

УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ - ШТИП
ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ

ISSN 1857-7296



ГОДИШЕН ЗБОРНИК



ГОДИНА 2

БРОЈ 2

**УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП
ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ**

ISSN 1857-7296



**ГОДИШЕН ЗБОРНИК
2011**

ГОДИНА 2

БРОЈ 2

**ГОДИШЕН ЗБОРНИК
УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ” – ШТИП
ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ**

За издавачот:

проф. д-р Илчо Јованов

Издавачки совет:

проф. д-р Саша Митрев
проф. д-р Лилјана Колева-Гудева
проф. д-р Илчо Јованов
проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска
доц. м-р Владимир Јаневски
доц. м-р Гоце Гаврилски

Редакциски одбор:

проф. д-р Илчо Јованов
проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска
доц. м-р Владимир Јаневски
доц. м-р Гоце Гаврилски

Главен уредник:

проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска

Одговорни уредници:

проф. д-р Илчо Јованов
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска
доц. м-р Владимир Јаневски

Јазично уредување:

Даница Гавриловска-Атанасовска

Техничко уредување:

Славе Димитров
Благој Михов

Печати:

Печатница „Европа 92” - Кочани

Редакција и администрација:

Универзитет „Гоце Делчев” - Штип
Факултет за музичка уметност
бул „Крсте Мисирков” бб
п.фах 201, 2000 Штип, Македонија

СОДРЖИНА

проф. д-р Илчо Јованов Улогата и значењето на оркестарот на народни инструменти на Македонската радио телевизија во одржувањето на сопствената музичка традиција	5
проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска проф. д-р Аида Ислам Нови трендови во музичката култура кај младата популација во Скопје, Република Македонија	13
проф. д-р Томе Манчев Анализа на музичко дело	21
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска Присутноста, употребата и улогата на музичките инструменти во дел од оркестарското творештво на Томислав Зографски (1934- 2000)	33
Ивана Јанков Музичките изразни средства и нивните особености во делото „Пасакаља“ за еден херој од композиторот Томислав Зографски (1934-2000)	45
доц. м-р Гоце Гавриловски Темброт на народните музички инструменти во делото трета симфонија „Рустика“ оп. 58 на композиторот Властимир Николовски (1925-2001)	55
м-р Тихомир Јовиќ Полифонијата во македонското музичко творештво	69
м-р Невенка Трајкова Синтеза на додекафонија и модалност: тенденции во камерното творештво на Гоце Гавриловски концептот на делото „Circle“	79
проф. д-р Милица Шкариќ Параметри за составување тестови за мерење на музички постигнувања	91
м-р Ленче Насев Педагошката пракса во едукативниот процес на идните наставници по музичко образование	99
проф. д-р Емилија Петрова Ѓорѓева Влијанието на организираниот педагошки процес врз музикалноста и општиот развој на детето	105

доц. Антонијо Китановски Проблемот со креативноста	121
доц. м-р Александар Трајковски Слушањето музика во рамките на музичката настава во средните општообразовни училишта во Република Македонија	125
м-р Христо Стојаноски Инструменталната пијано техника на Оливие Месиан употребена во циклусот „Дваесет погледи кон детето Исус“	133
м-р Славчо Величков Улогата на наставникот во развојот на афинитетот на децата кон пијаното како инструмент	141
проф. д-р Родна Величковска Презентирање на русалиските игри на фестивалите во Република Македонија и надвор од неа	145
доц. м-р Владимир Јаневски Пишаните и визуелни извори за традиционалните игри во крајот на XIX и почетокот на XX век	151
доц. м-р Горанчо Ангелов Музичкиот инструмент гајда и нејзините тонски карактеристики	159
м-р Тимко Чичаковски Последниот беровски чалгација	171
Благица Илиќ Класификациски систем на традиционалните игри во делото на Љубица и Даница Јанковиќ	183

УЛОГАТА И ЗНАЧЕЊЕТО НА ОРКЕСТАРОТ НА НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ НА МАКЕДОНСКАТА РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈА ВО ОДРЖУВАЊЕТО НА СОПСТВЕНАТА МУЗИЧКА ТРАДИЦИЈА

Во генералната презентација на македонската музичка култура, значаен сегмент зазема звучната надградба на македонската традиционална музика. Всушност, оваа музика се темели на постојаната и непресушна инспирација од традиционалниот народен мелос во градењето на сопствениот музички израз. Гледано од историско-социолошки и музиколошки аспект, почетокот на презентирањето и широкото популаризирање на овој музички жанр е комплексна појава тесно поврзана со:

- потребата од негување и претставување на сопствената музичка култура;
- потврдата на сопствениот музички идентитет;
- привлекувањето на една поширока структура на слушатели и
- отворањето на можноста за голем број индивидуалци да се определат за професионално посветување на ова музичко поле.

Во оформувањето и креирањето на народната традиционална музика во периодот на претходните шест децении во Р.Македонија учествуваат многубројни личности, солисти, ансамбли и состави кои оставаат сопствен белег низ музичката изведба и на тој начин го одредуваат правецот на движењето на обработката, интерпретацијата и стилизацијата на нашата традиционална музика. Во прилог на ова е дејноста на Народниот оркестар, Оркестарот на народни инструменти и оркестарот „Чалгии“ при МРТВ, во кои членуваа голем број на автори и изведувачи кои ги отворија страниците на историјата на македонската традиционална народна музика.

Директниот повод за овој текст е да се издвои еден од трите претходно споменати ансамбли, а тоа е Оркестарот на народни инструменти при МРТВ, кој остави траен белег во негувањето на изворната музика и поставувањето на високите професионални стандарди во времето на своето битисување.



Вовед

Името *Оркестар на народни инструменти*, како термин, за првпат се употребува од моментот кога во Радио Скопје се издвојуваат народните инструменти од составот на Оркестарот „Чалгии“ во 1958 година. Оттогаш, со стилската диференцијација на негување, снимање и емитување на народната музика на програмите на Радиото и со докомплетирање на народните инструменти во оркестарски состав, Оркестарот на народни инструменти започнува да работи како посебна оркестарска формација.

Името на овој музички состав упатува на тоа дека претставува збир на традиционални изворни народни инструменти, односно здружување на звучните бои на инструментите што во минатото поединечно биле застапени во секојдневната практика во руралните средини во Македонија. Со неговото издвојување како посебен оркестарски состав при Македонската радио телевизија, освен востанувањето на звучната физиономија, тој повеќе од пет децении е фундамент во одржувањето на автохтоната музичка традиција преку својот препознатлив стил, односно начин на разработка на фолклорната творба.

Историјат за постоењето на Оркестарот

Оркестарот на народни инструменти на Македонската радио телевизија сите творби ги изведуваше по слухово без разлика дали се работи за инструментална или вокално-инструментална творба. Имено, главно членови на оркестарот беа и се инструменталисти кои со посебна љубов и талент го научиле музицирањето на народните инструменти. Но во последниве години дел од членовите на оркестарот музички се описменија, што е резултат и на новите приоди во интерпретирањето на творбите, односно со сè почесто пишување на аранжмани, обработки или пак авторски творби напишани за него.

Оркестарот на народни инструменти на Македонската радио телевизија за овој изминат период бележи неколку развојни периоди на музицирањето.

Првиот период од почетните години па сè до неговото инструментално комплетирање до 1958 година музицира слухово и импровизирано. Водечките инструменти ја свиреле мелодијата, а придружните ги следеле.

Во вториот период од 1958 година веќе започнува периодот на т.н. стилизации. Тоа е период кога за музички продуцент доаѓа етномузикологот Живко Фирфов, кој во поставеноста на инструментите

му ја дава секому улогата и веќе има први нукулци на разработка на фолклорната творба. Иако тоа се стилизации и тогаш музичарите свиреле слухово, со претходно научени и извежбани делници во творбите. По него со доаѓањето на Пеце Атанасовски во Оркестарот во 1962 година како гајдација по примерот на Живко Фирфов и тој се појавува со стилизирана разработка на инструменталните творби.

Оркестарот на народни инструменти на Македонската радио телевизија за сиот овој изминат период во континуитет го изградува својот стил на музицирање и звучната слика што како оркестарски состав ја донесува. Ваквиот континуиран период придонесе овој оркестар со својот звук и со начинот на музицирањето да е препознатлив не само во Македонија, туку и пошироко. Имено од неговото востановување па сè до ден-денес, овој оркестар целосно со своето музицирање се базира врз мелоритмичката и хармонската логика на традиционалниот македонски фолклорен израз. Притоа посебно се посветува внимание на регионот од каде што потекнува творбата, карактерот, инструментот што доминира во тој регион и начинот на изворното инструментално или вокално-инструментално музицирање.

Формациска поставеност на Оркестарот

Во формациската поставеност на Оркестарот на народни инструменти се застапени следниве инструменти: една гајда, два до четири кавала, четири тамбури и тапан. На оваа формација во одделни инструментални и вокално-инструментални творби може да биде застапено кѐмането, односно гуслето и шупелката, само во инструменталните творби. Сите инструменти во Оркестарот на народни инструменти се нетемперирани.

Според функцијата, гајдата и кавалот се водечки инструменти, односно тие ја изведуваат мелодијата, а другиот придружува на еден лежечки „исо“ тон, а ако се четири кавали, тогаш едниот кавал ја свири мелодијата, а други три придружуваат или ако се добро увежбани, тогаш два кавала ја водат мелодијата, а другите два придружуваат на еден тон.

Слично е и со улогата на тамбурите. Имено од четирите тамбури застапени во оркестарот – две тамбури ја свират мелодијата во терци или сексти, една хармонски придружува и една ја има улогата на бас тамбура.

Доколку во оркестарот е застапена шупелаката, тогаш таа исто така како и кавалот има водечка улога во него. Слична е и улогата на кѐмането во оркестарот.



Врз база на традицијата, Оркестарот ја поставува творбата надградувајќи ја со сите белези на регионалната фолклорна специфика. Водејќи грижа за спецификите на регионалните фолклорни традиции и за инструментот што доминира во одредено поднебје, при подготовката на творбата и нејзината реализација, ако тоа оро потекнува од поднебје каде што доминира гајдата, тогаш таа ја има водечката улога, а ако пак во друго поднебје доминира кавалот или шупелката, тогаш еден од тие два инструмента ја има водечката улога.

Така мошне чести се примерите на ора коишто започнуваат со таканаречениот уведен дел, што го има гајдата или кавалот. Овој уведен дел е во адлибитум темпо, односно со слободна импровизација на инструментот, по што во ритам потоа настапуваат и другите инструменти.

За разлика од чалгиското музицирање, во кое во преден план е мелодијата што подразбира унисоно односно музицирање по хоризонтала, кај музицирањето на Оркестарот на народни инструменти, паралелно со доминантната функција на мелодијата што ја водат водечките инструменти - гајдата или кавалот со свирењето на терцата или сектата од вториот кавал и истото музицирање на двете тамбури и хармонската придружба на третата, односно басирањето на четвртата тамбура присутна е хармонијата. Така кај Оркестарот на народни инструменти истовремено се застапени и хоризонталното и вертикалното музицирање. Ваквиот начин на музицирање, како и доминантната улога на солистите на секој инструмент, влијаеше овој оркестар да музицира и со пишани ноти партитури и *дирекцион итм*. Овој современ тренд кој претставува надградба на традицијата, во ништо не влијаеше врз нарушувањето на звучниот идиом на оркестарот, бидејќи и напишаните партитури од страна на аранжерите, обработувачите или пак на авторите на творбите се потпираат врз латентната хармонија што песната или оро то ја носат во себе.

Импровизацијата, освен во почетокот на творбата, во одделни инструментални творби се јавува и со нејзиниот тек, најчесто од страна на гајдата или кавалот, но има и такви творби (ора) каде што во разработката свои солистички делници имаат скоро сите инструменти во оркестарот (гајдата, кавалот, тамбурите, па и тапанот).

Импровизациите во текот на творбата се надградуваат врз мелоритмичката и хармонската структура што творбата ја носи со себе.

Следејќи го континуитетот на реализираните снимки од првите години, па сè до последниве, слободно може да се каже дека стилот и начинот на разработката, односно поставеноста на творбата се запазува. Она што е посебно значајно за начинот на музицирањето на овој оркестар е тоа дека на секој инструмент му е дадено местото во творбата. Најчест случај е во почетокот (освен уводниот дел на некои творби со гајдата или кавалот) да започнуваат заедно сите инструменти.

Откако ќе се отсвири темата на творбата, таа се разработува со посебни мелодиски делници на гајдата, кавалот и тамбурите, што кога творбата ќе се слуша се добива впечаток на водење на дијалог меѓу нив. По овој втор дел во третиот повторно сите инструменти заеднички музицираат, со често повторување на основната тема со што се заокружува творбата.

За да се постигне во континуитет звучна и стилска специфика и боја на *Оркестарот на народни инструменти на МРТ*, свирењето станува надградба на вековното изворно музицирање како неделив сегмент од македонскиот фолклорен идиом. Овој креативен чин е всушност дело на извонредни музичари, народни уметници и врвни солисти што во изминатите децении членуваат во него. Секој од нив индивидуалното мајсторство со посебно чувство го вградува во севкупниот звучен спектар на оркестарот. Списокот на овие инструменталисти започнува со првите народни уметници: Тодор Бошков на гајда и Миле Коларов на кавал и шупелка, потоа Пеце Атанасовски на гајда, па сè до генерацијата на одлични инструменталисти на кавал и гајда, како Ангеле Димовски, Стевче Стојковски, Гоце Демовски; тамбурашите: Никола Бадев, Тодор Павловски, Васил Ивановски-Јавашот, Александар Сариевски, Муарем Сакипов, Стефан Крстевски – тапан, Мефаил Сакипов, Томе Чрчев, Тихомир Весковски и Махмуд Музафер – тапан. Секој од нив, како и сите останати членови за време на постоењето на оркестарот, придонесува со своето уметничко чувство во изградувањето на музичкиот материјал на овој значаен оркестар.

Оркестарот на народни инструменти на Македонската радио телевизија за овој изминат период не само што се издигна во вистински професионален уметнички ансамбл, којшто со своите тонски записи во континуитет го негува и збогатува изворното музицирање, тој даде и огромен придонес во Македонија слично на него денес да музицираат многу вакви инструментални состави.



Нивната дејност е најприсутна во фолклорните групи и ансамбли на село и во градовите, но забележлива е и појавата на самостојни оркестри составени од инструментални вљубеници во звукот што го востанови Оркестарот на народни инструменти на Македонската радио телевизија.

По примерот на звучниот спектар на Оркестарот на народни инструменти на Македонската радио телевизија и на неговите солисти во изминатата деценија и современи етно оркестри во својот звучен имиџ прават синтеза на традиционалниот со звукот што го произведува современите инструменти.

Значењето за развојот на вокално-инструменталната музика

Оркестарот на народни инструменти на Македонската радио телевизија, уште од своето прво пројавување, освен со негувањето и презентирањето на инструменталното музицирање, има подеднаква улога и во вокално-инструменталната музика, односно како придружник на вокалните интерпретатори.

Кога оркестарот ја има функцијата на придружник на вокалниот интерпретатор, тогаш мелодијата и хармонијата што тој ја произведува произлегуваат од песната што ја поднесува пејачот.

Доколку оркестарот придружува вокално дуо, трио или пак пејачки состав, каде што е застапенао двогласното или три гласното пеење или пак двогласно пеење каде што се јавува секундното пеење, оркестарот секогаш настојува да се приспособи на стилот на вокалното пеење, односно инструментите со своите мелодиски линии и придружниот лежечки, бурдон тон, го поддржуваат звучно вокалното двогласие.

Уште една значајна заложба на Оркестарот кога е во функција на придружник на вокалните интерпретатори. Имено, ако за поднебјето од каде што е песната и пејачот (пејачите) одделен инструмент е белег на традицијата, тогаш тој инструмент ја има водечката улога во придружбата на пејачите), пример: гајда, кавал или кемење.

Оркестарот од народни инструменти во својот комплетен состав како придружник скоро без исклучок се јавува во песните со ритмичка пулсација, додека оние песни со широко нагласени мелодии без ритам пејачите ги придружуваат: гајдата, кавалите или комбинирано: гајда и кавали или кавали и кемење.

Езгии

Членовите на Оркестарот на народни инструменти на Македонската радио телевизија, освен со заедничкото музицирање во Оркестарот, се јавуваат и самостојно како инструменти. Тоа е најчесто со бавните песни во инструментална изведба и со слободните импровизации познати кај народот како *езгии*. Ваквите творби ги изведуваат: гајда, дуо или трио кавали, квартет тамбури, кемење или комбинирано кемење и кавали.

Ваквите творби, а најмногу слободните импровизации *езгите* се посебен предизвик за инструменталистите и преку нив ги демонстрираат инвентивноста и мајсторството и можностите што ги дава инструментот за да се покаже со музицирањето.

Како своевиден излив на внатрешниот порив во наредните години истакнатите солисти на Оркестарот се јавуваат и како автори на свои творби (ора) кои слухово се подготвуваат и снимаат, потпирајќи се врз традиционалниот израз на музицирањето на изворните инструменти.

Последниот период што ги опфаќа изминатите петнаесетина години е период кога оркестарот веќе музицира врз база на пишани партитури не само како Оркестар на народни инструменти, туку и пошироко. Имено, предизвикани од специфичностите на звукот на Оркестарот и од мајсторството на музицирањето на неговите истакнати солисти и од авторските истражувања на звукот, неколку истакнати музичари и композитори започнаа да пишуваат инструментални творби во кои прават интересен звучен спој на Оркестарот на народни инструменти со Народниот оркестар составен од таканаречени европски темпирани инструменти.

Истражувањата на звукот одат и до таму што се направија и мошне успешни обиди на звучен спој на трите оркестри: Оркестарот на народни инструменти, Народниот оркестар и Оркестарот „Чалгии“. На ова поле посебно се издвојуваат авторите: Тодор Трајчевски, Миодраг Божиновски, Петар Лукиќ, Љупчо Пандиловски, Илчо Јованов и др.

Сево ова зборува какво е значењето на овој оркестар и неговиот придонес за овој изминат период во негувањето и одржувањето на континуитетот на традиционалните фолклорни созвучја и нивната звучна надградба.



78:316.346.32-053.6(497.711)

793.35(497.711)

проф. д-р Стефанија ЛЕШКОВА-ЗЕЛЕНКОВСКА

проф. д-р Аида ИСЛАМ

НОВИ ТРЕНДОВИ ВО МУЗИЧКАТА КУЛТУРА КАЈ МЛАДАТА ПОПУЛАЦИЈА ВО СКОПЈЕ, РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

Вовед

Со промената и развитокот на општествено-економските и техничко-технолошките услови, музичката култура во светот во новиот милениум започна драстично да се менува. Како резултат на културните, социјалните, економските и политичките опкружувања и превирања се појавија голем број нови жанрови и стилови кои во основа го проширија, па дури и комплетно го изменија поимањето на зборот музика. Постојаната сегментација или појавата на нови културни кругови, правци и сл. ја направија музичката култура многу покомплексна од кога било.

Една од новините што се кореспондентни на категориите за кои говориме е појавата на таканаречените *забави* во кои се јавува една потполно нова категорија на композитор-техничар-интерпретатор наречен ди-џеј (Dj). Тие во целост ја користат новата технологија за обезбедување на музичкиот бекграунд за *забавите* кој се креира на самото место. Кога ќе се земе предвид бројот на присутните на ваквите забави, оваа форма ги надминува со мали исклучоци речиси сите (еден таков пример е дури и отворање на Олимпијадата во 2004 каде што музиката од целокупната смотра на учесниците беше креирана од ди-џеј). Значи, станува збор за феномен кој прогресивно зазема се поголемо место во дистрибуцијата на посетеноста на јавните музички изведби и кај нас и во светот. Посебноста на оваа појава која ја сместивме во жанрот на електоронската музика е интерактивноста меѓу ди-џејот и публиката и новите релации: автор-изведувач-тон мајстор-продуцент, кои сега се обединуваат во една личност.

Музичка култура во Р. Македонија ја одразува *in micro* глобалната музичка култура. Всушност, овој труд го претставува феноменот на ди-џејството кој прогресивно ја освои младината, на двете страни, и во светот и кај нас. Неговата посебност се однесува на *забавите* во рамките на т.н. ди-џеј култура која е најсоодветниот симбол за адаптација на



сите технички новини во сферата на музиката и широко прифатени од младината.

Методологијата на истражувањето се базираше на веќе потврдената база на податоци која собрана за откривањето на социјалните, културните детерминанти во обликувањето на музичкиот живот во Скопје (Лешкова, 2004). Операционализацијата на поставените методи се базира на квантитативна статистика, главно фреквентни дистрибуции и корелации помеѓу варијаблите, како и интервјуа со сопствениците и некои од организаторите на ди-џеј забавите.

1. Ди-џеј култура

Тоа што претставуваше диско-џокеј во 70-тите, диск-џокеј во 80-тите, дигитал-џокеј во 90-тите, од 2000 год. ди-џејот станува жив бог. Денеска ди-џеј е веќе општоприфатен синоним за некој што си игра со снимени звуци на различни носачи на звук (Ноневски, 2003).

Терминот ди-џеј култура е создаден во средината на 90-тите за да го опише значењето на централната фигура ди-џејот како уметник. Пошироко, овој термин означува уникатен музички делокруг кој е можен преку културата на снимање и циркулирање на звуците преку мрежата на снимени ентитети (Сох 2005:329). На тој начин се пишува нов музички јазик, кој се препознава преку реконфигурација и навлекување на битови и делови на други нешта кои составени формираат нов музички текст. Ди-џејството е збир на музички стилови од широкиот спектар на електронскиот музички јазик кои резултираат во бескрајни комбинации на ритмички звуци. Оттука, генералната поделба на овој жанр што ја опфаќа електронската музика на ди-џеите овозможува квантитетот на ди-џеи да подразбира и квантитет на различни поджанрови, а со тоа и вкусови кај публиката. Овој широк спектар во електронската музика произлегува првенствено од потеклото на уметникот.

Музиката на ди-џеите се базира врз два есенцијални концепти на: пресечи и миксирај (*cut and mix*). Во оваа техника да снимаш е да сечеш, да ја поделиш соничната смисла (*sample*) од оригиналот и со тоа да ја направиш да функционира независно и слободно. Од друга страна, да миксаш е да го зауздаш (*reinscribe*) или да го сместиш во нова низа на значење. Миксот е постмодерен момент во кој повеќето диспаритети на звуците може да се спојат.

Ди-џеј културата претставува и нов модел на аудио историја и меморија, бидејќи музичката историја станува мрежа на мобилни сегменти слободни во секој момент да се претворат во нови линии, текстови, миксови или, со други зборови, музичката историја станува дигитална со случаен приод. Денес со само едно запишување на терминот DJ на Интернет се отвораат огромен број страници преку кои може да се добие информација за историјатот на оваа култура, нови списанија, интервјуа со ди-џеи, новите технологии кои ги користат, каде настапуваат, да се слуша музика итн.

Феноменот на оваа култура лежи, пред сè, во фактот што таа произлезе како супкултура наменета за клупската *underground* сцена и за краток период од само десетина години стана широко прифатена компетитивна масовна култура која ги надминува, со мали исклучоци, скоро сите други. Тоа се должи на фактот што ди-џеите презентери ја претставуваат глобалната електронска музичка сцена и се дел од музичката индустрија која е составена од неколку конгломерати и голем број независни помали издавачи. Па така оваа индустрија ги направи ди-џеите култни личности кои ја „водат“ масата во забава.

На овие забави, кои во почетокот беа забранети според етичките стандарди на општеството, всушност многу млади луѓе се изедначија и ги прифатија како еден вид ново хипи движење. Главните фактори кои ја овозможуваат оваа состојба на таканаречените транс забави беа: електронската музика со нејзината хипноможност поради репетитивноста; синтетичката дрога (поради која беа забранувани); излегувањето од клупската на главната (*mainstream*) сцена; трендот (*suggestivum*) дека снимената музика е мртва музика и дека всушност ди-џеите преку ритмичките комбинации и танцот ја враќаат во живот.

Музичката култура што ја формираа ди-џеите веќе означува еден фундаментално нов културен простор кој се креира преку: замената на природата на музичката продукција; отворањето на нови канали за дисеминација на музиката и активирањето на нови начини на слушање.

Сево ова придонесува ди-џејството да се етаблира како една од најпреферираните професии на глобално ниво. За тоа говорат и резултатите од анкетата спроведена меѓу основците во повеќе училишта во Велика Британија. Имено, на прашањето што би сакале да бидат кога ќе пораснат една четвртина од испитаниците, од кои 15% биле девојчиња, одговориле ди-џеи. Натомошните анализи покажале дека тоа кај младите е резултат на прифаќањето на ди-џеите како „живи богови“ (Темков, 2004).



2. Ди-џеј културата во Скопје

Во Скопје овој тренд започнува во средината на деведесеттите години на минатиот век, со техно и транс музиката која се слушаше на првите забави што ги организираа водителите на радиото *Канал 103* (фреквенција при Македонското радио). Од кафулињата во Старата скопска чаршија, привлечени од профитот, овие забави се префрлија во централните и најатрактивни диско клубови. Постепено оваа музика беше прифаќана од останатите дискотеки, па така денес се доминантен начин на забава дури и во повеќето кафулиња во кои задолжително се наоѓа пулт за ди-џеј.

Поради сигнификатното место што го зазема оваа музика во генералната слика на музичката култура кај нас, ние се надоврзуваме на истражувањето работено пред неколку години за од. Во продолжение ќе ги прикажеме податоците за настапите на ди-џеи преку следниве полиња на базата кои се однесуваат на: посетеност и структура на публика, потекло на изведувачите, просторот на одржување и организатори.

Според податоците добиени од претходното истражување за посетеноста на забавите, во 2.000 бројката се движи од 500 до 1.000, во 2004 до 4.000 посетители, а во 2010 до 6.000. Ова зголемување на желбата на младите за ваков вид музика е резултат на влијанието на светската ди-џеј музика; маркетиншката активност на организаторите; организирање забави во халите на Скопскиот саем; доминантна понуда за забава на младите.

Во корелација со регистрираните настапи во текот на 2004 година, кога се наоѓа на второ место според застапеноста во вкупната жанровска дистрибуција, во 2010 година сè уште останува со 20% или на второто место, додека првото се однесува на концертите на уметничката класична музика кои се најмногубројни. Само за пример, бројот на концертите на филхармонијата во изминативе две години е зголемен за 9,4%, но бројот на посетители е намален за 13,8% (www.stat.gov.mk). Всушност, реалната бројка на ди-џеи настапите е многу поголема, бидејќи од средината на седмицата заклучно со викендот сите ноќни клубови во центарот работат главно со овој жанр на електронска музика. *Ние ги регистриравме само оние настапи што задоволуваат одредени концертни стандарди околу нивното одржување, така што другите ги опсервиравме како редовна програма на клубовите.* Разликата е во тоа што не станува збор за класична форма на концерт, туку повеќе настап за забава, па оттука и податокот

дека се најбројни. Во последниве години клубовите практикуваат во форма на фестивали или гостувања на репрезентативни имиња за одреден поджанр од оваа областа, неделно да ги организираат овие настапи.

Според проценката на организаторите на забавите, вкупната и реална бројка на млади на возраст од 18 до 25 години кои ја преферираат оваа музика се движи околу 10.000 до 12.000 лица. До пред некоја година истата група на млади во текот на вечерта преминуваше во повеќе дискотеки, практика која е намалена во последно време. Организаторите сметаат дека најголемиот процент на оваа популација не е со издиференциран музички вкус, па затоа се случува од концерт на турбо-фолк музика да одат на настапот на некој ди-џеј.

Во однос на потеклото на уметниците, доминираат комбинирани настани на кои настапиле и домашни и странски ди-џеи. Тоа се должи, пред сè на зголемениот интерес кај младите кога настапува познато светско име, бидејќи најчесто е проследено со промовирање и на нашите ди-џеи, а со тоа и зголемување на атрактивноста на настанот заради неговата разновидност. Сево ова придонесе во последниве години да се зголемува токму интересот за домашните ди-џеи со што се создаде група на професионални уметници.

Како организатори на овие настапи во Скопје, се појавуваат клубовите и одредени промотерски куќи. Но, поради големиот интерес на публиката за овие забави како организатори се јавуваат и други субјекти со еднократно изнајмување на клупски простор.

3. Резултати од истражувањето

Истражувањето го спроведовме во текот на ноември – декември 2010 година. Се одредивме за Скопје, поточно централното градско подрачје, како град со најголема популација каде што музичките настани се најфреквентни и имаат најголемо влијание врз нашата музичка култура.

Според регистрираните музички настани одржани во централното градско подрачје, 90% од вкупниот број на настани од жанрот на електронската музика се однесуваат на ди-џеј настапите. Просечната посетеност на овие забави изнесува 420 посетители, а структурата на публиката според возраста е составена од млада популација од 18 до 25 години. Интересна појава кај младите до 25 години е тоа што се јавува масовна консумација на турбо фолк-музика и паралелно присуство на овие ди-џеи забави. Генерално можеме да заклучиме дека овој податок се должи на прифаќањето на овие музички жанрови во функција на забава.



Според податоците од Државниот завод за статистика, времето на слободните активности на млади во Скопје се зголемува во групата со возраст од 15 до 24 години, а се намалува од 25 до 64 т.е. од 6, 12 часа на 4,09 до 45 години и 4,00 часа над 45 години (www.statgov.com.mk). Многу млади лица од Скопје сè уште живеат со своите родители, па така имаат многу повеќе слободно време (Ковилоски, 2005: 45).

Сегментацијата на музичките жанрови е многу присутна во нашата средина. Во таа смисла и возрастната граница на популацијата се проширува и до 50 години доколку гостува некое реномирано светско име во електронската музика, на пр. Тиесто. На овие концерти публиката е различна од редовните. Бидејќи цената на билетите е многу повисока, се појавува и една нова димензија на посетители мотивирани често според престиж или углед од нивниот стил на живеење. На тој начин овие забави, како што беше примерот со Скопскиот џез фестивал, стануваат места каде што посетителите во своите интеракции се споредуваат и се рангираат според тоа: како и колку заработуваат, како ги трошат парите, кои се (потеклото), со кого се познаваат, со кого се дружат и колку се познати во непосредната, па и пошироката јавност и на тој начин го наметнуваат својот музички вкус и став.

Структурата на публиката е и во корелација со името и потеклото на изведувачот. Во директна зависност од тоа кој настапува и како е вреднуван во светската, па и домашната јавност е приоритетноста на настанот.

Покрај капацитетот на просторот и амбиентот е битен момент во привлекувањето на посетителите. Генерално, настаните за кои постои посебен интерес се одржуваат во просторите со најголем капацитет без оглед на соодветноста на салата, што пак од друга страна го наметнува проблемот да се контролира возраста на посетителите.

Структурата и бројноста на публиката зависи и од организаторите на настанот, односно нивните маркетиншки способности, бидејќи станува збор за трговски друштва. Успешниот маркетинг влијае врз локацијата на производот во свеста на потрошувачот, со што некои од овие профитни организатори успеваат кај одредена таргетна група да создадат впечаток дека е важно да се проследи конкретниот музички настан.

Цените на билетите за ди-џеи настапите варира во однос на капацитетот на просторот и името на уметникот – халите на Скопскиот саем од 600 до 1.200 МКД, додека во ноќните клубови околу 300 денари.

Поради фискализацијата, во ноќните клубови не може да се наплати сумата за влез и консумацијата заедно, затоа само влезниците изнесуваат околу 200 денари. Покрај тоа, постои голем и константен процент на посетеност кој се должи на дистрибуирање на гратис влезници, со што организаторите конкурираат меѓусебе.

Заклучок

Преференцијата на музичките жанрови е комплексен процес условен од многубројни фактори од музичка и немузичка природа. Овој текст ги аспектира новите трендови во музичката култура преку феноменот на ди-џеј културата кој прогресивно ја освои светската и домашната музичка сцена. Конкретно, станува збор за ди-џеј забавите и нивната електронска музика, која „оживува” во мигот на изведбата поради што на глобално ниво е прифатена како јавна музичка изведба. Податокот дека во изминативе години драстично е зголемен интересот кај младите за овој вид музика, генерално се должи на социокултурните промени и прифаќањето на музиката во функција на забава како рефлексивна на светската ди-џеј индустрија. Според нашето истражување спроведено во централното градско подрачје на Скопје во 2010 година, може да се заклучи дека ди-џеј забавите ги надминуваат сите музички настани во вкупната слика на жанровската дистрибуција. Маркетиншките активности на организаторите, пренесувањето на ди-џеј забавите во најголемите сали само поради капацитетот на просторот, доминантната понуда како начин за забава на младите придонесоа за огромната посетеност на ди-џеј настапите и преференција на овој вид музика. Всушност, она што е неспорно е дека ваквите истражувања и добиените резултати може да ја конципираат сликата на влијанието и прифаќањето на новите трендови, со што значително можат да помогнат во профилирањето и правецот на насочувањето на културната и образовната политика.



Користена литература

- Ацески, И. (2005). *Градот Скопје, 1963-2003, знаци во времето и просторот*. Скопје: Филозофски факултет/УКИМ
- Blaukopf, K. (1992). *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Music Sociology*, Portland: Amadeus Press
- Castells, M. (2000). *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd
- Chadabe, J. (1997). *Electric Sound*, NJ: Prentice Hall
- Сох С & D. Warner. (2005). *Audio Culture*. NY: The Continuum International Publishing Group
- Garnier L. (2004). *Electrochoc*. Beograd: Plato
- Ковилоски, Ал.С.(2005). *Аспекти на македонската урбана култура- Хип-хоп Македонија*. Скопје: Современост
- Lysloff R. A. Ross. (2003). *Music and Technoculture: Music Culture, Music Journal at the Wesley University*, Wesleyan University Press: Paperback
- Ноневски, В. (2003). *Музички бриколаж*. Скопје: Марор
- Taylor, D.T. (2001). *Strange sounds-music,technology&culture*. London: Routledge
- Темков, А. (2004). *Битка меѓу клановите, Списание Форум*. Скопје
- Тоор, D. (1995). *Ocean of Sound*. London: Serpent's Tail
- Torg, A. (2002). *Pop i rok muzika*. Beograd: Clio
- Vederil, R. (2005). *Kolaps kulture*. Beograd: Clio

АНАЛИЗА НА МУЗИЧКО ДЕЛО

Анализа на музичко дело е теоретска музичка дисциплина, што ги обединува сите подрачја на музичката уметност:

- продукција - творештвото,
- репродукција - исполнителството,
- музичката истражувачка дејност, поточно музикологијата, јавното мислење и критика,
- а во поново време и менаџментот со пропагандата и аниматорството.

Таквата широка кореспонденција - општење на *Анализа на музичкото дело* во рамките на музичката уметност придонесува да се изучува во повисок степен на образование, бидејќи услов за реална реализација е кандидатот да ги апсолвирал барем основните музички дисциплини:

- хармонија, полифонија, музички форми, историја на музиката, музички инструменти, основи на оркестрацијата, да владее со еден музички инструмент најчесто пијано, историја на уметноста, социологијата, психологијата итн.

А последните години се наметнуваат како неопходни и егзактните науки:

- математика, физика, хемија и други слични на нив.

Современиот профил на музичките науки се базира врз обемна теориска и научна дејност, втемелени *врз аналитичкиот метод* - универзален и општоприфатен за целосното разоткривање на музичкото уметничко дело.

Музичката дисциплина Анализа на музичкото дело располага со широк обем на музичка литература создадена низ творечката музичка еволуција. А исто така, паралелно со творештвото се развива и музичко-научното истражување, особено со евидентен, потенциран акцент на XX век во кој не само музичката уметност туку и сите други: ПРИРОДНИ, ОПШТЕСТВЕНИ, ТЕХНИЧКИ, ХУМАНИТАРНИ И ДРУГИ НАУКИ бележат енормно висок степен на квалитетни, па дури и револуционерни откритија во својот делокруг на влијание.

Основна задача на музичката дисциплина Анализа на музичкото дело е по аналитички пат да ја разоткрие содржината на музичкото дело и да воспостави точни и логични параметри и заклучоци.



А **основна цел** на музичката дисциплина **Анализа** на музичкото дело е да создаде врска помеѓу одделните компоненти на анализата не да создава диференцијации или изолирано нивно изучување.

Методи. Музичката дисциплина **Анализа** на музичкото дело, како што рековме, е комплексна наука низ која осознавањето на музичкото дело треба да се одвива низ двата најпознати **методски принципи**:

- од општо кон посебно,
- од целосно кон поединечно.

Но, најпопуларна, поточно најширока примена наоѓа:

- **споредбената-компаративна метода.**

Несомнено, компаративната метода овозможува неограничени аналитички истражувања од повеќе аспекти:

- глобално истражување, истражување на музичките етапи, споредбено една со друга цел;
- истражување во делокругот на музичката етапа, односно споредување на композитори од дадената етапа;
- споредување на творечките периоди за еден автор (I, II, III творечки период);
- индивидуално споредување на авторовото творештво, пред сè, творба со творба.

Музичката дисциплина **анализа** на музичкото дело во својот домен на дејствување треба да го застапува логичниот принцип за целосна и детална анализа на зададеното дело.

Сепак, анализата на зададеното музичко дело не може да биде целосна сеопфатна ако во својот домен на истражување не се вклучи историскиот фактор, односно историската компонента. Во таа смисла без историската компонента анализираното дело не може правилно епохално да се лоцира, а подоцна и целосно кодира.

ОБРАЗЕЦ ЗА ИЗРАБОТКА НА СЕМИНАРСКАТА РАБОТА ПО ПРЕДМЕТОТ АНАЛИЗА НА МУЗИЧКО ДЕЛО

Подготвителна **I фаза - етапа** во изработката на семинарската работа.

- Да се одбере музичко дело (според мерка на кандидатот) и истото да биде максимално разработено низ сите стадиуми на технолошкиот аналитички процес;
- Добро да се проучи делото, применувајќи го првичниот принцип на

- аудио, визуелно и текстуално осознавање;
- Повеќе пати да се отсвири одбраното дело или повеќе пати да се преслуша;
- Литература - да се пронајде, одбере и истата да се консултира, да се одредат допирните точки со избраното дело за анализа.

- Подготвителна **II фаза - етапа** во изработката на семинарската работа.
- Да се дефинира стилот на композиторот;
- Да се спореди анализираното дело со други од истиот автор создадени во ист творечки период;
- Да се дефинира формата, а потоа и жанрот;
- Да се дефинираат карактеристиките на формата – жанрот;
- Да се разработат авторските искажувања, забелешки, за делото, за изведбата, за идејата, процесот на создавањето и сл.;
- Да се конкретизираат врските на одбраното дело со закономерностите на неговата форма, а потоа и жанр.

ШТО ТРЕБА ДА СОДРЖИ СЕМИНАРСКАТА РАБОТА (мини научен труд) ПО АНАЛИЗА НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

ДЕЛОВИ НА СЕМИНАРСКАТА РАБОТА

1. ВОВЕД

Цел, причина и задача се прашања на кои треба авторот на семинарската работа - анализата да одговори:

- 1.1.1. Со каква цел се изведува анализата на одбраното дело?
- 1.1.2. Која е причината или мотивот, или што се бара да се докаже, или научи со анализата на конкретното одбрано дело.
- 1.1.3. Која е задачата и што треба да се направи за да се постигне зададената цел!

1.1. ВИД НА ДЕЛО

- 1.2.1. Дело од помал обем (најчесто за еден или повеќе инструменти, едноставно или циклично музичко дело и сл.)
- 1.2.2. Пообемно дело (дело од повеќе ставови, камерно, вокално инструментално, оркестарско и сл.)



1.3. НА КОИ ПРАШАЊА ДА СЕ ОДГОВОРИ

- 1.3.1. **Автор, време, состојба**, поточно најзначајното за композиторот, времето на создавање на делото или историјата на создавањето на делото, наведи искажување на современите на композиторот;
- 1.3.2. Дефинирај, со што се карактеризира творечкиот период на авторот, кога го создал делото;
- 1.3.3. Дефинирај го стилот и опкружувањето околу авторот, стилско жанровските црти, својствени за композиторот;
- 1.3.4. За оркестарските дела треба да се опише инструментариумот, типот на оркестрација;
- 1.3.5. За вокалните и програмските дела: текстот, сижето, психологијата на дејствувањето и сл. треба да бидат предмет на анализа;
- 1.3.6. За вокално-инструменталните дела: литературниот и нотниот текст, фактурата, инструментариумот, оркестрацијата се предмет на анализа;
- 1.3.7. Кога е напишано делото;
- 1.3.8. Каков е историјатот на делото (кога настанало, кога е прв пат изведено, во кој период од животот на авторот настанало, какви искажувања на видни музичари, теоретичари, критичари може да бидат наведени за делото, пожелни се и други, дополнителни историски податоци).

2. I ДЕЛ НА СЕМИНАРСКАТА РАБОТА

2.1. **Анализа на музичкото дело:**

- 2.1.1. Структурна анализа;
- 2.1.2. На кој жанр му припаѓа делото;
- 2.1.3. Кои се структурните и содржинските особености на жанрот на кој му припаѓа делото;
- 2.1.4. Во која форма е напишано делото, какви се нејзините исклучоци и особености (ако ги поседува);
- 2.1.5. Поделба на формата на композицијата на составни делови;
- 2.1.6. Во која форма се напишани составните делови на формата, дали таквата нивна форма е типична или нетипична за периодот на настанување на делото;

- 2.1.7. Анализата на сите елементи на формата, на нејзините делови и пократки целини студентот може да ги поткрепува со одредени искажувања, во вид на цитати, мислења, а со тоа структурната анализа да не биде сувопарна туку да претставува професионална, а тоа е впрочем и целта на предметот овој тип на анализа да се доближи до професионалните музиколошки анализи;
- 2.1.8. За вокалните дела да се примени принципот на анализирање специфично за нив според нивната структура (строфична, прокомпонирани, слободна итн.);
- 2.1.9. За вокално-инструменталните дела добро би било да се побара и суштествената димензија на литературниот текст кој во најчест случај се наметнува врз структурата на делото;
- 2.1.10. Кон анализата може да се изработат разни шеми, графикони, табели и сл.;
- 2.1.11. По анализата да следи заклучок за најсуштествените произлезени проблеми, карактеристиките на делото.

3. II ДЕЛ НА СЕМИНАРСКАТА РАБОТА

3.1. МЕЛОДИЈА НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.1.1. Улогата на мелодијата во делото;
- 3.3.2. Какви мелодиски движења се карактеристични во анализираното дело;
- 3.1.3. Мелодиски движења присутни со сите специфичности и своевидности кои претставуваат манир, основна определба и сл.;
- 3.1.4. Кулминација или врвови во мелодијата;
- 3.1.5. Посочи нотни примери за карактеристиката на мелодијата;
- 3.1.6. По анализата да следи заклучок за најзначајните и најсуштинските параметри на мелодијата.

3.2. ХАРМОНИЈА НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.2.1. Вертикална организација на звучната материја;
- 3.2.2. Дали се работи за тоналност или за модалност на хармонскиот јазик во анализираното дело;
- 3.2.3. Дали стилските карактеристики може да се потврдат во анализираното дело;
- 3.2.4. Какви каденци се присутни;



- 3.2.5. Дали се можни взаемности помеѓу мелодијата и хармонијата;
- 3.2.6. Посочи нотни примери за карактеристиката на хармонијата;
- 3.2.7. По анализата краток заклучок за најзначајните и најсуштинските параметри на хармонијата.

3.3. МЕТАР И РИТАМ НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.3.1. Состојбата во делото, каков е ритамот и метарот;
- 3.3.2. Специфични ритмови и ритмички комбинации;
- 3.3.3. Каков е метарот, конструкцијата на тактовите;
- 3.3.4. Стопи (дактил, амфибрах, анапест) кај двотакт и тритакт;
- 3.3.5. Пеон кај четиритакт (1 +---) (2 -+--) (3 --+-) (4 ---+);
- 3.3.6. Дали се среќава полиритмија, полиметрија во анализираното дело;
- 3.3.7. Други специфичности;
- 3.3.8. Издвои и прикажи нотни примери за најсуштествените, интересни моменти во делото;
- 3.3.9. По анализата краток заклучок за најзначајните и најсуштествените параметри на метарот и ритамот.

3.4. ТЕМПО НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.4.1. Како е изразено темпото-со термин, број или и едно и друго;
- 3.4.2. Каков е односот темпо – форма (жанр);
- 3.4.3. Дали во делото за анализа, темпото е константно или почесто се менува;
- 3.4.4. Доколку темпото се менува дали може да се набројат негативностите или позитивностите произлезени од исполнителската практика;
- 3.4.5. Дали кај едноставачните структури темпото се менува, која е причината за тоа, зошто темпото се менува заради: структурата, тематизмот или други параметри;
- 3.4.6. Колку и како темпото се менува кај цикличните дела, дали само на почетокот од ставот или темпото се променува и внатре во ставоти сл.;
- 3.4.7. Посочи нотни примери за наведените карактеристики;
- 3.4.8. По анализата треба да се следи заклучок каде ќе се потенцираат погоре споменатите специфичности.

3.5. ДИНАМИКА НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.5.1. Кои динамички степени се присутни во делото и колку често таа се менува;
- 3.5.2. Направи паралела динамика-структура и колку таа е формообразувачка;
- 3.5.3. Колку динамиката е статична или менлива во делото за анализа и од што зависи тоа;
- 3.5.4. Во избраното дело каков е соодносот ДИНАМИКА - МУЗИЧКА ЕТАПА - ФОРМА;
- 3.5.5. Посочи нотни примери;
- 3.5.6. По анализата е потребно да следи заклучок.

3.6. ТЕМБР НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.6.1. Колку во делото може да се пронајде, почувствува или забележи: свонлив, остар, назален, светол, дискретен, топол, ладен, сочен, сув, густ итн. тембр;
- 3.6.2. Дали во делото тембарот се чувствува низ мелодијата, хармонијата, ритамот или други елементи;
- 3.6.3. Дали темброт создава просторни претстави и релјефно-звучки перспективи;
- 3.6.4. Дали во анализираното дело темброт создава асоцијации на слоевитост (повеќе темброви асоцијации);
- 3.6.5. Во делото дали психолошкиот аспект на темброт ги обојува тематските материјали, како што Корсаков го нарекува „духовна“ страна на темброт;
- 3.6.6. Можно е темброт во формообразувачкиот процес да се сретне како:
 1. Тембр во вид на стабилен елемент
 2. Тембр во вид на променлив елемент
 3. Тембр како обединување на контрастни теми и сл.;
- 3.6.7. Посочи нотни примери;
- 3.6.8. По анализата да следи заклучок.

3.7. ФАКТУРА НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.7.1. Едногласна фактура се изразува како:
 1. Импулс
 2. Унисон во делото (собирање на многугласието)
 3. Едногласие во завршниот дел на формата;



- 3.7.2. Многугласна фактура:
1. Хомофона фактура – истакнување на водечки глас и придружни делници
 2. Хетерофона фактура – едниот глас е интонационо најбогат
 3. Полифона фактура – сите делници се индивидуализирани (во 18 и 19 век се појавува пластова полифонија) во 20 век се појавува микрополифона структура;
- 3.7.3. Во анализираното дело потребно е да се деталзира фактурата во која група се наоѓа, како истата се модифицира со изградување на формата и сл;
- 3.7.4. Посочете нотни примери за дадените видови на фактура;
- 3.7.5. Истакнете ги сите значајности за фактурните преобразувања во делото во вид на заклучок

3.8. МОБИЛЕН-ДВИЖЕЧКИ ФАКТОР НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.8.1. Во анализираното дело да се пронајде движечкиот фактор од мелодиски, хармонски, метроритмички аспект;
- 3.8.2. Многу често мобилниот фактор е во психолошкиот елемент на делото;
- 3.8.3. За таа цел побарајте го трудот „Движењето-суштински елемент кај симфониското творештво“ од Томе Манчев;
- 3.8.4. Кои се принципите на суштинско движење во природата: ден-ноќ; добро-зло; динамика-статика итн.;
- 3.8.5. Во таа смисла дали барокната логика е вистинското движење?;
- 3.8.6. Кои се мобилните елементи на 18, 19 и 20 век;
- 3.8.7. Посочете нотни примери каде може да се евидентира мобилниот фактор;
- 3.8.8. По опишувањето да следи заклучок за најзначајните сегменти во мобилноста.

3.9. ДРАМАТУРГИЈА НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.9.1. Какво е делото лирско-драмско, каде е кулминацијата на делото, каде е кулминацијата на секој став; каде е кулминацијата на секој дел – составен на формата – локални кулминации;
- 3.9.2. Напрегнатоста или спокојството помеѓу деловите, темите, трансформацијата и кулминацијата на линија на развој се актуелности од овој вид;

- 3.9.3. Во текот на анализата треба да се наврати и на покрупниот план на структурата, можно е да се направи комбинација ако има потреба макро-микро дообјаснување од аспект на драматургијата;
- 3.9.4. По анализата посочи нотни примери;
- 3.9.5. По изложувањето треба да се извлечат значајностите на делото во вид на заклучок.

3.10. ТЕМАТИЗАМ НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.10.1. Какви жанрови се одразени во тематските материјали на анализираното дело;
- 3.10.2. Сливовито-емоционалната карактеристика на темите во делото;
- 3.10.3. Карактеристиките на тематизмот низ епохите да се пронајдат и времето – епохата на делото;
- 3.10.4. Дали темите во анализираното дело поседуваат национални белези од регионот на авторот;
- 3.10.5. Какви функции на изложување се присутни во делото;
 - 1. Експозициона
 - 2. Тематска функција во едноставна форма
 - 3. Највисоко драматуршко рамниште во циклична форма;
- 3.10.6. Видови на теми:
 - 1. Со совршена каденца
 - 2. Модулирачки теми
 - 3. Теми кои завршуваат со ослабена каденца
 - 4. Повторување на темата – како кај фугата
 - 5. Повторување на темата кај сонатната форма и сонатен циклус
 - 6. Појава на нов тематски-контраст и сл.;
- 3.10.7. Конструкција на темата
 - 1. Полифони теми
 - 2. Хомофони теми
 - 3. Контрастни теми;
- 3.10.8. Од сите овие набројувања и потсетувања да се пронајде формата за тематизмот во анализираното дело;
- 3.10.9. Посочи нотни примери во текот на анализата;
- 3.10.10. По анализата да се посочат најзначајните моменти во вид на заклучок.



3.11. ОРКЕСТРАЦИЈАТА НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- 3.11.1. Да се определат структурата и видот на оркестарскиот состав (камерен, симфониски итн.);
- 3.11.2. Да се определи во која еволуциона етапа припаѓа делото (барок, класицизам, романтизам итн.);
- 3.11.3. Да се проучи соодветниот автор, стилот на истиот, со особен акцент на останатото оркестарско творештво;
- 3.11.4. Да се определат принципите на оркестарското дело во неговата изработка
 - Групова оркестација
 - Симфонизација во делото
 - Полифонизација на делото;
- 3.11.5. Да се определи видот на оркестрацијата од аспект на 19 век (француска, германска оркестрација) или оркестрацијата на 20 и 21 век;
- 3.11.6. Тембровоста во оркестрацијата;
- 3.11.7. Улогата на оркестрацијата врз дефинирањето на останатите елементи на делото (музичка форма, тематизам, драматургија итн.);
- 3.11.8. Во текот на анализата да се прикажат нотни примери;
- 3.11.9. По анализата да следи заклучок за видот и значењето на оркестрацијата врз музичкото дело.

3.12. СИНТАКСА – РАСЧЛЕНУВАЊЕ ВО МУЗИЧКАТА ФОРМА

- 3.12.1. Во оваа смисла да се објасни и да се најдат расчленувањата и моментите во делото предизвикани од
 1. Цезура
 2. Контрастот во градбата на делото
 3. Ритмичките средства
 4. Паузите
 5. Без цензурно расчленување;
- 3.12.2. Мелодискиот фактор;
- 3.12.3. Враќањето на стар тематски материјал;
- 3.12.4. Расчленувачката способност на хармонијата;
- 3.12.5. Фактурните средства се битни во расчленувањето;
- 3.12.6. Смената на темброт;
- 3.12.7. Регистарски контраст;
- 3.12.8. Целосно или изменето повторување;

- 3.12.9. Во текот на анализата да се прикажат нотни примери;
3.12.10. По анализата да следи заклучок за најважните моменти на расчленувањето.

4. ЗАКЛУЧОК

- ❖ На крајот од „истражувањето“ или анализата на одбраното дело треба да се направи своевидно „резиме“ на сите најзначајни моменти кои се појавиле во анализата, а биле поткрепени со нотни примери, табели, графикони, шеми и слични други соодветни форми на целосно објаснување и заокружување на поставениот проблем и неговото разрешување;
- ❖ Целосната анализа треба да доведе до воопштување;
- ❖ Се разбира се прави селекција на најзначајните проблеми, стилски карактеристики за авторот, делото во потесна, поширока смисла и сл.;
- ❖ Заклучоците ако се успее да се направат како флуид тогаш се навлегува и во естетската сфера на квалитетот на делото, и во разоткривањето на идејно-уметничката замисла на делото, а ќе овозможи длабока претстава за неговата содржина, за неговото општествено-историско значење;
- ❖ Во заклучоците треба и да се нагласат општите црти на стилот и жанрот одразени во конкретното дело, да се покаже нивното појавување во формата и музичкиот јазик;
- ❖ Да се издвојат индивидуалните творечки црти на авторот.

5. УПОТРЕБЛИВА ВРЕДНОСТ НА СЕМИНАРСКИОТ ТРУД

- Каде овој труд би нашол своја примена:
 1. Во изведувачката педагогија
 2. Во сферата на музичките форми
 3. Во сферата на творечко-композиторскиот педагошки процес и сл.

6. БИБЛИОГРАФИЈА

За начинот на формирање на единиците во библиографијата види веб-страница на Универзитетот „Гоце Делчев“ – Штип, http://www.ugd.edu.mk/images/stories/file/ZA_VRABOTENITE/pravilnici/Pravila%20za%20seminarska,%20magistarska%20dr.pdf



781.63:[785.11:78.071.1(497.7)(049.3)

785.11:78.071.1(497.7) Зографски,Т.

Проф. м-р Валентина **ВЕЛКОВСКА-ТРАЈАНОВСКА**

**ПРИСУТНОСТА, УПОТРЕБАТА И УЛОГАТА НА МУЗИЧКИТЕ
ИНСТРУМЕНТИ ВО ДЕЛ ОД ОРКЕСТАРСКОТО ТВОРЕШТВО
НА ТОМИСЛАВ ЗОГРАФСКИ (1934- 2000)**

Поаѓајќи од фактот дека музичките инструменти го претставуваат првиот услов за создавање на едно симфониско дело, за оформувањето на музичката мисла и нејзиното материјализирање, што повторно се зависни од изборот на музичките инструменти, нивните репродуктивно-технички можности и нивната соодветна примена тема на ова истражување се музичките инструменти и начините на кои тие го структурираат и озвучуваат музичкото дело.

Но, генерално, музичките инструменти имаат исклучително значење за човекот, бидејќи егзистираат и се развиваат паралелно со човековото постоење. Од друга страна, пак, во текот на сите векови со развојот на музичката уметност преку континуираното создавање на музичкото творештво и развојот на музичкиот инструментариум бележи евидентен напредок во однос на неговите репродуктивно-технички можности. Од исклучително значење во овој историски континуитет е оформувањето на оркестарот чие основно средство е инструментот. Развојот на оркестарот, елементите оркестрација, симфонизација, но и музичките инструменти се модифицира и поставува благодарение на огромната ризница на творештво за симфониски оркестар низ вековите од врвни мајстори на оркестрацијата.

Бидејќи од клучно значење за нас е истражувањето на богатото и обемно македонско музичко творештво, за цел на оваа анализа го издвоив македонскиот композитор Томислав Зографски, кој со своето оркестарско творештво оставил длабока трага во македонската музичка историја, при што ќе се утврди и сознае како композиторот Зографски ги употребува музичките инструменти во своето симфониско творештво, при формирањето на поставениот оркестар.

За изборот на композиторот Томислав Зографски и неговото оркестарско творештво се одлучивме од повеќе причини: Томислав Зографски претставува композитор од исклучително значење за



македонското современо творештво, како градбен елемент на континуитет на македонската музичка историја, но и за своето оркестарско творештво тој е наградуван, меѓу кои ќе ја споменам наградата „13 Ноември“ (1981) за делото „Пасакаља за еден херој“ за симфониски оркестар. Зографски, како професор на Катедрата по композиција, активно учествувал при формирањето на македонската композиторска мисла особено и од аспект на оркестрацијата, предмет што го предаваше на Факултетот за музичка уметност во Скопје сè до неговата смрт.

При оваа анализа се направени повеќе селекции со кои се доаѓа до основниот тематски материјал. Најнапред се издвоени делата за симфониски оркестар што не вклучуваат вокал и што не се создадени со определена намена (химна, музика за филм, оркестрирани или обработени народни или друг вид песни), бидејќи во богатиот опус на овој композитор, покрај овие дела, се вбројуваат и вокално-инструментални дела (оркестар со вокален солист, оркестар со хор/ови и оркестар со вокален солист/и и хор/ови и музиката што Томислав Зографски ја создал за филм што во најголем дел предвидува употреба на оркестар).

Дела за симфониски оркестар на композиторот Томислав Зографски се: Девет минијатури (1957/8); *Fantasia corale* (1959/61); Пасакаља за еден херој (1980); *Skercso* - на теми од Тихомир Карапанчев (1985); Концертантна симфонија (1990); Недовршена рапсодија (1994); Симфониета in B (1972/94); Интрада (1997/8); Древниот сид (1998).

Од листата на претходно наброените дела и покрај сите истражувања и пребарувања во сите македонски архиви (библиотеки, вклучувајќи ја и на композиторот) не можеше да се пронајде партитурата „Недовршена рапсодија“, дело кое композиторот го создал во 1994 година како нарачано дело од Македонската филхармонија, поради што темата е фокусирана на дел од оркестарското творештво од Томислав Зографски.

Потоа, начинот на кој е анализиран одбраниот тематски материјал опфаќа неколку фази. Табеларно се опфатени наведените дела и:

- нивниот број на инструменти, вид на инструменти, бројот на извршители од секој вид, видот на оркестар, бројот на инструменти во рамките на одделни оркестарски групи, генералните карактеристики на партитурата, изведена/неизведена, објавена/необјавена, со аудиозапис/без прв аудиозапис, табела во која се означени номенклатурата на сите инструменти кои се појавуваат во овие дела на италијански јазик, опсегот на инструментите од нивниот најдлабок до највисок тон

од периодот на звукоред појавен во секое дело одделно, присутни динамички степени кај инструментите, присутни артикулациски ознаки кај инструментите.

За истражувањето исклучително значајни се условите кога се создавани конкретните дела, што значи историската, културолошката и социјалната позиција на Томислав Зографски во периодот на создавањето на овие дела и определените влијанија за конкретниот вид творештво во периодот на тие опфатени години. Имено, во педесеттите години од минатиот век македонската музичка уметност бележи интензивен развој, со професионално насочување на македонските композитори (комплетно средно и високо музичко образование - отсек композиција), во тогашните повисоки музичко-едукативни центри, Белград, Загреб, Љубљана. Со сознанијата што ги стекнуваат, особено новините директно преземени, стекнати од европските музички размислувања, тие формираат сосема нов приод кон музичкото творештво и музичката педагогија, но и односот кон музичката традиција и континуитет од матичното поднебје, Македонија. Зографски е еден од неколкумината композитори во тоа време кои имале можност својата едукација да ја стекнат во овие едукативни центри, првите две години од своето средно музичко образование ги завршува во Скопје, за потоа да замине во Белград каде што го довршува средното образование и своите студии по композиција во класата на проф. М. Живковиќ.

Севкупно врз оформувањето на творештвото на овој композитор влијаеле повеќе фактори. Најпрво, неговото уметничко-занаетчиско потекло што отвора претпоставки за развој на силен интерес за определено уметничко изразување. Како што споменав, влијание извршило и неговото образование во Белград, особено поради можноста директно да се проследат поразновиден тип концерти, современата продукција на дела што вклучува стилски насоки што произлегуваат од сосема други естетски позиции во однос на состојбите на музичката сцена во Македонија. Неговото исклучително значење подоцна како еден од првите професори по композиција, полифона композиција, музички форми со анализа, оркестрација.

Следејќи ги почетните истражувања веднаш може да се забележи своевидно разграничување на симфониското творештво на Томислав Зографски на три творечки периоди според годините на создавање: I - 1957/1958 – 1961; II - 1980 – 1990 и III - 1994 – 1998.



Во текот на својот студиски престој во Белград, Зографски ги создал своите први дела за оркестар – „Девет минијатури“ (1957/1958) и „Fantasia corale“ (1959/1961). Според годините на создавање на делото „Fantasia corale“ 1959/1961 и фактот дека го има најголемиот број на употребени инструменти се потврдува констатацијата дека оваа композиција го претставува неговиот дипломски труд. Годините потоа Зографски се фокусираше на солистичко и камерно творештво, за дури по скоро дваесет години да ја создаде својата трета композиција за симфониски оркестар – „Пасакаља за еден херој“ (1980 година). Квалитетот на ова дело на кое веројатно композиторот му посветил исклучително внимание и време уште следната година бил потврден со доделената награда „13 Ноември“ (1981). Години кои за македонската музичка историја биле многу значајни во однос на општествениот третман кон македонските композитори, кој е евидентен преку поголем број и вид на награди кои им биле доделени. По „Пасакаља за еден херој“, Зографски ги создава „Skercso - на теми од Тихомир Карапанчев“ - 1985 година, значи по пет години, за дури по скоро уште пет години да ја создаде „Концертната симфонија“ - 1989/1990 година. Се подразбира свесноста на еден сериозен композитор дека создавањето оркестарско дело со сите негови атрибути и можности што треба да се предвидат бара поголем временски простор. Можеби токму затоа композиторот Зографски трите оркестарски дела што претходно ги споменавме ги пишувал во растојание од по пет години.

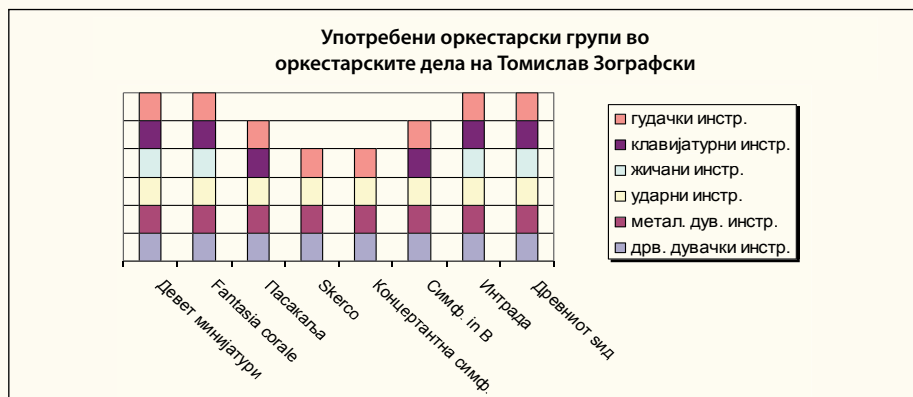
Во последните години од својот живот Зографски создава повеќе симфониски дела, „Недовршена рапсодија“ - 1994 година ја ревидира „Симфониета in B“ - 1972/1994 година, „Интрада“ - 1997/1998 и „Древниот сид“ - 1998 година. Неговото веќе големо искуство, како композитор, но и како професор по повеќе наставни програми се рефлектирало и врз инструменталните форми преку кои ќе ја изрази својата творечка мисла, позачестената употреба на симфониски оркестар. Покрај тоа, карактеристично за последниот творечки период е неговиот интерес за компјутерската технологија и можностите што таа ги нуди, што консеквентно извршиле влијание врз творечкиот акт - делото.

На дијаграмот може да се забележат конкретните групирања на делата за симфониски оркестар на Зографски.



Графикон 1

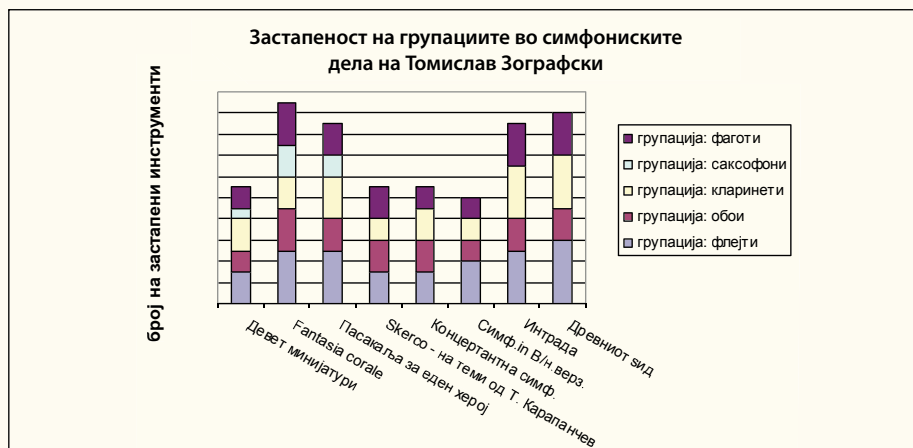
Начинот на кој Зографски ја реализирал сопствената мисла, како што споменав, е зависен од изборот на конкретните видови на музички инструменти, нивните репродуктивно-технички можности и нивната соодветна примена. Но, при анализата на делата може да се забележи дека овој композитор веројатно имал неколку постапки – фази низ кои го конципирал своето музичко дело и неговиот звучен репрезент. Имено, како прв чекор е изборот на генералниот тип на оркестар, а две, а тре или а кватро. Потоа, изборот на типот и бројот на инструментите одделно, во рамките на секоја групација на инструменти, односно секоја оркестарска група. И на крајот, допрецизирање на ударните инструменти, нивниот вид и интензитет на настап. Сепак и покрај зададените параметри, композиторот Зографски не се ограничувал со нив туку, доколку било потребно во интерес на севкупното музичко-драматуршкото дејство, во текот на партитурата определувал дополнително учество на нови инструменти. На пример, една таква размисла може да се забележи во делото „Девет минијатури“ каде што дури во последниот такт се појавува пјато, кое по севкупното FF-движење на останатите инструменти, темброво особено го потенцира последниот акорд на делото каде што овој инструмент настапува.



Графикон 2

За анализа на музичките инструменти употребени во осумте оркестарски дела е направена следната систематизација на материјалот. Опфатени се сите инструменти од оркестарот, според оркестарските групи: дрвени дувачки инструменти; метални дувачки инструменти; ударни инструменти; жичени инструменти; клавијатурни инструменти и гудачки инструменти.

Понатаму, секоја оркестарска група е формирана од групи на ист тип инструменти - групација. На пример, групација флејти, каде што се вклучени пиколо флејти, флејти и алт флејти или пак групација труби што ги вклучува пиколо труба in D и труби in B.



Графикон 3

Оркестарската група – дрвени дувачки инструменти ги опфаќа групациите:

- Групација флејти; групација обои; групација кларинети; групација саксофони; групација фаготи

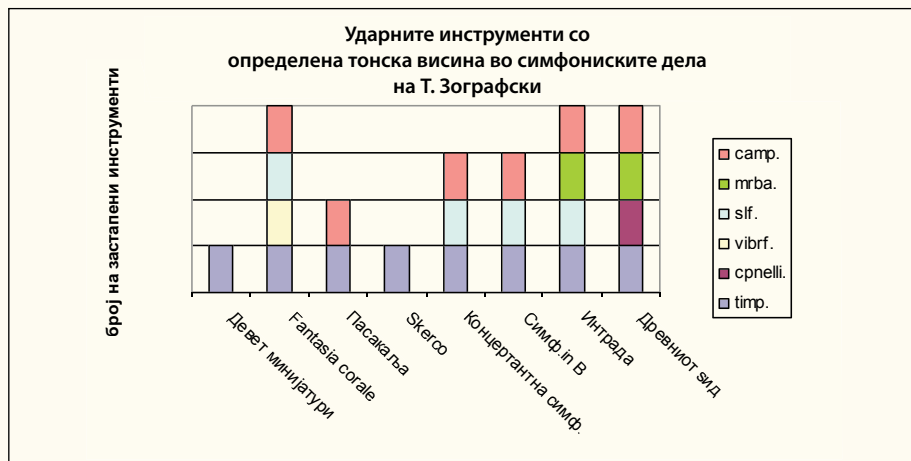
Оркестарска група - метални дувачки инструменти ги опфаќа групациите:

- групација хорни; групација труби; групација тромбони со туба.

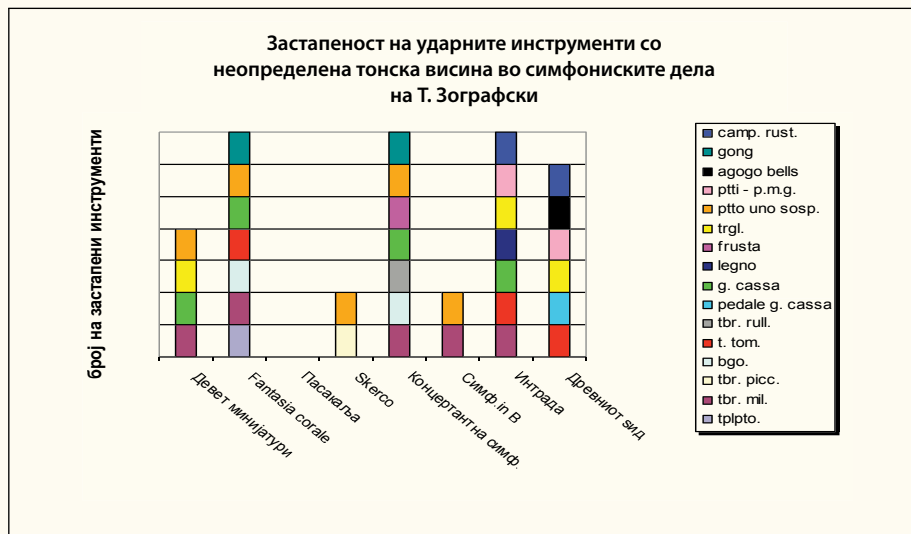
Во однос на тоа како се употребени групациите на инструменти што ја формираат оркестарската група - метални дувачки инструменти може да се забележи на пример дека Зографски во своите симфониски дела застапува определени групации од оваа оркестарска група, зависно од видот оркестар, но скоро сите дела се составени од сите групации инструменти, хорни, труби и тромбони со туба. Сите групации на инструменти одделно, но многупати и заедно, формираат определена функција на тематскиот материјал, при што се издвојуваат сите основни функции на оркестрово-звучната материја: мелодиска, хармонска, педално-хармонска и ритмичко-хармонска. Застапеноста на тематскиот материјал во определен регистар зависи од позицијата на инструментот што го интерпретира поради тоа што првата (втората) хорна, труба или тромбон ги озвучуваат тематските материјали во среден и висок регистар, наспроти втората или третата труба, тромбон или (петтата или шестата) хорна што ги озвучуваат покрај останатото и ниските тонови од длабокиот регистар од периодот на звукоред на инструментите од сите групации. Во овие симфониски дела Зографски ја застапува оркестарската група - метални дувачки инструменти како формиран заеднички тембр, но и како индивидуални тембри, што зависно од тоа со каква репродуктивна техника се застапени, со кој динамички степен настапуваат или пак со кој инструмент формираат мешан тембр, создаваат широк спектар на оркестрово-звучната материја.

Оркестарска група - ударни инструменти ги опфаќа групациите:

- групација ударни инструменти со определена тонска висина и
- групација ударни инструменти со неопределена тонска висина.



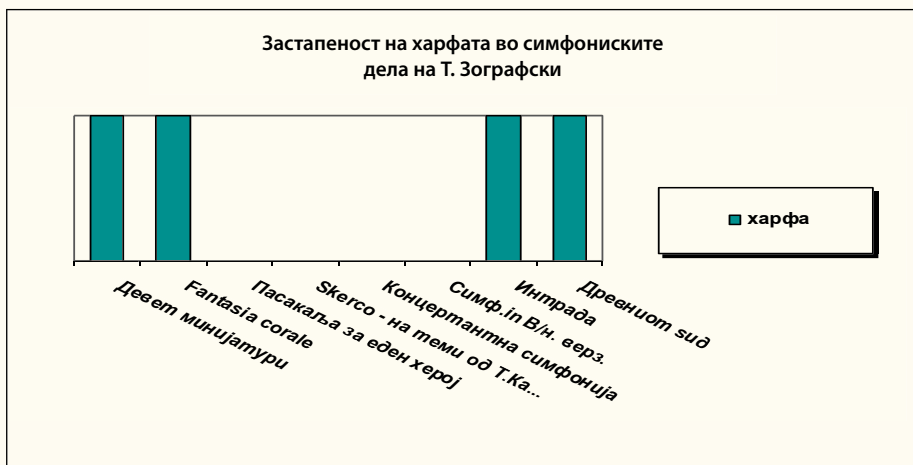
Графикон 4



Графикон 5

Оркестарска група - жичени инструменти (со потегнување жица)

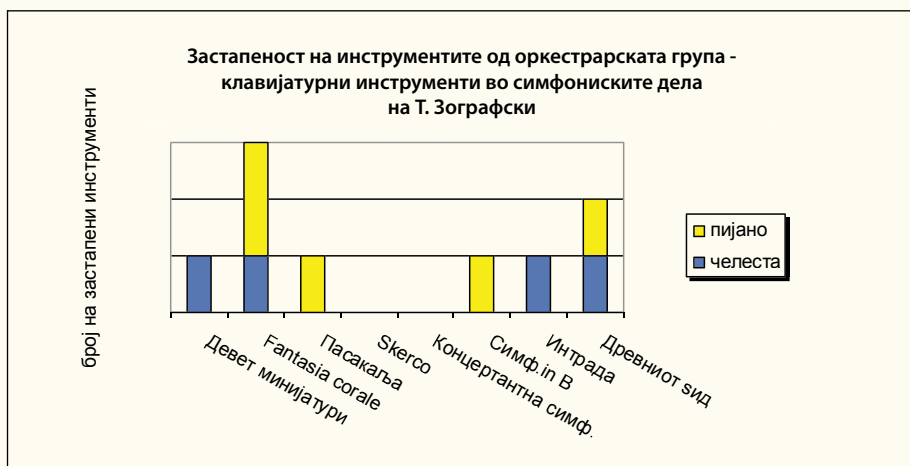
- харфа



Графикон 6

Оркестарска група - клавијатурни инструменти ги опфаќа инструментите:

- пијано и челеста



Графикон 7

Оркестарска група - гудачки инструменти е составена од групациите:

- виолини 1; виолини 2; виоли; виолончела; контрабаси



Од аналитичкиот приказ што ги опфати инструментите од оркестарската група - гудачки инструменти произлегуваат неколку заклучоци меѓу кои ќе се издвои дека при настапите на инструментите од оркестарската група - гудачки инструменти нивната улога ги опфаќа сите основни функции што го оформуваат ткивото на едно музичко дело: мелодиска, хармонска, педално-хармонска и ритмичко-хармонска. Потоа кога ќе се компарира со сите останати оркестарски групи може да се забележи дека гудачките инструменти се многу присутни во партитурите, со најразлични фактурни модификации на тематските материјали во рамките на групата, во рамките на одделни групации, како и висок степен на индивидуализација, а доколку е потребно, со сложени репродуктивно-технички барања. Особено се издвојуваат делата „Интрада“ и „Древниот сид“, каде што овие инструменти се застапени со силна индивидуализација на секој извршител од групата одделно, издвојувајќи ги со сосема различни тематски, различни фактурно поставени материјали, многупати во рамките на поделба на дивизии или пултови функцијата на музичките материјали што ги озвучуваат се различни. Големото присуство на овие инструменти во симфониските партитури на Томислав Зографски овозможува најразлични мешања на тембри, зависно со кои инструменти или со кои оркестарски групи се употребени, но покрај тоа и со каква репродуктивна техника во конкретниот момент настапуваат, *con sord.*, *pizz.* и сл. На крајот треба да се потенцира дека значењето што оваа оркестарска група го има за композиторот и неговото творештво е многу големо, бидејќи гудачките инструменти претставуваат основен двигател и потпора на драматуршкото дејство на овие симфониски дела.

Од анализите за начинот на употреба на музичките инструменти произлегува дека се многу значајни за композиторот Зографски, кој ги одбира, организира и конципира многу темелно со цел најсоодветно озвучување на драматуршкото дејство на делата, каде тие имаат исклучително активна улога. Дополнително со оваа анализа се добиваат и повеќе согледувања што ги расветлуваат ликот и мислата на македонскиот композитор Томислав Зографски, неговото дело и значењето во рамки на континуитетот на македонската музичка историја.

Користена литература

- Абрашев, Б. (1992). *Симфонична оркестрација*. Софија: Музика
- Абрашев, Б. (1992). *Симфонична оркестрација - оркестрација и музикална форма*. Софија: Музика
- Adler, S. (1982). *The Study of Orchestration*. London: W.W. Norton & Company
- Видор, Ш.М.(1938). *Техника современного оркестра*. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Голабовски, С. (1999). *Историја на македонската музика*. Скопје: Просветно дело
- Despic, D. (1979). *Muzicki instrumenti*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Зографски, Томислав. (1955). Разговори за современото македонско творештво. *Разгледи, бр. 18*. Скопје: Разгледи
- Зографски, Томислав. (1954). Разговори за современото македонско творештво. *Разгледи бр. 18*. Скопје: Разгледи
- Коларовски, Г. (1997). Македонска композиторска школа - да или не? *Музика, год. 1, бр. 1*, стр.19-26. Скопје: СОКОМ
- Коловски, М. (1993). *Македонски композитори и музиколози - 1947-1992*. Скопје: СОКОМ
- Корсаков - Римскии, Н.(1946). *Основи Оркестровки*. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Левицкии, Р. Д. (1953). *Современи оркестри*. I, II, III, IV. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Манчев, Т.(2001). *Движењето суштински елемент кај симфониското творештво*. Скопје: СОКОМ
- Obradovic, A. (1978). *Uvod u orkestraciju*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Ортаков, Д. (1982). *Музиката уметност во Македонија*. Скопје: Македонска Ревизија
- Прошев, Т. (1986). *Современа македонска музика*. Пула: Истарска наклада
- Сагаев, Д. (1977). *Практически курс по симфонична оркестрација*, I, II Софија: Музика
- Стојанов, П. (1993). *Музикален анализ*, I дел. Софија: Музика
- The Internet Movie Database. Tomislav Zografski, www.imdb.com/name/nm0957602/



781.6:[785.11:78.071.1(497.7)(049.3)
785.11:78.071.1(497.7) Зографски,Т.

Ивана **ЈАНКОВ**

МУЗИЧКИТЕ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА И НИВНИТЕ ОСОБЕНОСТИ ВО ДЕЛОТО „ПАСАКАЉА“ ЗА ЕДЕН ХЕРОЈ ОД КОМПОЗИТОРОТ ТОМИСЛАВ ЗОГРАФСКИ (1934-2000)

Композиторот Томислав Зографски е основоположник на неокласичната школа во Македонија. Тој во своите дела постигнува совршен баланс на старите традиции и современите музички текови. Творештвото на Т. Зографски содржи 142 опуса кои опфаќаат широк жанровски дијапазон. Во него се содржани: вокално-инструментална, оркестарска, хорска, камерна и филмска музика. Тој, во целиот творечки опус се придржува до своите принципи кои ги прифатил уште во студентските денови. Најголемо влијание врз неговото музичко дејствие имале Ј.С.Бах, И.Стравински и „полската школа“. Под ова влијание тој во своите дела често користи конструктивни принципи на барок и рана класика, афирмирајќи реставраторски однос на изразните можности на минатите стилови (Ралева 2004). Помеѓу повеќето дела напишани за симфониски оркестар, кои столбови на неговото творештво („Девет минијатури“ 1957/8, „Fantasia corale“ 1959/61, „Скерцо“ на теми од Т. Карапанцев 1985, „Концертантна симфонија“ 1990, „Недовршена рапсодија“ 1994, „Симфониета in B“ 1972/1994, „Интрада“ 1997/1998, „Древниот сид“ 1998) ние за тема на анализа го одбравме делото „Пасакаља за еден херој“ (1980). Тоа е композицијата за симфониски оркестар, во форма типична за барок, но во едно ново руво дадено низ богат инструментариум итн. Рефератот се базира на аналитичкиот пристап кон сите музички параметри.

Музичките изразни средства во Пасакаљата

„Пасакаља за еден херој“ е во основа неокласично дело. Тоа го потврдуваме преку анализата на музичките изразни средства: музичка форма, мелодија, хармонија, метар и ритам, темпо, динамика, тембр, фактура, мобилен – движечки фактор, драматургија, тематизам и синтакса – расчленување во музичка форма.



Музичка форма

Во ова дело Т. Зографски ги почитува сите формални обрасци сврзани со формата пасакаља. Темата ја поставува хомофоно, по што следи низа од 14 варијации. Темата е во траење на 14 такта и се состои од две еднакви целини од по 7 такта. Недоволна изразеност на главните тонални функции во темата условува недостаток на стабилноста и поради тоа нема доволно аргументи таа да се нарече период, туку реченица-период.

Варијациите кои настапуваат по иницијалното излагање на темата по својата структура не отстапуваат многу од првобитното тематско излагање. Па оттука, од 14-те варијации колку содржи „Пасакаља за еден херој“ формата според бројот на тактовите е задржана во 11 варијации. Исклучок се петтата и десеттата варијација кои, поради аугментираниите делови на темата, го продолжуваат своето траење, како и 14-тата варијација која, од драматуршки причини, има проширување кое претставува педал на тониката по излагањето на темата.

Уште една интересна појава е бројот на тактовите кои во иницијалното излагање на темата (14) се поклопува со бројот на варијации (14 варијации). Ова е можеби и случајност, но исто така може да биде уште еден доказ дека Т. Зографски како неокласичен композитор особено внимание ѝ посветува на симетријата на формата.

Мелодија

Пасакаља поставува еден тематски материјал со строго одредена мелодиска линија како основа во нејзината целокупна изградба. Композиторот доследно ја спроведува мелодиската линија на темата во низата од 14 варијации, која претставува единствен творечки фактор кој не се менува при варирањето.

Мелодиската компонента при полифоното водење на гласовите ги групира варијациите во неколку групи:

- прва, втора, трета вар контрапункт, кој во комплементарен ритам со темата гради цврст хомофон слог;
- премин од хомофон во полифон слог (четврта вар); интересна хармонска улога на педалот на терцата на актуелниот акорд, во осминското движење се јавуваат останатите акордски тонови;
- полифоно мелодиско движење во петта и шеста вар; многуте алтерации кои се јавуваат во пасажните и фигурациските движења;
- пасажно движење нагоре во првата половина на темата и движењето надолу во втората во седма, осма и деветта вар; одбележување на

- локалните кулминации на секоја варијација;
- пасажно движење на секое трето тактово време (во такт $\frac{3}{4}$) во првата половина на темата во десетта вар; разложените акорди даваат дополнителен импулс во статичната фактура;
 - изразит контрасубјект во делницата на своната во единаесетта вар; разложените акорди даваат покрај темата единствена мелодиска линија.
 - појавата на контрасубјектот, „позајмен“ од друга масовна песна во 12, 13-та и 14-та варијација.

Кодата е во изразито хомофон слог со појава на елементи на темата, заокружувајќи ја целината.

Хармонија

Т. Зографски во Пасакаљата користи хармонски модус in D (Јовиќ, 2011). За поблиску да ја објасниме структурата на модусот мораме да наведеме неколку битни факти: темата, во своето иницијално појавување не е хармонизирана. Во амбитусот од мала секста (во кои е дадена темата) не постои водилка и поради тоа не може да се дефинира тоналитет. Сепак, јасна хармонска слика се јавува веќе во 1-та варијација. Во 20-тиот такт веднаш се воочува молската доминанта а-с-е (недостаток на напнатоста која ја донесува водилка) која се разрешува во тониката (d-f-a) на крајот на првата фраза од темата. Крајот на втората фраза содржи молски акорд на VII стапало cis-e-gis кој се разрешува континуирано (се поклопуваат разрешувањето и почетокот на следната варијација). Имено, недоволна изразеност на главните тонални функции во темата не наведува на заклучок дека тоналитет секако не е d-moll, туку модус in D. Хармонските склопови претставени во 1-та вар, со мали измени остануваат столб на хармонизација на делото во целост.

Пр. бр.1(16-28 такт)



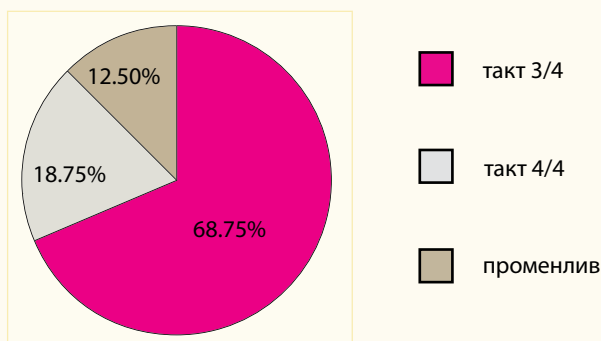
Како во првата варијација, така и низ целото дело во хармонијата доминираат молски акорди. Акордската структура останува терцна, но сепак во постојана употреба се низа алтерации и вонтонални акорди кои не се разрешуваат според правилата на класичарската хармонија.

Хармонската основа е збогатена и со многуте вонакордски тонови, кои се јавуваат во пасажите и фигурациите, во контрапунктските делници.

Метар и ритам

Во метарот има отстапувања од карактеристичниот метар (3/4) за формата пасакаља. Од графичкиот приказ може да се заклучи дека сепак убедливо преовладува метричкиот принцип на формата пасакаља т.е. $\frac{3}{4}$ такт.

Графикон 1



Што се однесува до ритмичката компонента, како прво мораме да посочиме дека темата е од масовната песна од НОВ – Билеќанка, која е напишана во 4/4 такт. Т. Зографски, вешто ја „преведува“ во $\frac{3}{4}$ такт. Менувајќи ја ритмички, ги задржува тезите или јаки тактови делови во текот на темата, поради што таа останува препознатлива.

За четвртата варијација е карактеристичен контртан (contretemps) во група дрвени дувачи. Во примерот се прикажани првите четири такта.

Пр. бр.2 (56-59 такт)

Дури во десеттата варијација темата е ритмички изменета, така што добива сосема друг (фанфарен или воинствен) карактер.

Пр. бр.3 - тема во делници на *tr*1,2,3; *tbn* 1 и 2 и *tbn* b (137-142 такт)

Во ова дело за ритмот и метарот може уште многу да се зборува поради фактот што ритмичката компонента е најистакната во процесот на варирањето. Ние се задржавме на неколку најспецифични ритмички особености.



Темпо

„Пасакаља и чакона водат потекло од истоимени стари танци. Овие форми се во триделниот такт, во **бавно до умерено темпо**...“ (Сковран & Перичиќ. 1991:163) Темпото е условено со формата на композиција. Сепак, на почетокот на делото „Пасакаља за еден херој“ не стои ознака за темпо ниту со број, ниту пак со термин. Но, композиторот Томислав Зографски користејќи други параметри на вешт начин создава привидни промени на темпото. Имено, контрапунктската линија од сосема едноставна и мирна, во текот на делото постепено се збогатува и нараснува до таа мера да се добива привидна промена од бавно кон брзо темпо. Во текот на целото дело постои само една запишана промена во доменот на темпото. Се работи за крајот на 10-тата варијација, попрецизно кажано за второ и трето тактово време во 154. такт на кои се однесува ознаката **riterdando**.

Динамика

Во ова дело, покрај оркестрацијата и ритмичката компонента, динамиката има клучна улога во драматургијата. Имено, динамичките наслојувања во најголем дел се поставени спрема барокните стандарди (скалеста динамика).

Ова е интересен визуелен приказ на динамичкиот план во делото.

pp→p→mp→cresc.poco→mf→f→ff→f→ff→ffpossibile→decresc.→p→pp

На динамичкиот план се разликуваат седум динамички блока. Динамиката е претставена според барокните принципи (скалесто) со исклучок на 7-та и 14-та варијација кои претставуваат прв и втор динамички врв на делото. Динамичкиот обем е голем и се движи од pp до ff possibile. Динамиката претставува најсилна компонента во обединувањето на 16-те делови (во чија основа е една тема), во една заокружена целина.

Тембр

Особено темброво богатство во ова дело доаѓа, пред сè, од бројниот инструментариум. Застапени се сите групи инструменти, како и одредени варијантни инструменти (особено во групата дрвени дувачки).

Основната особеност на ова дело е безмалку непроменлив тембр во рамките на една варијација. Композиторот Зографски, пред сè, ги групира инструментите и како групи ги спротивставува или наслојува.

- До шестата варијација се присутни гудачки и дрвени дувачки инструменти.

- Од седмата се јавуваат лимени дувачки. Најпрво хорните, а потоа (во осмата) целиот лимен дувачки состав.
- На крајот на деветтата варијација се појавува пијано.
- Во десеттата варијација се вклучуваат удиралките.

Зографски не експериментира на темброво поле користејќи смели комбинации на инструменталните бои. Тој ги наслојува групи инструменти, почнувајќи од гудачките и дрвените дувачки, преку лимените, удиралките и пиано. Одејќи кон крајот, кој носи смирување одеднаш се намалува ансамблот и композицијата завршува во слично темброво опкружување со она во кое и започнува.

Фактура

Фактурата започнува како едногласна, потоа станува хомофона (со истакната тема и другите гласови во хармонска придружба). Во четвртата варијација се јавува комплементарен ритам кој асоцира на Бахови корали (полифонизација на хармонскиот слог), за од шестата варијација да почне да се применува напластување на два различни слога (полифон и хармонски). Слоговите се поделени меѓу инструменталните групи и тој принцип се користи до крајот.

Основата на ова дело е хармонски слог и хомофона фактура врз која се појавуваат полифоните принципи.

Мобилен-движечки фактор

Движечки фактор во „Пасакаља за еден херој“ примарно лежи во три компоненти: ритмичката, динамичката и оркестрациската (темброва). Основната движечка сила лежи во непрекинато движење на контрапунктските гласови, во сè покуси нотни вредности, движејќи се кон крајот.

Динамиката во текот на делото ја следи ритмичката компонента. Како се намалуваат нотните вредности, така се зголемува динамичката слика, скала по скала докажувајќи дека ова дело сепак има некои барокни особености.

Оркестрациска (темброва) компонента исто така ги следи претходните две згуснувајќи го оркестарското ткиво од варијација до варијација, одејќи кон крајот, односно кон последната варијација (14-та) која претставува кулминација на делото во целост.



Драматургија

Основната драматуршка порака на ова дело е мир – долг пат до кулминацијата – мир (идентичен со оној на почетокот). Ние ќе ги посочиме неколкуте карактеристични драматуршки пројави.

Десеттата варијација носи специфично пасажно движење на секое тритактово време (такт $\frac{3}{4}$), додавајќи нов импулс во исклучително статична хармонска, ритмичка и оркестрациска компонента. Во драматуршка смисла ова носи едно премислување по принцип „појди-застани“, но во втората фраза на темата следуваат константни пасажи со истата улога како одлука да се оди напред. Тој движечки импулс се забавува на крајот на десеттата варијација со *ritardando* (154. такт), за од следната варијација да почне по принцип на „стабилно чекорење“ со јасни акорди во сменетиот такт (од $\frac{3}{4}$ во $\frac{4}{4}$) и темата со фанфарен карактер. Веќе напоменавме дека наредните варијации претставуваат најсилен и незапирлив чекор кон кулминацијата. Помеѓу варијациите со *ff* динамиката (11-та и 13-та) се наоѓа интересен случај со 12-та варијација, каде динамиката се намалува за еден степен. Зографски маестрално, во моментите кога веќе е „на чекор“ до кулминацијата, го одложува врвот со спуштање на динамичката слика за еден степен оставајќи нè во подолго исчекување и зголемувајќи го вниманието за долго чеканата кулминација.

Тематизам

Во „Пасакаља за еден херој“ темата не е оригинална, туку позајмена од една масовна песна од НОВ – Билеќанка. Во оригиналот песната е дводелна, но Зографски, во своето дело за темата го одбира првиот дел на песната.

Во 12-тата варијација да се појават мотивите на друга масовна песна „Уз Маршала Тита“ во групација флејти и обои.

Пр. бр.4 (такт 168, 176-177 во tr in B 1, 2)

Пр. бр.5 (такт 171)

The image shows a musical score for four flutes, labeled 'fl. picc.', 'fl. I', 'fl. II', and 'fl. III', and 'fl. alto'. The score begins at measure 170. The music is written in a common time signature (C). The first part of the score (measures 170-171) is marked 'p' (piano) and 'ac' (accents). The second part (measures 172-173) is marked 'f' (forte) and 'ac'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes and sixteenth notes. There are also some rests and longer note values. The score is arranged in four staves, with the piccolo flute on top and the alto flute at the bottom.

Водејќи се од аспект на тематизам, потпомогнат од други музички изразни средства, можеме да претпоставиме дека поентата на делото е бесмислата на војната. „Пасакаља за еден херој“ започнува со елегична тема, која потоа поприма воинствен карактер (со фанфарен призвук). Композиторот Зографски, по еуфоријата која ја носи кулминацијата на делото, набргу се враќа на елегичниот карактер од почетокот. Можеме да претпоставиме, со помош на насловот кој е посветен на „еден херој“ дека станува збор за смртта на еден од многуте борци кои се бореле за идеали кои не ги доживеале.

Синтакса-расчленување во музичка форма

Формата пасакаља подразбира постоење на повеќе делови со иста тематска основа, па е сама по себе причина за расчленување во рамките на музичката форма. Самото појавување на темата 16 пати условува расчленување на делови. Расчленувањето го намалува последователното надоврзување на варијациите..

Заклучок

Од наведените факти можеме да кажеме дека барокниот принцип е испочитуван до крај од аспект на формата и динамиката, додека останатите параметри се третирали послободно, но сепак во неокласичарски манир (со почит кон традицијата), па можеме да заклучиме дека ова дело е сепак хомофоно.



Користена литература

- Бужаровски, Димитрије. (1995). *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: УКИМ/ФМУ
- Голабовски, Сотир.(1999). *Историја на македонската музика*. Скопје, Просветно дело
- Манчев, Томе. (2001). *Движењето – суштински елемент кај симфониското творештво*. Скопје: СОКОМ
- Ралева, Жанина.(2004). *Музиката на почвата на Македонија од Атанас Бадев до денес*. Скопје: МАНУ
- Skovran, Dušan&Peričić, Vlastimir. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd, FMU
- Стојанов, Пенчо. (1993). *Музикален анализ*. Софија: МУЗИКА
- Велковска-Трајановска, Валентина (2006): „Присутноста, употребата и улогата на музичките инструменти во дел од оркестарското творештво на Томислав Зографски“. Скопје. ФМУ/магистерски труд
- Коларовски, Гоце. *Музички форми на ФМУ Скопје*. ФМУ (интерна скрипта)
- <http://mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XVIIConf/ConferenceProgram.html> прочитано на 6 јуни 2011 г.
- <http://www.scribd.com/doc/24540780/Makedonska-enciklopedija-Kniga-1> стр.557 прочитано на 12 јули 2011 г.
- <http://mmc.edu.mk/Londonconfe/Zanina.htm> прочитано на 10 јули 2011 г.
- <http://www.scribd.com/doc/18001464/IRE-O-MODUSIMA> Прочитано на 6 мај 2011 г.

781.22:[78.082.1:78.071.1(497.7)(049.3)
78.082.1:78.071.1(497.7) Николовски, В.

доц. м-р Гоце ГАВРИЛОВСКИ

ТЕМБРОТ НА НАРОДНИТЕ МУЗИЧКИ ИНСТРУМЕНТИ ВО ДЕЛОТО ТРЕТА СИМФОНИЈА „РУСТИКА” ОП. 58 НА КОМПОЗИТОРОТ ВЛАСТИМИР НИКОЛОВСКИ (1925-2001)

Во текстот темелно и доследно ќе се опише и дефинира темброт на оркестарската група на народни музички инструменти, нивните својства и карактеристики во Третата симфонија „Рустика“, ор. 58 на композиторот Властимир Николовски. Од бројното македонско музичко творештво се одредивме токму за делото Трета симфонија „Рустика“, оп. 58, (1975) од причина што е едно од првите дела во македонското творештво во кое имаме употреба на народни музички инструменти. Што се однесува до поимот *рустика*, најмногу е впечатлив при рустикалното исполнување на инструментите, посебно во нивните соло- делници. Всушност, инспирацијата е од рустикалното фолклорно пеење кое претставува наша национална вокална основа, а во делото е појавено преку употреба на инструментација на вокалот - оркестрација на човечкото пеење на сцена, преку разни музички инструменти.

Причината што се фокусиравме конкретно на ова делото лежи и во поводот за одбележување на десетгодишнина од смртта на композиторот Властимир Николовски, како еден од доајените и најзначајните музички творци во Р. Македонија,

Интенцијата на авторот во Третата симфонија била што подлабоко да се навлезе во корените на фолклорот што го претставува преку карактеристичната фолклорна употреба на: мелодијата, ритамот, хармонијата и инструментариумот. Кога ќе се повлече паралела помеѓу времето кога е создадено ова дело и денес, ќе се заклучи дека денешната изработка на народните музички инструменти е пософистицирана и попрецизна, се проширува опсегот и се создаваат услови за изведба на ова дело со народни инструменти. Описот на фолклорниот тембр преку комбинација на музичките инструменти ќе го разгледаме и дефинираме по истиот пат како што се дадени инструментите редоследно во партитурата. За таа цел ќе ни послужат и нотните примери кои во текстот ќе ја потврдат зададената теза.



Во оваа партитура најнапред ја среќаваме употребата на *кавалот*, со мелодиска функција, дадена во средниот - висок регистар, заедно со кларинетот, кој претходно е појавен во подлабок регистар. Како придружни инструменти со хармониска функција на ова место се јавуваат трубите со сордина, со препознатлив „лонтано звук – повик од далечина“, како и кампанелите, кои се одликуваат со нежен, кршлив тембр и там-тамот во пијанисимо динамика. Подоцна се приклучува алт - флејтата, чиј тембр имитира и претставува стилизација на втор, придружен кавал, во подлабок регистар, во комбинација со бонгоси и виолини, кои свират во висок регистар со пијано динамика и опишуваат „вресок“ кој доаѓа од далеку. При крајот од мелодиската делница се приклучува и тапанот.

The image shows a page of a musical score, likely for a percussion ensemble. It features multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 102 and the second system starting at measure 107. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Horn (Hr.), Percussion (Perc.), and Drums (Dr.). The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *ppp*. The tempo marking is *Allegretto - R. in 3/4*. The page number 102 is visible at the top right and bottom right.

Пр. бр. 1. (стр. бр. 102 од партитурата)

Во текот на композицијата следува употреба на двете зурли (како алтернатива во текстот авторот има наведено две обои). Карактеристично е тоа што авторот на овие инструменти им доверил мелодиска функција дадена во полифон слог, во вид на хетерофонија, а на места и со бордунски, педален настап. *Хетерофонијата и бордуноот* се најкарактеристични музички изразни средства кои се јавуваат во македонскиот музички фолклор. Зурлите се наоѓаат во својот среден - низок регистар, кои во комбинација со тапанот образуваат комплементарен ритам. Во следниот такт се приклучуваат и кларинетите во низок регистар, со што на најдобар начин го потврдуваат тој „зурлашки призвук“. Хорните и трубите во бт. се карактеризираат со хармонска функција, во пијано динамика, дадени со мотив на лонтано звук, од далечина.

The image shows a handwritten musical score for two trumpets, labeled 'I' and '6т.'. The score is written on multiple staves. The top staff is for Trumpet I, and the bottom staff is for Trumpet 6т. There are also staves for Clarinet and Horns. The music is in a 3/4 time signature and features a complex rhythmic pattern. The score is written in black ink on aged paper with some handwritten annotations in red and blue ink. The text 'Alternativa: Oboi, ma con l'ancia dura e esita' is written in red ink. The text '6т.' is written in blue ink. The text 'I' is written in black ink. The text '3' is written in black ink. The text '3' is written in black ink. The text '3' is written in black ink.

Пр. бр. 2. (стр. бр. 3)



Во современата модерна оркестрација се прават обиди за доближување до фолклорната традиција. Во музичкиот творечки процес традицијата кај македонските композитори се рефлектира на неколку начини преку: интуитивно продирање на фолклорот и народните музички инструменти; конкретно со директна употреба на цитати или целосни фолклорни мелодии, ритмичко- хармонски структури или пак со употреба на оригинални народни музички инструменти, како и индиректено на флуиден начин со употреба на идиоми или сегменти од фолклорот или имитација на народни инструменти со посредство на класичниот симфониски состав (Манчев, 2005).

Редица македонски композитори употребуваат оригинални народни инструменти во симфонискиот оркестар. Други пак, со помош на имитација од постојниот оркестрациски инструментариум добиваат звук на народни инструменти. В.Николовски во Третата симфонија на почетокот со помош на обои и кларинети во длабокиот регистар добива звук на зурла.

5

6

Пр. бр. 3. (стр. бр. 5)

Во нотениот пример бр.4 се дадени флејти во висок регистар и со фортисимо динамика, заедно со кларинети, кои опишуваат силен рустикален „вресок“, а гудачите во фортисимо динамика се одликуваат со улога на „импулси“. Пред крајот на појавата на зурлите се јавуваат хорни и труби, кои се карактеризираат со рустикален тематски мотив во форте динамика, а тоа е разработка на почетниот тематски материјал даден во зурлите, во аугментација и понатамошна разработка со истиот почетен тематски материјал.

Појавата на зурлите е со мелодиска функција, дадени во среден - висок регистар (пр. бр.5).Тие се во комбинација со: кларинет, бас-кларинет, гајда, фаготи, а сите се одликуваат со мелодиска функција, а заедно образуваат интересен рустикален тембр. Како придружни инструменти со ритмичко- хармонска улога се јавуваат гудачите.

Пр.бр. 4. (стр. бр. 6)



100

Alternativo: Cl. dissondi liberi, suoni liberi, ma Ben musicale
 Lo-Bacillo (un-fuso) e-derridone-bite

101

Пр. бр. 5. (стр. бр. 100)

Гајдата (како алтернативен инструмент за изведба авторот на ова место го наведува кларинетот) во делото е појавена да ја карактеризира мелодиската функција, а се протега низ целиот свој амбитус со опсег од: d1-e2, во форте динамика.

100

Violini I

Violini II

Violoncelli

Contrabbasso

Flauti

Clarineti

Fagotti

Trombe

Tromboni

Timpani

Tamburi

Alternativo: Cl. glissandi liberi, suoni liberi, ma. Ben musicale

Lo-Bacillo - (A) Fissa - desiderabile

100

Пр. бр. 6. (стр. бр. 100)

Непосредно по завршувањето на нејзиниот настап се јавува со мелодиска функција и појава на интересна глисандо - исполнителска техника. Се комбинира со фаготи, а заедно тие образуваат интересен рустикален призвук. На тоа место дрвените дувачи формираат интересен „зурлашки тембр“, во длабок регистар, додека гудачите се карактеризираат со ритмичко-хармонска улога, која во комбинација со тапан и тимпан формираат комплементарен ритам.



Пр. бр. 7. (стр. бр. 104)

Мелодиската функција на гајдата е комбинирана со фаготи и обои (пр. бр.7). Хорните се одликуваат со популарните „довикувачки“ тонови, дадени во нагорно - глисандо артикулациска техника, а тимпан и тапан се карактеризираат со ритмичка функција, во вид на комплементарно надополнување со гудачите, кои имаат хармонско-ритмичка функција, додека флејти, кларинети и ксилофон се одликуваат со кратки мелодиски пасажии, во фортисимо динамика, кои имаат за функција-зголемување на тензијата, дадени како нараснувачки бранови од краток здив или силен ветер.

The image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 126. The score is written on multiple staves, including woodwinds, strings, and percussion. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as "ff sempre" and "allegro". The page number "126" is visible in the top right and bottom right corners.

Пр. бр. 8. (стр. бр. 126)

Тарабуката во делово се јавува да ја карактеризира ритмичката улога, со цел надолнување и оформување на комплементарниот ритам, во комбинација со тапан и тимпан. Дадена е со артикулациска техника “col mani” - свирење, тропаче со раце, а во динамика фортисимо. На ова место гудачите се карактеризираат со ритмичко-хармонска улога - опишување на темброт на тапанот, а дрвените дувачи имаат мелодиска улога, додека пак металните дувачи се одликуваат со хармонско-педална функција.



Пр. бр. 9. (стр. бр. 13)

Тапанот во делово се карактеризира со ритмичка улога, која образува комплементарен ритам во сооднос со другите музички инструменти, кои се дадени со ритмичка улога на тие места во делото. Тапанот се одликува со стандардна артикулација и техника, а малата прачка - стапчето, во бројни случаи исполнува слободно „ad libitum“ или на места и со дадена импровизациска ритмичка фигура (алеаторика). Имено, во Третата симфонија на почетокот од првиот став тапанот преку алеаторика ја придружува основната мисла изнесена од обоата и кларинетот, со цел да се имитира зурлата (Манчев, 2001).

The image shows a page of a musical score, page 9, featuring a complex orchestration. The score is divided into several systems. The top system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The middle system features a string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) and a woodwind section (Flutes, Clarinets, Bassoons). The bottom system includes a brass section (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium) and a percussion section (Timpani, Snare Drum, Cymbals, etc.). The score is written in a complex, multi-measure format with various time signatures and dynamic markings.

Пр. бр 10. (стр. бр. 9)

Авторот во ова дело употребува голем симфониски состав, разработен инструментариум, а инструментите се употребени со најразлични функции: мелодиска, хармонска, педална, ритмичка, како и комбинација од истите.

Преку анализата на Третата симфонија „Рустика“, оп. 58 на композиторот В. Николовски може да се дефинираат неколку значајни особености како есенцијални за делото. Тоа се елементи со кои авторот сакал и постигнал оркестрација на најпрепознатливи и најкарактеристични



музички изразни средства кои се составен дел од нашиот македонски фолклор: (1) оркестрација на фолклорно пеење; (2) употреба на автентични изворни музички народни инструменти; (3) оркестрација на фолклорните елементи со помош на инструменти од западноевропска провиниенција.

Оркестрацијата на фолклорното пеење е појавена преку лонтано-философски звук од далечина како глас на минато, изразен преку хорните. Нагорниот извик при „рикачките“ тонови е доловен во вид на нагорно глисандо во хорните и во кларинетите. Од друга страна, хетерофонијата како еден од најкарактеристичните елементи со кои се одликува македонското фолклорно пеење е дадена преку употреба на двете зурли (обои).

Фолклорните елементи се оркестрирани во вид на *удари на тапан* во гудачкиот корпус, како и со употреба на ударни инструменти тимпан и тарабука. Наместа појавениот „*зурлашки*“ *тон* е во вид на тембр појавен во дрвените, а на места и кај металните дувачки инструменти.

Генерално третманот на дрвените и металните дувачки инструменти во ова симфониско дело е *солистички*, при што *се зголемува оркестарскиот звукоред*. Доколку се опфатат сите инструменти, како што се запишани во изворна верзија од страна на авторот низ разни места постои *модификација со алтернативни инструменти врз пристапот кон народните* (темброт на: кавал= флејта, зурла= обоа, гајда= кларинет / фагот). Треба да се потенцира дека значењето на оваа оркестарска група е многу големо, бидејќи *народните инструменти претставуваат најкарактеристичен, најзначаен и најпрепознатлив белег, како и потпора на драматуршкото дејствие* во творечкиот опус на В.Николовски.

Имено во своите партитури В. Николовски се служи со *фолклорни народни музички инструменти, нови тембри и нови музички изразни средства* кај инструментариумот на оркестарот (барем за тоа време на нашите простори). Зурлата, кавалот, гајдата и тапанот остануваат *генетски поврзани* со традицијата на македонскиот народ. Гледајќи ја анализата од разни аспекти, произлегува дека музичките инструменти, со посебен акцент врз народните музички инструменти, се многу значајни за композиторот Властимир Николовски. Неговиот рафиниран однос при изборот, организирањето и конципирањето на оваа група инструменти го потврдува неговиот темелен пристап пред се поради голата почит кон својата традиција. Притоа авторот најсоодветно извршува озвучување на драматуршкото дејствие во делото. Комплементарноста во прогресијата

на носечките мелодиски структури, кои постојано преоѓаат од оркестарот во солистот и обратно, претставува една од својствените карактеристики во оркестрацијата на В.Николовски - *преземање на мелодиската линија*. Секој инструмент што е различен од друг е појавен во симфонискиот оркестар, а со тоа постигнува богат колорит.

Користена литература

- Абрашев, Б. (1992). *Симфонична оркестрација*. Софија: Музика
- Babic, K. (1970). *Orkestracija: I- II deo*. Beograd: Udruzenje kompozitora Srbije
- Гавриловски, Г. (2007). *Присутноста, улогата и употребата на музичките инструменти во Третата симфонија „Рустика“, оп. 58, на македонскиот композитор Властимир Николовски* (магистерски труд). ФМУ/УКИМ
- Коловски, М. (2009). *All' Infinito*. Скопје: СОКОМ
- Манчев, Т.(2005). *Влијанието на македонското народно творештво врз инструменталната продуктивна музичка мисла - МАНУ: Народното творештво на почвата на Македонија*. Скопје: МАНУ
- Манчев, Т. (2002). *Историја и теорија на оркестрација*. Рецензирана скрипта од предавања, ФМУ/УКИМ
- Манчев, Т. (2001). *Движењето суштински елемент кај симфониското творештво*. Скопје: СОКОМ
- Николовски, В. (1982/83). *Традиција во македонското музичко творештво*. Македонска музика, бр.5. Скопје: Струшка музичка есен
- Obradovic, A. (1978). *Uvod u orkestraciju*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Џимревски, Б. (1996). *Гајдата во Македонија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“



ПОЛИФОНИЈАТА ВО МАКЕДОНСКОТО МУЗИЧКО ТВОРЕШТВО

Достигнувајќи го својот врв во периодот на ренесансата (вокалната полифонија) и барокот (инструменталната и вокално-инструменталната полифонија), во следните стилски епохи (класицизам, романтизам, импресионизам) полифонијата го губи примарното значење. Во тој период во прв план избива хомофонијата, односно хармонскиот слог како принцип на организација на музичката материја. Иако во овие стилски епохи композиторите не придаваат многу големо значење на полифоничниот слог, сепак, полифоничниот начин на изразување не е потполно запоставен. Еден од ретките композитори од доцниот романтизам во втората половина на XIX век, кој ќе се заложил за враќањето кон Баховата уметност, односно за реинтеграција на полифоничниот слог и полифоничните форми во музичкото творештво, е истакнатиот полифоничар Макс Регер.

Во XX век полифонијата доживува ренесанса. Како последица на целосното напуштање на дур-молскиот систем и рушењето на традиционалните музички форми, односно поради свесното напуштање на традиционалноста во музичкото изразување воопшто, кај композиторите се почесто забележителна наклонетоста кон полифоничната техника. Имено, во целиот тој стилски плурализам кој го донесува музичкото творештво во првата половина од XX век, примарна улога има мелодиската компонента, па оттука и зголемената тенденција кон полифоничниот слог како принцип на организација на музичката материја. Ова е особено евидентно во периодот по 1920 година, период кога композиторите се навраќаат кон тоналитетот и кон традиционалните музички форми. Станува збор за период кој во музикологијата е дефиниран како неокласицизам, стил кој ја „... враќа смислата за рамнотежа на содржината и формата на класичната и барокната музичка уметност” (Ракијаš 1981: 298). Забележителен е интересот на одредени композитори (И.Стравински, С.Прокофјев, П.Хиндемит, Д.Шостакович, Б.Барток, Ј.Н.Давид, Е.Пепинг и др.) за ренесансните (мотет, мадригал, канон, миса и др.) и барокните полифони форми (кончерто гросо, фуга, пасакаља, суита и др.).



Во музичкото творештво, полифониот слог е реализиран преку две категории и тоа:

1. Полифони форми и
2. Полифон слог во рамките на дела кои претставуваат други музички форми (пр. фугато, канонска обработка и сл.).

Македонското музичко творештво од подрачјето на уметничката музика бележи особен подем во последниот половина век. Наспроти претходната пракса на македонското црковно пеење, каде што како принцип на организација на музичката материја се јавува монодиски слог, продорот на музичкиот професионализам од западноевропски тип во Македонија во периодот пред двете светски војни придонесува за примена на хармонскиот и полифониот слог во македонското музичко творештво. *„Најпрвин тоа се гледа со примена на хармонијата и полифонијата во црковното пеење, во кое дотогаш владеело македонското простопение (едногласно пеење или пеење со исон, еден вид бурдонско пеење) или запишување македонски песни и свирки со западноевропска нотација”* (Голабовски, 1999: 97). Во контекст на ова, најзначајна улога има првиот професионален македонски композитор и теоретичар Атанас Бадев (Златоустова литургија за мешан хор, 1898), *„...прв Македонец кој, во своето време се здобил со врвно музичко образование”* (Голабовски, 1999: 97,8).

Во периодот меѓу двете светски војни во Македонија дејствуваат професионално образовани музичари, меѓу кои: Стефан Гајдов, Живко Фирфов, Трајко Прокопиев, Тодор Скаловски и Петре Богданов-Кочко. *„Секој од нив, во разни музички средини и услови, развива жива музичка активност и придонесува за пропагирањето на македонското музичко творештво”* (Каракаш, 1970: 11). Оваа генерација *„...ги постави темелите на професионалниот музички живот во Македонија помеѓу двете војни”* (Прошев, 1986: 55). Иако дејствуваат пред Втората светска војна, своето творештво го афирмираат и по ослободувањето. Пред сè, се негува вокалната (хорска) музика, а инспирацијата се црпи од македонскиот музички фолклор. Иако најчесто станува збор за фолклорни обработки, сепак се пишуваат и оригинални дела кои извираат од традицијата, што од друга страна придонесува за создавање специфичен музички израз. Покрај хармонскиот слог, во композициите е застапен и полифониот слог (Трајко Прокопиев, *Кумановка бр.4* за мешан хор, 1942), а се среќаваат и строги

полифони форми, како на пример композицијата за мешан хор со наслов *Двострука фуга*, 1934, од Трајко Прокопиев. Полифонијата и полифоните форми се застапени и во инструменталното творештво: Стефан Гајдов: *Три двогласни инвенции* - C-dur, g-moll, c-moll, за пијано, 1928, *Прелудиум и фуга*-a-moll, за пијано, 1928; Живко Фирфов, *Контрапунктски варијации на една Сарабанда од Рамо* - a-moll, за пијано, 1931; Трајко Прокопиев, *Прелудиум и фуга* за две виолини (1934, истата година преработена за гудачки оркестар); Тодор Скаловски: *Анданте* - d-moll, за флејта, виолина и виола, 1936, *Тригласна фуга* за флејта, виолина и виола, 1936, *Прелудиум, Жига, Инвенција и Фуга* за пијано, 1956 итн.

Започнувајќиго во повоениот период својот развој во современи услови, македонската музичка култура пројавува стремеж за побрзо и поуспешно вклучување во сите текови на современиот музички израз. Благодарение на појавата и влијанието на сè поголемиот број професионални музички творци, исполнители, педагози и музички институции (операта, балетот, филхармонијата, хорските ансамбли, средните музички училишта, факултетот за музичка уметност и др.), македонската музика не само што успешно го следи чекорот на сите новини во музичкото творештво, туку за кратко време создава и сопствен музички израз. „*Малку се примерите во историјата на музиката што зборуваат за толку нагол успон на една национална музичка култура како што е тоа случај со музичкото творештво на македонските композитори*” (Каракаш, 1970: 5). Меѓу другото, ова произлегува и како резултат од прифаќањето на естетските критериуми, односно ориентацијата кон актуелните струења во светската современа музика. „*Современата македонска музика не може да биде ‘инцидент’, туку со одредени норми акумулирана тонско-идејна и естетско-стилска вредност во контекстот на светската современост по Втората светска војна*” (Прошев, 1986: 24). Во овој период македонското музичко творештво се проширува кон сите музички жанрови и форми кои ги носат сите обележја на современата музика од XX век. Во контекст на горенаведеното, навраќањето кон полифонијата како изразно средство во музичкото творештво на XX век, особено во периодот на неокласицизмот (необарокот), одигрува влијание и во македонското уметничко музичко творештво. Застапеноста на полифонијата во македонското музичко творештво се рефлектира преку веќе посочените две категории: строгите полифони форми и примена на полифон слог како конструктивен композициско-технички принцип во рамките на други



музички форми. Од овој особено плоден период на творечки план, тука како илустрација ќе посочиме по неколку примери од повеќе значајни македонски композитори.

Претставниците на генерацијата македонски композитори од повоениот период (Благоја Ивановски, Кирил Македонски, Властимир Николовски) ги продолжуваат и усовршуваат искуствата на претходната генерација, што се однесува до вокалната, хорска музика, но ја афирмираат и симфониската и вокално-инструменталната музика, како и музичко-сценските дела. Во своето творештво ги интегрираат композициско-техничките новини што ги донесува западноевропската музика на XX век: проширена тоналност, битоналност, политоналност, модалност, полимодалност, „слободна” и организирана атоналност и сл., сето тоа најчесто „обоено” со фолклорен призвук. Во контекст на ова, значајно место зазема и полифониот слог како принцип на организација на музичкиот материјал. Тука ќе го споменеме двоставачниот циклус од Кирил Македонски *Адаџо и фуга* за гудачки оркестар, 1950 г., како и симфониската поема за оркестар *Фрески*, 1961 г., од Благоја Ивановски. „Во композицијата, особено во нејзиниот прв дел, доаѓа до израз полифониот начин на обликување” (Ортаков, 1982: 161). Од обемниот творечки опус на Властимир Николовски ќе ги издвоиме следните композиции: *Трипла фуга* за мешан хор, 1952; *Жалбена* за мешан хор, 1953, композиција чиј централен дел по форма претставува двојна фуга; *Пасакаља* за симфониски оркестар, 1964 г., во која идејата на авторот е „...да го долови звукот на оргуљата и богатството на нивните звучни бои, низ повеќе соодветни решенија во оркестрацијата, движејќи се во необарокни рамки, со звучност карактеристична за посовременото создавање” (Ортаков, 1982: 164); *Фуга* на тема D S C H + B A C H (*hotstage à D S C H*) за пијано, 1980. Во голем дел од творештвото на Властимир Николовски „...наидуваме на сложена контрапунктика, која базира врз политоналното и полиритмичкото водење на делниците и групите и како таква, станува една од доминантните црти на неговиот музички јазик” (Каракаш, 1970: 80).

Следната генерација македонски композитори (Драгослав Ортаков, Тома Прошев, Томислав Зографски) настојува да се дистанцира од фолклорот и пројавува стремеж за приближување кон тогашните актуелни струења во западноевропската музика (неокласицизам, додекафонија, алеаторика и сл.). Полифониот слог, како конструктивен композициско-

технички принцип, е мошне присутен во творештвото на овие автори. Застапени се еднаквофункционалната и разнофункционалната полифонија, најчесто како структурна компонента на една композиција, како став од циклус или во дел од формите како контраст на хармонскиот слог. Самостојни полифони форми се поретко застапени.

Композицијата *Suuta in B* за пијано, 1960 г., од Драгослав Ортаков е необарокно конципирана. Суитата е составена од четири става од кои третиот став (*Andante Tranquillo*) е напишан во полифон слог.

Во своето творештво, Тома Прошев посветува особено внимание на конструкцијата на мелодиските линии. „*Полифонијата е основната компонента во делата на Тома Прошев*” (Прошев, 1986: 198). Тука ќе наведеме две негови композиции: *Класична суита* за пијано, 1950 г., композиција во која може да се забележи современ музички израз со необарокни обележја. Суитата е составена од *Алеманда*, *Гавота*, *Сарабанда* и *Жига* од кои полифоно се конципирани: *Алеманда* (двогласен полифон слог) и *Жига* (двогласно фугато); *Втор концерт за виолина и гудачки оркестар*, 1976 г. - во трите става може да се забележи полифона концепција на музичката материја.

Минијатурата IV од композицијата *Девет минијатури* за симфониски оркестар, 1957/1958 г., од Томислав Зографски е напишана во двогласен полифон слог (еднаквофункционална полифонија). Иако не станува збор за примена на имитациска техника, сепак, поставеноста и соодносот на мелодиските линии асоцира на канонска обработка. Двогласен полифон слог конструиран по принцип на разнофункционалната, хомофона (подгласна) полифонија може да се забележи во *Минијатурата IX*, поточно во делот **а** од средниот дел од формата **В**. Полифон третман на тематскиот материјал (еднаквофункционална, имитациска полифонија) е застапен во развојниот дел и во третиот дел (корална обработка на тематскиот материјал) од композицијата *Fantasia Corale*, 1960 г., за симфониски оркестар. Во средниот дел од композицијата *Cantus Coronatus*, 1966 г., за флејта пијано и гудачки оркестар, е применет полифон слог како принцип на организација на музичката материја и тоа како контраст на хармонскиот слог. Карактеристично за оваа композиција е тоа што во неа се применува и т.н. „полифонија од повисок степен” или „микстурна полифонија”. Особено интересна е композицијата *Патување* за два гудачки оркестра, 1968 г., од Томислав Зографски во која „*употребата на полифони облици во коишто комуницираат мелодиски линии е честа композициона*



постанка” (Прошев, 1986: 216). Принципите на полифониот слог и полифоните форми се видливо застапени и во ораториумот *Похвала Кирилу и Методију*, 1969 г., за глас (бас/баритон), рецитатор, три мешани хора и симфониски оркестар. Тие особено доаѓаат до израз во ставовите: *Стихире* (вокално-инструментална fuga на една тема), *Икос*, *Тропар* и во последниот став *Светилан* (вокално-инструментална fuga на една тема) кој исполнува функција на кода на циклусот. *Прелудиум*, *корал* и *фантазија на тема „Непокор”* за мешан хор, 1978 г. и *Караорман*, кантата за мешан хор, 1979 г., се композиции во кои полифоните постапки (1. *Корал*; 2. *IV - став*) се по принцип на барокните примери (Бахови корали). *Пасакаља за еден херој* за оркестар, 1980 г., претставува единствена самостојна полифонија форма во инструменталното-оркестарско творештво на Т. Зографски. Иако во оваа композиција полифониот слог не е примарен принцип, сепак тој зазема значајно место во креирањето на музичката форма (станува збор за разнофункционална или хомофонија, подгласна полифонија). Полифонијата е присутна и во делови од композицијата *Концертантна симфонија*, 1989/1990 г., за симфониски оркестар, а полифон слог како примарен принцип на организација на музичката материја Зографски применува во композицијата *Concerto Grosso*, 1996/1999 г., за удиралки и два гудачки оркестра. Во оваа композиција се застапени три вида полифонија и тоа: еднаквофункционална (имитациска и разнотематска) полифонија, разнофункционална, хомофонија (подгласна) полифонија и „полифонија од повисок степен” („микстурна полифонија”).

Македонскиот музички фолклор претставува неисцрпен извор на инспирација и за следната генерација македонски композитори (Михајло Николовски, Благој Цанев, Сотир Голабовски, Стојан Стојков, Ристо Аврамовски, Димче Николески, Стојче Тошевски), но тие не остануваат настрана и од актуелните случувања во европската современа музика. Нивното творештво „ги асимилира културно-уметничките настојувања на претходните генерации” (Прошев, 1986: 221). Полифониот слог има значајна улога и во творештвото на оваа генерација композитори.

Суита за гудачки оркестар, 1969 г., од Михајло Николовски е необарокно конципирана композиција. Составена е од пет става (*Прелудио*, *Ала Сарабанда*, *Темпо ди Валс*, *Арија* и *Данца*) во кои е забележително присуството на полифониот слог. Од нив, вториот и четвртиот став (*Ала Сарабанда*, *Арија*) се изразито полифоно конципирани; *Варијации за камерен ансамбл*, 1975 г., композиција во која „полифонијата е

присутна поради многуте мелодиски линии претставени така што секоја од нив го задржува својот идентитет” (Прошев, 1986: 225); *Илинден* - ораториум за тенор, бас, рецитатор, мешан хор и симфониски оркестар, 1980 г. - составен од шест става (*Создавање, Жестока земја, Наезди, Буни, Слобода, Светување*) од кои петтиот став *Слобода* по форма претставува fuga со вовед и кода. Полифонијата е присутна и во композицијата *Гудачки квартет*, 1992 г., а особено доаѓа до израз во првиот став.

Од творештвото на Благој Цанев ќе ги издвоиме композициите: *Суита интермеца* за пијано, 1971 г., составена од три става - *гавота, лур* и *скерцозен менует*, од кои вториот став (*лур*) е полифоно конципиран; *Фолклорни канони* - суита за дувачки квинтет, 1982 г.

Сотир Голабовски: *Прелудиум и fuga* за пијано, 1982 г.; *Суита бр.2* за пијано, 1982 г. - триставачен циклус од кој првиот став е напишан во полифон слог, со забележителна барокна моторичност; *Соната бр.2* за пијано, 1985 г. - во вториот став може да се забележи строга примена на имитационата техника.

Стојан Стојков: *Селска суита* за женски хор, 1968 г. - композицијата е составена од шест става од кои пет се градени врз основа на народни песни, а еден (третиот став) врз основа на оригинална мелодија која произлегува од народната музичка традиција. „*Меѓусебниот однос на мелодиите е компониран во полифонија, што ја имаме и во македонската народна музика*” (Прошев, 1986: 248); Варијации за пијано, 1964 г. - слободно додекафонски конципирани варијации. Композицијата е составена од XIV варијации кај кои принципот на организација на музичкиот материјал е полифон (со исклучок на IX варијација, каде што слогот е хармонски). Полифоната градација кулминира во последната (XIV) варијација која по форма претставува fuga; *Гудачки квартет*, 1967 г., напишан под влијание на Бартоковиот *Гудачки квартет* бр.5, 1934 г. Трите става од квартетот на Стојков се полифоно конципирани; *Концертантна музика за гудачки оркестар, ксилофон и вибрафон*, 1975 г. (преработена 1999 година во *Концерт за маримба, вибрафон и гудачки оркестар*) - композицијата е работена по принцип на барокното концерто гросо, а третиот став по форма претставува фугата; *Барокно трио* - триставачна суита за флејта, виола да гамба и чембало, 1980 г., работена според принципите на раниот барок - третиот став е обработен во вид на фугата; *Огледало* кантата за детски хор, женски хор, мешан хор, оркестар, рецитатори, солисти,



1991 г. - во вториот дел од композицијата се јавуваат две фуги, првата за оркестар, а втората за хор и оркестар; Јас за гудачки оркестар, 1997 г. - вториот дел од композицијата претставува фуга.

Ристо Аврамовски: *Суита* за пијано, 1965 г. - четириставачна композиција од која вториот став (*Moderato amabile*) е напишан во двогласен полифон слог; Канон за оркестар (чембало, харфа, пијано, група удиралки и гудачки оркестар), 1974 г. Композицијата „...во својот прв дел е работена врз принципот на полифоната форма канон, строго... во современ звучен амбиент. Во натамошниот тек на композицијата се нарушуваат законитостите на канонот, па авторот ни предлага едно свое гледање на канонската техника” (Ортаков 1982: 175); *Етнографофонија* за детски хор и удирачки инструменти, 1992 г. - последниот став е целосно работен по принципот на канонската техника.

Димче Николески: *Елегија* за мешан хор, 1972 г. „Во основата на делото доминира полифониот начин на работа, кој на некои места потсетува на барокните структури” (Ортаков, 1982: 113); Варијации за флејта, виолина, виола, виолончело и пијано, 1968 г. - петте става меѓусебно контрастираат по принцип полифон слог - хармонски слог, а на крајот се јавува двојна фуга која ја заокружува формата; *Гудачки квартет*, 1970 г. - композиција составена од три става од кои вториот и третиот се полифоно конципирани, а третата тема од третиот став (рондо со три теми) се разработува во вид на фугато.

Стојче Тошевски: *Суита* за пијано, 1964 г. - композиција во која доаѓа до израз слободниот додекафон принцип. Составена е од пет става од кои полифоно е конципиран вториот став *Allegretto semplice* (на почетокот е применета канонска имитација на октава); *Мадригали* за солисти, хор и оркестар, 1972 г. - составени се од осум македонски народни песни од градскиот фолклор. Организацијата на музичкиот материјал е по принцип на барокниот полифон слог.

Кога станува збор за претставниците на следната генерација македонски композитори треба да се посочат следните факти: се јавува интерес за инструментацијата (оркестрацијата) како примарно средство на музичкото изразување (Томе Манчев), интерес за синтисајзерот и компјутерот како музички инструмент и помошно средство при компонирањето (Димитрије Бужаровски), интерес за џезот (Живојин Глишиќ), интерес за македонскиот музички фолклор, македонската црковна традиција, како и за новините кои ги донесува европската и

светската музика на XX век (Гоце Коларовски). Композиторите од оваа генерација „...со своите дела покажуваат дека во Македонија постои интензивен и плоден композиторски живот на високо ниво... дека можат успешно да комуницираат со најзрелите достигнувања на композиторски план во светот” (Голабовски, 1999: 155). Тука ќе ги издвоиме композициите: *Соната бр. 1* за пијано (1971, втора верзија 1976 г. - вториот став има триделна форма од која средниот дел *Vivace* претставува фугато) и *Корал, прелудиум и фуга* за обоа, кларинет и фагот, 1980 г., од Димитрије Бужаровски; *Пасакаља* за оргуљи, 1979 г., од Живојин Глишиќ; *Скрб* за гудачки оркестар, 1994 г., од Гоце Коларовски, композиција која по форма претставува изоритмичен канон.

* * *

Со брзиот развој во повоениот период, македонската уметничка музика успева да го следи чекорот со светската музичка современост. Почнувајќи од создавање едноставни обработки на македонски народни песни за разновидни хорски состави, па сè до развиени музички форми од најразлични жанрови кои ги носат сите обележја на современата музика од XX век, македонските композитори успеваат да создадат сопствен, национален музички израз. Меѓу другото, линеарниот начин на размислување е значително присутен во македонското музичко творештво, но сепак, полифоните форми од типот инвенција, фуга, канон, пасакаља и сл. се поретко застапени. Полифониот слог во делата на македонските композитори првенствено е застапен како конструктивен композициско-технички елемент. Како таков, тој најчесто е применет како основа за изградба на став од циклична форма, или пак, во рамките на некоја музичка форма, најчесто како контраст на хармонскиот слог.



Користена литература

- Бершадская, Т. (1978). *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка
- Георгиева, С. (1989). *История на музиката на XX век: Неокласицизъм*.
София: Държавно Издателство Музыка
- Голабовски, С. (1999). *Историја на македонската музика*. Скопје:
Просветно дело
- Јовиќ, Т. (2002). *Полифонијата во еден сегмент од инструменталното-оркестарско творештво на Томислав Зографски* (магистерски труд). Скопје: ФМУ
- Јовиќ, Т. (2001). *Полифонијата во фугата на тема D S C H + B A C H (homage à D S C H) од Властимир Николовски* (труд во ракопис). Скопје: ФМУ
- Каракаш, Б. (1970). *Музичките творци во Македонија*. Скопје: Македонска книга
- Коловски, М. (1993). *Македонски композитори и музиколози*. Скопје: СОКОМ
- Kohoutek, Ct. (1984). *Tehnika komponovanja i muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet Umetnosti
- Насев, Л. (2010). „Музичката форма на ораториумот „Похвала Кирилу и Методију“ од Томислав Зографски – синтеза на музички традиции” , Музыка, год.13, бр.16, Марко Коловски (ур.), стр. 03-22. Скопје: СОКОМ
- Ортаков, Д. (1982). *Музичката уметност во Македонија*. Скопје: Македонска ревија
- Прошев, Т. (1986). *Современа македонска музика*. Пула: Истарска наклада
- Rakijaš, B. (1981). *Osnove muzičke kulture*. Zagreb: Školska knjiga

781.6:78.036:785.7(497.7)(049.3)

78.036:785.7:78.071.1(497.7) Гавриловски, Г.

м-р Невенка ТРАЈКОВА

**СИНТЕЗА НА ДОДЕКАФОНИЈА И МОДАЛНОСТ:
ТЕНДЕНЦИИ ВО КАМЕРНОТО ТВОРЕШТВО НА
ГОЦЕ ГАВРИЛОВСКИ КОНЦЕПТОТ НА ДЕЛОТО „CIRCLE“**

Состојбите во македонската музичка култура

Поради страшната динамика во текот на музичкото творештво, а особено во XX век, со појавата на новите техники (алеаторика, додекафонија, сонорика) каде што секое дело е плод на експеримент, импровизација и воедно нов предизвик, инспирацијата за творење и идеите на младите композитори се подложени на поголема палета од „бои“ – разновидни техники, експерименти, новитети итн. „Но оваа музика, за жал, остана позната само за тесниот круг музички специјалисти и не фаворизирана во јавноста и на сцените“¹- Сотир Голабовски (1984).

Ова тврдење, за жал, важи и до ден-денес, оваа музика не ја достигнала својата кулминација до тој степен како што заслужува. Затоа би сакала да го свртам вниманието особено кон младите надежни композитори, кои се доста интересни и перспективни. Доста автори го поврзуваат воспоставувањето на порадикални композиторски стилови и воспоставувањето на „отвореност“ кон речиси сите современи композиторски насоки. Ова може да се илустрира со појавата на автори, како Гоце Гавриловски, Михајло Трендафиловски, Сони Петровски, Валентина Велковска, Драган Стојковски, Борис Светиев и др. Тие утврдуваат порадикална фаза во развојот на композиторските идеи, особено во областа на камерата музика во Македонија. Овие млади автори се образовани во духот на музиката на XX век и тоа не само од „класици“ како Месиен, Шостакович и Шонберг, тие ги познаваат техниките на додекафонијата, серијалните техники и алеаториката. За разлика од генерација на претходните композитори, кои ја претставуваат традицијата главно низ призмата на фолкорот, тие се ориентирани кон многу покомплексен начин на пишување: така тие создаваат во својот индивидуален избор - слободна атоналност и некои сериални компоненти, исто така елементи на минимал-музиката, нови темброви откритија, како и многу послободни идеи за музичката форма.

¹) Сотир Голабовски (1984) *Традиционална и експериментална македонска музика*



1. Тенденции во творештвото на Гоце Гавриловски (1978)

Творештвото на Гоце Гавриловски (р.1978) обединува извори, различни по својата природа. Секогаш во своите коментари на камерните дела тој го наведува присуството на голем број „сери“ - но при внимателен аналитички поглед се открива дека овие серии можат да се интерпретираат не само како 12-тонски редови во класичната смисла на овој збор, туку и како модални структури и дека начинот на работа со нив обединува пристап и чита сврзувајќи ги дванаесеттонскиот систем и модалниот пристап. Така тој и покрај тоа што секогаш се базира на одредена серија (понекогаш од 6, 8 или од 12 тони) вградува во својот индивидуален музички јазик различни композиторски техники - од модални до алеаторни (ваков пример имаме во „8 хумористични“ варијанти за камерен состав). Гавриловски создава музика која ги интерпретира звуците од природата, кои поврзува со различните тембри на инструментите, создавајќи свој индивидуален стил на композиторска техника. Во други свои дела композиторот користи теми од различни музички култури. На пример, во овие т.н. Хумористични варијанти, со нота на хумор, тој ја користи темата на познатата песна „О, Сузана“, претставена како своевиден симбол на американската кантри-музика, таа е изменета – модифицирана и е толкувана од специфичните композиторски средства, карактеристични за камерен состав, со додадени ударни инструменти.

2. Анализа на пиесата за бас и пијано „Во круг“

Уште со изборот на жанрови со насловот „Пиеса за бас и пијано“ композиторот укажува на еден оригинален пристап - на едно „мешање“ на инструмент и вокално-жанров почеток. Името „круг“ присуствува и во текстот на поетот:

Во круг

„Пред зори гледав на тој друм по кој сенките се раствораа

Пред вечер слушав шум од цветата што се затвораа

И земја и небо и некол допрев со ракава моја

Сè видов и чув, но пак би рекол слеп и глув бо круг од чуда стојам“

Текстот кој е на Владимир Назор² од збирката „Одбрани песни“ во композицијата на Гавриловски, сепак претставува метафора која се

²⁾ Владимир Назор (1876-1949) - хрватски поет, писател, преведувач и хуманист

открива заедно со музичко-изразните средства со кои е напишано делото. Најпрво треба да се спомене дека идејата за серијалност, силно повлијаена од модалното размислување, довела до самоограничување на композиторот во изборот на средствата во делото „Во круг“. Гласот и пијаното овде контрапунктираат еден со друг, без да се нарушува самостојноста на секој „звучен објект“ во гласот или во пијаното. Исто така, оваа метафора „круг“ се чита во изградбата на формата, како концепт за наизменична промена и комбинирање на глас и пијано. Ова би можело да се спореди со една од главните метафори во западноевропската серијалност - идејата за метаморфоза и постојано движење.

Според композиторот:

*„Звуковисочната организација на композицијата се базира на симетрична серија. Композицијата е напишана со техниката на серијализмот - заснована на однапред зададена звуковисотна серија (структура), која во оваа композиција е составена од четири тона. Серијата е: d2-gis-a-es”.*³

Составена е од две зголемени кварта (намалени квинти) на растојание од маласекунда, кој во обрт дава големасептима, а тоа е интервалот образуван од двата крајни тона. Исто така, првите тонови (од двата дела) формираат интервал чиста кварта што го зголемува внатрешното единство во серијата. Овој пристап е многу близок до идеите за модалноста (серијата се состои од по четири тона, а секоја микроструктура од четири тони е составена од два тритонуса кои се наоѓаат врз квартална оска). Всушност, уште во изградбата на „минисеријата“ од четири тона е утврдена идејата за „круг“, за појавување, цикличност. Композицијата не се одвива строго по дванаесеттонскиот систем, туку е организирана со циклусите на звуковисотна серија - структура, која формира модално-хроматски сегменти кои го организираат просторот и кои во својата секвенца имаат силно структурно, но и метафорички-симболично значење.

Според композиторот Гоце Гавариловски, таа е составена од следниве делови: „овед (1-7 -), а (8-16); мост (17-24), б (25-32), а1 (33-36) и кода (37).“⁴ Се гледа дека оваа форма има повеќе „концентриран карактер”, т.е.

³) Коментар од композиторот кон изданието на пиесата „Во круг“

⁴) Формата е опишана во коментарот на авторот за изданието на песната „Во круг“.



таа стои во контекст на просторно-метафорично изразување и вклопување на „кругот“. Секој нејзин дел е поврзан со транспозиции и „враќање“ на основните делови на звуковисотни структури од четири тона и на строго циклична организација на нејзината метаморфоза.

Интеракцијата на двата инструмента ја метафоризира идејата за „циклус, кружен, вечност“. Идејата за „хармонизација“ на серијата и пронаоѓање на клавирски тонски простор од неа е основа на пишување на оваа композиција. Авторот во својот коментар открива концепт за два вида на компонирањето на партијата на пијано: кога тоа има „дополнителна функција“, на пример во првата строфа од првиот дел кога *„Во гласови се дадени тоновите од серијата, а во пијано има придружни тонови во вертикалата, исто така, извлечени од серијата“*.⁵

Според авторот: *„Има појава на основните тонови на серијата во пијано, што е и кодот во композицијата. Таа завршува со акорди, составен од основните тонови на серијата, подредени по интервали“*. Всушност, во оваа песна се открива дека во неа има своевидно препрочитање од една страна на Веберновата традиција - тонска изградба – хоризонтала и вертикала, исто така и со принципот на 12-тонскиот систем, но од друга страна - оваа „самодисциплина“ е поврзана и со модалните примероци и се приближува - до традицијата на Барток и Месиен.

Како интерпретационен проблем пиесата „Во круг“ за глас и пијано е многу интересна задача. Ова дело ги провоцира и изведувачите кон размислување за оригиналниот пристап на авторот кон дванаесеттоноската техника на врската со традициите на модалноста - а оттаму и на идеите за интеракција меѓу гласот и пијаното. Строфичноста и учеството на говорот - бидејќи фактурата е строга и многу колоритна - создава еден акцент на метафората и на врската меѓу слог - музика. Конструкцијата на формата, инструменталниот и вокален израз ја прават интересен исполнителски објект и може да се издвои како безпогрешен гол на сцената, особено во рацете на двајца добри изведувачи - пејач и пијанист.

3. Соло песна „Претскажување“

Уште поинтересна е песната „Претскажување“ од истиот автор.

Соло песната е напишана за глас-сопран и пијано. Текстот е во сопственост на авторот:

⁵⁾ Коментар од композиторот кон изданието на пиесата „Во круг“

Претскажување

„Се будам од кошмар, вкочанета и од страв болна,
 солзи на дланка, чувствувам морници и душа со пот полна.
 Во сон низ темни магли се најдов, чемер и јад заедно видов,
 пискот и плач беа, а ко поздрав бисерен.
 Огној и трње ко бисер за земјен...
 а спас нигде од тој страшен и црн глас.
 Сега смртта ме вика на небесен танец далечен.
 Бескрајот на дофат ми ита, да одам горе да се спасам,
 немир на душа да смирам“.

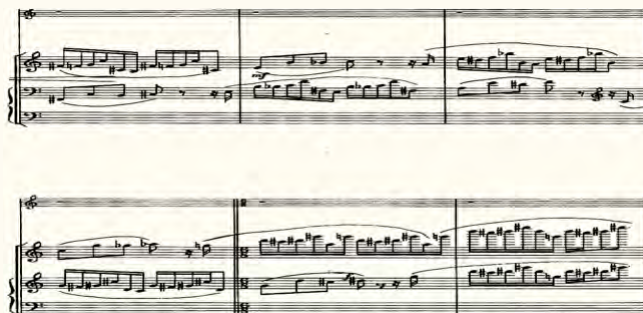
Тука тој преферира да користи повторно модално-хроматска структура, која е поврзана со принципот на хроматска комплементарност кај пијаното и солистот. Пред сè, тука акцентот е на модалната звучност, која е обоена и богата. Во потрагата по боја Г. Гавриловски се откажува од специфичното самоограничување како кај погорекоментираните опуси и развива богата, колоритно замислена палета на звучности. Композицијата ги има следниве карактеристики:

- мрачен – драмски карактер;
- екстремни регистри;
- брзо темпо;
- полифон слог (стрето);
- екстремна динамика;
- ситен ритам.

Нотен пр. бр.1



Во оваа песна пијаното има многу поактивна улога, бидејќи таа е замислена како речитативен „текст“ (која изгледа речиси како инспирација од безмензурните примероци на народната песна), кои се откриваат во „звучнитеслики“ спроведени од виртуозната и колоритна клавирска партија. Многу големо е богатството на фактури – како кај клавирска партија, која треба да звучи како пасажи кај харфата во кои модалната хроматика издвојува интересни фактурни „сегменти“, наредени во лавиринтската приказна – како што се редат една по друга состојбите на фактурата.



Нотен пр. бр.2

Треба да истакнам дека оваа песна стилски покажува дека Г. Гавриловски не е само инспириран од идејата да експериментира со специфични 12-тонски идеи. Во „Предвидување“ тој дефинитивно покажува во својот стил посилна врска со модално-хроматските идеи, конструира модуси итн. Освен тоа, сонорниот импулс и идејата за разновидноста на фактури во клавирска партија покажува дека тој во музиката бара точка на синтеза, која ги поврзува 12-тонскиот систем со формулите и идеите за хроматски модуси, а и да ги интегрира одредени идеи / насоки од сонорните техники, вклучувајќи ги и тие од 80-тите и 90-тите години. Во оваа песна на Г. Гавриловски карактеристичен за него стремеж кон „строгост“ и одредена конструктивна основа и ја отстапува на сонорноста, звучно-фактурните техники и импулсот за конструирање на клавирска фактури.

По првиот дел има премин, кој е карактеристичен по тоа што е доста подолг- ова е вака бидејќи преминот има функција да го раздели првиот од вториот дел, кои немаат големи контрасти. Во вториот дел има модулација, а присутна е и дуетна форма (со одредена детализација на општиот карактер). Последниот трет дел започнува со оној

карактеристичен почетен мотив. Повикот е симболизиран со зголемената кварта, употребен е високиот регистар, а на крајот има мала канонска имитација. Композицијата завршува со карактеристичниот мотив „на крајот со делумно смирување.

4. Композиција и клавирна фактура во „Круг” за кларинет, баскларинет и пијано - синтеза на конструктивност, обем и модалност

Како што веќе истакнав меѓу претставниците на помладите македонски композитори, името на Гоце Гавриловски се идентификува со специфичното си пребарување на синтеза или обединување на еден вид додекафонија (со инспирација од конструктивни традиции), на модалноста и - на некои сонорни идеи поврзани дури и со постмодерноста. Меѓу неговите експерименти и големи проекти главно место завзема циклусот „Круг” за кларинет, баскларинет и пијано. Интересно е дека оваа композиција е варијанта на композицијата „Круг“ за кларинет. Тука изворот на композицијата е според зборовите на авторот „додекахордален монодиент модус”, кој „од страна на функционалните односи спаѓа во групата со слабоцентриски референци (секундарни) тонови и централен тон”.⁶

Во оваа композиција во принцип (како во соловата минијатура за кларинет „Круг”), така и во крупната камерно-инструментална верзија се издвојува еден елемент на нераскинување на врската со традиционалните идеи. Не само што тука модалноста е на преден план, но исто така има и елементи на тематичност - или барем може да се каже дека звучниот материјал има врска со принципот на распознавање и работа со тематските компоненти. Тоа е спомнато и во коментарот на авторот кон соловата пиеса, во кој се зборува за: 1) Принцип на комбинирање на терцни конструкции и 2) На мотив, поставен за основа на варирање во комбинацијата. Во ова камерно-инструментално дело, Гавриловски утврдува различни типови на фактура: хомофоно-акордоска во која има вертикализирање на тоновите од модалните конструкции, полифоно-имитациона; линеарна; линеарно-канонско (особено во средните делови на пиесата), која е интересно решена во комплементарноста на гласовите на кларинет, баскларинет и на пијано, како и голем број на нови идеи за комбинација на клавирската фактура со двата инструмента:

⁶) Коментар на Г. Гавриловски кон композицијата „Круг” за кларинет, баскларинет и пијано



колоритни и хармонски идеи со кои авторот експериментира. Надворешното богатство на фактури од една страна покажува еден оригинален за овој автор избор во техниките на пишување по 90-тите години. Од една страна, тој поаѓа од сопствениот избор на „самоограничување“ во „духот на Вебер“: типови 12-тонска фактура (споредување елементи од низата) или полифони модели - имитациони, канонски и слично, а од друга страна - се доближува до концептот на звучно-распоредување, поврзано со изградба на делата од 90-тите.

Затоа овој автор се фокусира на едно многу специфично, дури строго препрочитање на некои структурни традиции (поврзани со 12-тонската музика), во комбинација со актуелноста на модалните експерименти и со развојот на интересни и необични фактурни видови. Токму во оваа област - последната - и тоа во еден голем состав, каков што е овој на „Круг“ за два кларинета и пијано е неоспорен неговиот експеримент со звучности и фактурни типови кои се доближуваат до идеите на 90-тите години во композицијата на Западна Европа.

5. Формалната структура и звучниот концепт на соло инструмент и пијано

Во согласност со цитараната веќе модална концепција на „Круг“ и формалната структура е прикажано како во неа е вложена музичко-просторна метафора. Композицијата содржи четири дела. Во првиот се реализираат два основни мотиви. Тука јасно се издвојува првиот - во кој има комбинација на тонови - од кларинетот и пијаното - во вертикално-хармонска конструкција. Просторната сугестија на т.н. „прв мотив“ е состојба на фактурата и на музичките слики, во која се нагласува статичноста при комбинирање на интервалски и акордски модели. Карактеристичен елемент од клавирската фактура во овој прв дел се т.н. „репетиции“ во разновидна и некоординирана пулсација, со што тие добиваат јасен карактер - тоа е и една од интересните задачи – колоритното богатство и балансот на спроведувањето на оваа клавирска партија. Се создава можност за изведба со соодветна слобода и артистичност да се вметнат во статичната хармонска звучност.

B-Clarinet
 Piano
 udarai so noga
 udar so ruka
 sf f

Нотен пр. бр.3

Вториот дел започнува со колоритна епизода, богата со пицката, арпежи по жиците на пијаното со метален предмет и слично. Се развива во дијалогичностанатематско-модалнаигра,поврзувајкигидватаинструмента. Г. Гавриловски инструментите ги третира како солистички, но функциите и соодветните фактурни и колоритни задачи на секој инструмент зависат од неговата структурна замисла. Тука во центарот на II дел почнуваат да се бараат многу светли и богати фактурни решенија.

B-Clarinet
 Piano
 udarai so noga
 udar so ruka
 sf f p mp mf

Нотен пр. бр.4.

Еден таков пример наоѓаме на стр 14, во кој партијата на кларинетот е организирана во движења со „кокетен карактер“ кои ја демонстрираат метроритмичната игра во традициите на Лигети, а во пијано се објавени секундни вертикални конструкции, кои колоритно ги дополнуваат



солистичките нерамноделни конструкции кај кларинет и го прикажуваат односот на хоризонтално-вертикално дополнување во инструментите. Понатаму се врши поголемо забрзување и се открива импровизирана и технички натоварена „игра“, орнаментирање на инструментите, трагање по суптилна, тивка звучност - и истовремено крајна виртуозност. Ова исто така е еден интересен концепт, момент во комбинацијата на Г. Гавриловски. Колоритните ефекти се дополнети од пребарувањето во насока на вокално-акустичката импровизација - изведувачите импровизираат ритмика на одредени вокали (а-е-и-о-кај-), додека свират соодветните структури (пр. 5). Со тоа Г. Гавриловски ги отвора можностите за инструмент „деформирани“ и промени, и издвојува и задлабочува идеи за синтеза, кои органски ја поврзуваат областа на звукосонорните откритија со модалноста и 12-тонскиот систем.

The image shows two systems of musical notation. The top system is for B-Clarinets and Piano. The B-Clarinets part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Piano part is in treble clef. The lyrics are: "uzari so moga" and "uzari so moga". The bottom system is also for B-Clarinets and Piano. The B-Clarinets part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Piano part is in treble clef. The lyrics are: "uzari so moga" and "uzari so moga".

Нотен пр. бр.5

Во III дел, кој е осветлен со сонорни и модални конструкции, фактурата и кај секој инструмент е виртуозна. Овде композиторот воведува интересна комбинација на свирење со ефектот на зборување, на извикување и сл. од страна на изведувачите. Така фактурата во „Круг“ станува необично богата, нестандартна, со нови изрази и елементи, кои композиторот ги открива во поголема камерно-инструментална редакција на својот циклус. Со богатството на фактури и комбинацијата на нетрадиционални извлекувања на инструментални ефекти, со виртуозноста на фактурата се постигнува кулминација во стремезот и творештвото на овој млад композитор, оставајќи го во „фокусот“ на најновите истражувања.

The image shows two systems of musical notation for a B-Clarinet and Piano. The first system consists of three staves: a B-Clarinet staff (top), a Piano staff (middle), and a Bass staff (bottom). The lyrics 'odet so noga' are written under the piano staff. The second system also consists of three staves: a B-Clarinet staff (top), a Piano staff (middle), and a Bass staff (bottom). The lyrics 'odet so noga' are written under the piano staff. The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part features dynamic markings such as *sf* and *ff*.

Нотен пр. бр.6

Четвртиот дел е *огледално* изграден во однос на првиот дел. Тој повторно не враќа кон дополнувањето на инструменталните линии во кларинетот со интервалски вертикали во пијано. Воопшто во оваа верзија на „Круг” е јасен стремежот кон колористичност, како и на соодносот на овие откритија со јасната и определена исчистена формална конструкција. Четвртиот дел е строго повторување на огледални рефлексии од првиот дел и така всушност во целокупната форма се појави идејата за постојано „враќање” („Круг”) или цикличност.

Гоце Гавриловски, кој иако ги комбинира различните традиции од XX век, тој сепак бара сопствено, своевидно читање на традициите. За улогата на пијаното во неговите дела треба да се нагласи дека таа е строго одредена. Во серија свои решенија Г. Гавриловски применува исто така и многу светли виртуозни и колоритни решенија во пијаното - во повеќе делови, арпежи, чија конструктивна основа (модален пример) не пречи на ефектот на инструментално-импровизациски. Со тоа тој се доближува и до актуелните современи камерно-инструментални истражувања. Еден неконвенционален момент, кој тој го решава во своите камерни дела е комбинација на строго-конструктивен почеток со извор од 12-тонското размислување и некои серијални идеи се современите поставангардни сонорни решенија кои се повекедимензионални и различни. Гоце Гавриловски останува силно поврзан со модалната традиција во македонската креативност.



Користена литература

- Абрашев, Б. (1978) *Специфични прояви на категориите „време” и „пространство” в музиката*, Българско музикознание, 1/1987, кн.1
- Благой, Д. (1979) *Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. М. // Камерный ансамбль. Сборник статей. М.: Музыка, 1979.*
- Голабовски, С. (1984) *Традиционална и експериментална македонска музика*, Македонска ревија, Скопје.
- Готлиб, А. (1973) *Заметки о фортепианном ансамбле*, Музыкальное исполнительство, вып. 8, М.: Музыка, 1973. с.75-102.
- Кърклиясийски, Т. (2009) *Музикално-жанров анализ*, Хайни, София .
- Прошев, Т. (1986) *Современа македонска музика*, Истарска наклада, Пула.
- Стоянов, П. (1972) *Музикален анализ*, Издателство музика София.

ПАРАМЕТРИ ЗА СОСТАВУВАЊЕ ТЕСТОВИ ЗА МЕРЕЊЕ НА МУЗИЧКИ ПОСТИГНУВАЊА

Под музичко постигнување се подразбира определување на нивото на способност за извршување на зададени музички задачи. Мерењето на постигнувањето овозможува оценување на специфично музичко знаење или вештина.

Тестовите за мерење на музичко постигнување во себе може да содржат задачи со: општо музичко знаење, познавање на нотното писмо, слушно-визуелни вештини, слушни вештини, компонирање, како и изведба. Соодветно на ова, постојат многу потенцијални можности за задачите кои ќе се употребат во тестовите за мерење на музички постигнувања. Видот на употребените задачи во тестот ја дефинираат неговата намена и тоа што тој го мери.

Тестовите за мерење на музички постигнувања претежно се делат на:

- тестови за општо музичко знаење;
- тестови за познавање на нотното писмо;
- тестови за слушно-визуелни вештини;
- тестови за слушни вештини;
- тестови за компонирање;
- тестови за музичка изведба.

Тестовите кои го мерат општото музичко знаење може да содржат факти за музиката и музичарите, аспекти од музичката теорија и историја, музичка акустика, музичко „чувствување“ и музичка форма. Лицето кое сака да состави ваков вид тест треба да одлучи што тоа подразбира под општо музичко знаење. Повеќето од музичките наставници во општите средни училишта ќе се сложат дека секој средношколец треба да познава неколку големи композитори, главни видови на музички ансамбли и вообичаената форма на популарната песна. Исто така, наставниците ќе се сложат и дека не секој средношколец треба да ја познава точната висина на тоновите, како да состави француски секстакорд или пак да знае да чита оркестарски партитури.

Што се однесува до општото музичко знаење кај студентите по музика, исто така, може да се сретнат различни ставови. Некои од професорите по музика сметаат дека пијанистите не треба да имаат многу солидни познавања по контрапункт, додека други сметаат дека тоа е важно итн.



Како и да е, откако ќе се одреди кое општо музичко познавање ќе се бара во тестот и кои испитаници ќе се опфатат, може да се започне со составување на задачите. Тестовите за општо музичко знаење најчесто го користат форматот на лист и молив. Доколку тестот за постигнување е наменет за поширока група испитаници, форматот на задачите треба да биде едноставен и да биде составен од избор на можен одговор. Важна е и должината и читливоста на задачите. Поради ова, пожелни се консултации со други наставници и пилот-тестирања.

Тестовите за познавање на нотното писмо содржат вештини на негово препознавање и на негова изведба. Изведбата може да се состои од претходно подготвено пеење или свирење, пеење или свирење прима виста и чукање или плескање на ритмички фигури. Изведбата треба да се оценува според одредени важечки стандарди за тестот. Вештините на препознавање вклучуваат познавање на клучевите, линиите и празнините, нотите и паузите, метриката и ознаките за динамика и темпо.

Доколку групата на опфатени испитаници е мала, нотните примери употребени во тестот можат да се забележат директно на листот. Доколку групата на опфатени испитаници е голема, тогаш е пожелно во тестот да се употребат задачи со заокружување на еден од повеќе можни зададени одговори.

При препознавање на нотацијата, овој вид тестови можат да содржат повеќе отколку само препознавање на симболи. Така на пример, во тестот испитаниците можат да ги обележуваат јаките и слабите времиња во тактот или пак да создаваат музика во одредени тактови со зададени ноти и клучеви.

Тестовите за слушно-визуелни музички вештини бараат интеракција помеѓу слушање и гледање. Повеќето од овие видови на тестови вклучуваат задачи со препознавање на разлики или грешки при следењето на напишана музика и при правењето на мелодиски или хармонски диктат. Степенот на застапеност на слушањето и гледањето во задачите зависи од тоа што се мери во тестот, при што некогаш едното може да биде повеќе застапено од другото.

Откривањето на разлики, односно препознавање на грешки, во слушно-визуелното тестирање бара свирење или пуштање на снимена музика која често иде заедно со нотно напишани примери. Составувачот на тестот при создавањето на ваков вид задачи треба да реши:

- Кое ниво на способности ќе го бара од испитаникот;
- Дали испитаникот во секоја задача ќе треба да открива грешки во

- висината на тоновите, грешки во ритамот или пак двете заедно;
- Колкава ќе биде должината на задачите;
- Колку пати ќе се свири секоја задача;
- Дали секоја задача ќе содржи повеќе од една грешка;
- Дали е доволно само да се најде грешката;
- Дали грешката ќе се наоѓа во нотацијата или во изведбата на музиката;
- Дали грешката треба да се ограничи само во висината на тоновите и ритамот или треба да биде од „интерпретациски“ карактер во однос на темпото, динамиката и фразирањето.

Тестирањата со слушно-визуелни разлики не се ограничуваат само на студентите по класична музика. Тие може да се користат и кај децата од предучилишна возраст или првоодделенците, при што наместо музичка нотација може да се користат разни видови на графичка нотација, соодветно на намената на тестот и возраста на испитаниците. Малите деца можат да ги покажуваат точните и неточни мелодиски линии и преку движења со телото. Постарите деца испитаници можат да користат апстрактни линии и облици за презентирање на музичките линии.

Мелодискиот или хармонски диктат, како еден вид од тестовите за слушно-визуелни вештини, е традиционална активност на часовите по солфеж и има практична намена. Задачите во диктатот не мора секогаш да бараат од испитаникот да ги запишува сите ноти, туку некогаш може да се допишуваат само пропуштени ноти. Составувачот на диктатот треба да одлучи колку долг ќе биде диктатот и колку пати ќе ја отсвири мелодиската линија која треба да се запише. При тестирањето со мелодиски или хармонски диктат може да се употреби и одговарање со заокружување на еден од повеќе можни одговори.

Друга слушно-визуелна вештина којашто може да се тестира е немото препознавање на тема или нејзина репродукција. Овој вид на вештина бара вид на тонална меморија со подолго траење. При решавањето на ваков вид тест може да се употреби листа со печатени примери од кои треба да се заокружи само еден. Но, може да се даде и краток одговор како, на пример, кој е композиторот, името на музичкото дело, ставот или бројот на темата. Во одговарањето во кое се бара репродуцирање на темата, таа може да се запише со ноти или пак да се заокружи еден од повеќе можни слични одговори. Составувачот на тестот треба да реши како ќе ги бодува одговорите, на пример, дали одговорите ќе ги оценува само како точни и неточни, ќе дава поени за поединечни ноти или поголеми нотни целини или пак ќе употреби скала од 1 до 5, според степенот на точно одговарање.



Тестовите за слушни вештини вклучуваат одредени способности на препознавање и разликување. Додека способностите за откривање на „исто или различно“, „високо или ниско“, броењето на тоновите во акордот и препознавањето на орнаментирана тема може да се индикатори за надареност, именувањето со стручни термини на музичките структури и форми е дефинитивно научено музичко постигнување.

Препознавањето на музички дела при нивното слушање е постигнување кое може да се решава со заокружување на еден од повеќе можни одговори или со давање краток одговор. Задачата на препознавање може да биде едноставна, како слушање на дел од Бетовеновата петта симфонија проследено со слушање на хорска музика или популарни песни, но и потешка како слушање на помалку познати дела од еден ист композитор. Од испитаникот, исто така, може да се бара да погоди од кој композитор е одреден извадок и да образложи зашто така мисли, со што овој начин на тестирање е попречен вид на испрашување на познавањата на стилот на композиторот.

Секоја препознатлива музичка структура може да биде материјал за тест. Класифицирањето на акордите, интервалското препознавање, тоналноста, формата, акордската прогресија и метричкото препознавање, можат лесно да се тестираат преку заокружување на еден од повеќе можни одговори. Другите материјали на препознавање вклучуваат инструменти, гласови, национални корени на етничка музика, историска ера, изведувачки медиум и сл.

Слушно-разликувачките вештини може да содржат и просудување на интонацијата, посочување кој од повеќе извадоци содржи модулација, оценување кое завршување на фраза е поартистично соодветно на зададени изведувачки стандарди или други музички примери во кои се споредувани две или повеќе изведувачки верзии.

При решавањето на задачи со слушно разликување, најпожелно е за секоја од нив да се бара избор од повеќе зададени примери. Кога задачата вклучува само два зададени примера, тогаш одговорот треба да содржи повеќе опции меѓу кои и „не знам“ или „не сум сигурен“, за да се избегне точното одговарање по пат на случајно погодување.

Тестовите за композиција овозможуваат синтеза на слушни, слушно-визуелни вештини, познавање на музичката нотација и креативност. Од учениците кои ја изучуваат музиката може речиси на која било возраст да се побара да редат и аранжираат звуци со некакво значење. Компонирањето не треба да остане привилегија само за учениците по композиција, туку треба да се применува и кај останатите ученици по музика за поттикнување

на нивната креативност. Упатствата на тестовите за компонирање може да содржат повеќе инструкции, како на пример, задавање на спецификации за форма, изведувачки медиум, стил, тоналност или други музички карактеристики. Возможно е и само да се каже „компонирај нешто“. Сепак, полесно е да се оцени композиција за која се наведуваат прецизни инструкции во тестот, бидејќи повеќето од параметрите по кои ќе се оценува квалитетот на композицијата се одредени преку инструкциите. Тестовите за композиција му овозможуваат на наставникот по музика да го оцени познавањето на музичката структура и стил кај неговите ученици.

Тестовите за мерење на музичката изведба се специфични по својата природа, бидејќи не можат да обезбедат целосно објективно мерење на нешто што по својата природа е субјективно. Донесувањето на одлуки за точни темпа, нијанси во фразирањето, изведба на орнаментите, квалитетот на тонот, импровизацијата или читањето прима виста, секогаш се прават индивидуално. При донесувањето на вакви одлуки не постојат две индивидуи кои би размислувале идентично и поради ова не е возможно објективно мерење на музичката изведба.

Сепак, иако не е возможно објективно мерење на музичката изведба, тоа не значи дека не можат да се создадат тестови за нејзино мерење. При создавањето на овие тестови треба да се одлучи дали тие ќе се оценуваат врз целокупна основа или ќе оценуваат само одредени аспекти од музичката изведба. Така на пример, изведбата на одредено дело може да се оцени како „добра“ или „лоша“, да ѝ се даде оценка од 1 до 5, да се бодува или пак соодветно да се рангира преку споредба со други изведени дела. Доколку изведбата се оценува преку наведените начини, тогаш оценувачот просудува врз целокупна основа.

При оценувањето врз целокупна основа, оценувачот може да образложи со детални критериуми зашто дал одредена оценка. Двајца оценувачи може да употребат исти лични критериуми при оценувањето и сепак да донесат различни одлуки, а со тоа и оценки. Но може да се случи и обратното, на пример, двајца оценувачи да употребат различни критериуми при оценувањето и притоа да дадат исти оценки. Можно е и слушање на неколку изведби на исто дело и нивно оценување преку различни евалуативни критериуми во однос на ритмот, интонацијата, квалитетот на тонот и други аспекти.

Пристапот кој се засновува врз оценување на одвоени детали или специфики на изведбата е спротивен на пристапот на оценување врз целокупна основа. На пример, оценувачот може да следи листа со одредени аспекти на изведбата како артикулација, ритам, интонација,



стил, динамика и на секој аспект да му дава одреден број на поени. Потоа, сите поени може да се соберат и нивниот збир да ја даде крајната оценка за изведбата. Притоа, оценувачите може да не се согласуваат околу релативната важност на одредни аспекти.

Возможно е и оценување со правење на рамнотежа помеѓу пристапите на целокупно оценување и оценувањето според одредени специфики, таму каде што е потребно.

Од изложеното се заклучува дека постојат многу можности за создавање на задачи за горенаведените видови на тестови. Постоечките репрезентативни тестови не ги исцрпуваат можностите за креирање разни видови задачи, но затоа пак даваат идеи. Останува на истражувачот или наставникот сам да одлучи како ќе го креира тестот, доколку таков тест не постои.

Користена литература

- Boyle, J. D., & Radocy, R. E. (1987). *Measurement and evaluation of musical experiences*. NY: Schirmer Books.
- Boyle, J. D. (1982). *Selecting music tests for use in schools*. Update, 1 (1), 14-21.
- Boyle, J. D. (1974). *Instructional objectives in music*. Vienna, Va.: Music Educators National Conference.
- Colwell, R. (1970). *The evaluation of music teaching and learning*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Cronbach, L. J. (1970). *Essentials of psychology testing* (3rd ed.). New York: Harper & Row.
- Ebel, R. L. (1979). *Essentials of educational measurement* (3rd ed.) Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- George, W. E. (1980). Measurement and evaluation of musical behaviors. In D. A. Hodges (Ed.), *Handbook of music psychology*. Lawrence, Kans.: National Association for Music Therapy.
- Gronlund, N. E. (1981). *Measurement and evaluation in teaching* (4th ed.). New York: Macmillan.
- Johnson, T. J., & Hess, R. J. (1970). *Tests in the arts*. St. Ann, Mo.: Central Midwestern Regional Educational Laboratory.
- Labuta, J. A. (1974). *Guide to accountability in music instruction*. West Nyack, N. Y.: Parker Publishing Co.
- Lehman, P. R. (1968). *Tests and measurements in music*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Seashore, C. E. (1919). *Measures of musical talents*. Chicago: C. H. Stoelting.
- Shuter-Dyson, R., & Gabriel, C. (1981). *The psychology of musical ability* (2nd ed.). London: Methuen & Co., Ltd.
- Whybrew, W. E. (1971). *Measurement and evaluation in music* (2nd ed.) Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown. (Originally published, 1962).



ПЕДАГОШКАТА ПРАКСА ВО ЕДУКАТИВНИОТ ПРОЦЕС НА ИДНИТЕ НАСТАВНИЦИ ПО МУЗИЧКО ОБРАЗОВАНИЕ

Вовед

Во изминатиот период во Р. Македонија се случила две битни промени и реформи во рамките на образовниот систем кои се одразија и врз наставата по музичко образование. Тоа се: (1) воведувањето на деветгодишното основно образование (Концепција за деветгодишно образование 2007) и (2) воведувањето на Болоњскиот систем во македонското високо образование. Без оглед на овие промени, основните цели и задачи во образувањето и оформувањето на профилот наставник по музичко образование се засноваат врз стекнување на темелно и целосно музичко образование.

Системот на институционално образование и воспитание во Р. Македонија на идните наставници по музичко образование се одвива при факултетите за музичка уметност, насока музичка теорија и педагогија, преку остварување на предвидени наставни планови и програми.

Едно од обележјата на наставните планови и програми е преку четиригодишни студии на студентите да им се овозможи усвојување на педагошко-дидактички, стручни, теоретски и практични музички знаења, како и запознавање со вредноста на македонската и европската музичка историја и култура. Тие преку студиите стекнуваат широко музичко образование за работа во наставата во основните училишта, гимназиите (како и секој вид на средно училиште во кое во програмата се појавува музичкото образование), како и за наставата по солфеж во основните музички училишта. Нивното образование им овозможува успешно водење на аматерски хорови, инструментални состави, како и други музички активности.

Во рамките на студиските програми на факултетите за музичка уметност како составен дел од листата на задолжителни предмети е предметот Методика на музичка настава. Неговата цел е да ги оспособи студентите за планирање, подготовка, организирање и практично изведување на наставата по музика во рамките на воспитниот, општообразовниот и музичкиот образовен систем. Покрај тоа, наставата



по овој предмет овозможува сознанија за историските, теоретските и практичните аспекти на методиката на музичка настава во корелација со музичката педагогија и музичката психологија, како и со актуелните општествени состојби во музичкото образование.

Преку овој предмет студентите се оспособуваат за реализација на бројни содржини кои претставуваат почетна основа за нивното искуствено учење. Покрај теоретските предавања, вежби, изработка на семинарски трудови, консултативна работа со студентите, нивното оспособување се реализира и низ стручно-методска наставна пракса. Тоа подразбира добра дидактичко-методска оспособеност за работа со ученици, која опфаќа способност за следење, проценување и вреднување на постигнувањата на секој ученик во смисла на ниво на усвоени знаења, можност за нивна примена во практичните активности, социоемоционална компетенција во комуникацијата со соучениците, квалитетот на неговите физички и интелектуални способности, и креативни потенцијали.

За успешна реализација на целите и задачите на воспитно-образовната работа, идниот наставник по музичко образование се оспособува на кој начин да ги користи разновидните извори на знаења, современите наставни средства, да го заокружува процесот на учење по пат кој ќе придонесе за поголема индивидуализација на наставата и на ученикот ќе му овозможи соодветна повратна информација. Затоа од голема важност е да се образуваат наставници кои ќе можат да ги следат и развиваат овие постигнувања.

За реализација на сето ова значајна е соработката на Факултетот за музичка уметност со училиштата, бидејќи квалитетот на образование на наставниците по музичко образование влијае на ниво на образовните постигнувања на ученикот.

Пракса - менторство

Праксата од страна на идните наставници се изведува во училиштата и е следена од страна на ментор. За успешно реализирање на праксата, потребно е: мали групи од студенти, овозможување на индивидуална пракса на студентите (да одржат наставен час), успешна соработка меѓу факултетот и училиштето со цел да им се овозможи севкупна помош на студентите пред одржувањето на часот. Од таа причина се значајни креативноста, ентузијазмот и иницијативноста на сите учесници во практичното оспособување на идните наставници.

Нејзината цел е студентите да се подготват и оспособат за самостојна воспитно-образовна работа во целина. За успешна реализација на целите и задачите на воспитно-образовната работа студентот треба да користи разновидни извори на знаења, современи наставни средства, да го заокружува процесот на учење по пат кој ќе придонесе за поголема индивидуализација на наставата и на ученикот ќе му овозможи одговарачка повратна информација. На тој начин се овозможува теоријата да се поврзе со праксата, како и факултетот за музичка уметност со училиштето.

Од особено значење е улогата на менторот, кој на студентите им ја открива убавината на професијата, притоа не избегнувајќи ги проблемите и тешкотиите кои се составен дел од работата. Од таа причина менторот треба да ја планира работата со студентот, да го вклучи во реализација на програмите за редовна, дополнителна и додатна настава, хор, оркестар. Многу е значајно на крајот од секој час од сите наведени активности менторот да разговара со студентот за постигнатите резултати, она коешто недостасува, како и можностите како подобро и поуспешно да се реализираат одредени активности. Со цел за сестрана подготовка и квалитетно оспособување на студентот менторот го запознава со педагошката документација, наставните програми и планови, дневни подготовки, како и начинот на нивна изработка. Исто така, менторот ги поттикнува студентите на критичка анализа на целокупната работа.

Праксата треба да биде резултат на добра теоретско-методска подготовка на студентот. Таа подразбира тимска работа со професорот, студентот и наставникот во училиштето. Професорот во текот на консултациите со сугестии го наведува студентот сам да ја формулира целта, да ги конкретизира задачите, да ги пронајде содржините, да го креира изборот на истите, да ја истражува литературата, да ги одбере наставните средства и наставната технологија, да ги запознае учениците, нивните потреби, можности и интересирања. Наставникот по музичко образование на студентот му ги дава неопходните информации поврзани со колективот, учениците, нивните предзнаења, можности, интересирања, како и техничка опременост на училиштето. Подготовката на студентот за практична работа е многу одговорна обврска која подразбира добра теоретска подготовка, студиозно истражување на конкретната содржина и добра организациска оспособеност сите елементи да се искомпонираат во хармонична целина која ја нарекуваме наставен час. Бидејќи се запознал со наставниот план и програма, ја утврдил наставната единица,



ја поставил целта и задачите на часот, собрал доволно информации за учениците, добил упатства од менторот за значајните елементи за успешна реализација на својата цел, студентот сигурен и храбар, самостојно влегува во авантура која се нарекува подготовка на наставната едница, а подоцна и нејзина практична реализација.

Сепак, студентот за да ги оствари поставените задачи не треба да го копира искусниот колега. Тој треба да се потпре на стекнатите знаења за воспитно-образовната работа до кои дошол со помош на научни постапки и да се обиде да ги примени одговарачките принципи во согласност со дадените околности. Практичната работа на овој начин ќе го зачува личниот интегритет на студентот, ќе му помогне да го прифати вистинскиот истражувачки, критички пристап кон општествениот и воспитно-образовниот контекст во кој учествува, што значи дека тој нема пасивно да се приспособи на состојбите во институциите, туку ќе се обиде нешто да промени.

Заклучок

Од претходно изнесеното, произлегува дека во системот на универзитетско образование на студентот треба со посебно внимание да се пристапува кон организацијата на неговата пракса. Од тој аспект, факултетот за музичка уметност, како и начинот на работа во него, треба да претставува пример на идниот наставник по музичко образование по кој тој ќе се однесува во училиштето во кое подоцна ќе работи. Факултетот треба да претставува институција каде што студентот ќе стекнува знаења за модерната настава, современата технологија, суштината на создајниот процес во чие седиште е ученикот како активен и креативен учесник во текот на наставата. Ова е единствениот и сигурен начин за успешна едукација на студентите, со што ќе се подигне квалитетот на педагошката пракса на Факултетот за музичка уметност, а со тоа подоцна и ефикасноста на воспитно-образовниот процес во училиштата.

Користена литература

- Kojov - Bukvic, I. (1989). *Metodika nastave muzickog vaspitanja*. Beograd. Zavod za udzbenike i nastavna sredstva.
- Министерство за образование и наука на Р. Македонија. (2005). *Национална програма за развој на образованието во Р.Македонија, 2005-2015*. прочитано на 15 август 2011 година, <http://www.npro.edu.mk/dokumenti/strategija-mk.pdf>
- Министерство за образование и наука, Биро за развој на образованието, (2007), *Концепција за деветгодишно основно образование и воспитание*, Скопје
- Pozgaj, J. (1950). *Metodika muzicke nastave*. Zagreb.Nakladni Zavod Hrvatske.
- Pozgaj, J. (1975). *Metodika glazbenog odgoja u osnovnoj skoli*. Zagreb. Prosvjetni sabor Hrvatske.
- Požgaj, J. (1988). *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi*. Zagreb. Školska knjiga.
- Яковлев.М.Н. (1960). *Методика, техника на урока в училиштето*. Софија. Народна просвета.
- Vasilevic Z. (2000). *Metodika muzicke pismenosti*. Beograd. Zavod za udzbenike.
<http://www.fmu.ukim.edu.mk>
<http://fmu.ugd.edu.mk/>
<http://www.unite.edu.mk/>



78:373(497.7)

78:7.071.4(497.7)

проф. д-р Емилија ПЕТРОВА ЃОРЃЕВА

ВЛИЈАНИЕТО НА ОРГАНИЗИРАНИОТ ПЕДАГОШКИ ПРОЦЕС ВРЗ МУЗИКАЛНОСТА И ОПШТИОТ РАЗВОЈ НА ДЕТЕТО

Еден од основните белези на еден народ претставува музичката култура која влијае на развојот на условите за живот и го оплеменува човековото битие.

Раното откривање на музикалноста кај децата и педагошкото влијание во развојот на музикалноста претставуваат важен фактор за општиот развој на детската личност.

Главната цел на раното стекнување со музичко образование е да ги поттикнува музичко творечките способности кај децата, да создава идни љубители на убавата музика – музиката со уметничка вредност.

Организацијата на воспитно-образовната дејност опфаќа низа задачи на музичкото образование за остварување на клучната цел: развивање љубов и интерес кон музиката, запознавање со основите на музичката писменост, информирање за истакнати музички уметници во земјата и во странство, учење на стилови, содржини и карактер на музиката, развивање креативни способности кај младата личност, развивање музички вкус и музичка меморија, формирање творечки способности за прифаќање и доживување на убавото во музичката уметност; формирање чувство, љубов и стремеж за стекнување знаења.

Музиката е секаде околу нас. Луѓето се под постојано нејзино директно или индиректно влијание. Музиката често „управува“ со нашите чувства. Музиката помага во етичкото воспитување на младите. Го помага интелектуалниот развој, ја развива логиката. Некои луѓе ја препознаваат уметничката вредност и ја разбираат музиката. Но кај некои луѓе музикалноста е поттисната или сосема неоткриена.

Феноменот на влијанието на музиката врз личноста е актуелен во сите цивилизации не само како индивидуално богатство, туку и како моќен инструмент за влијание врз масите.



Аристотел во својата систематизација во концептот на образованието, музичката уметност ја задржува низ функциите: корисност, морална култивација, интелектуална добротел и катарзис – чистење.

Потребата од уметничко образование и воспитување во цивилизираното општество е докажано веќе кај најстарите култури. „Уметноста ја култивира, цивилизира и морализира личноста“ (според Кант), затоа што комплексните содржини во уметноста влијаат како особено перспективен збир на дисциплини во образованието и воспитанието. „Тие на најдобар начин овозможуваат развоен, интелектуален, духовен и економски просперитет“ (Боб Чејз, 1998).

Народите на древните цивилизации ја сметале музиката како моќно средство кое може да го промени карактерот на личноста. Конфучие верувал дека музиката има големо влијание на сè што луѓето во животот работат. Тој рекол: „Ако сакате да знаете каква е државата на еден народ и дали нејзините закони се добри или лоши, испитајте која музика во таа држава се слуша“.

Во времето на Платон и Аристотел музиката, покрај геометријата и математиката, е третирана како еден од четирите столба на учењето.

Во периодот на ренесансата од секој образован човек се очекувало да знае да свири на некој инструмент и да знае да чита ноти.

1. Теории на педагошкиот развој на човекот

Педагогијата како наука за воспитување, образование и оспособување е една од многуте научни дисциплини кои се занимаваат со развојот на личноста. Личноста е динамичка структура на сите способности, вештини, навики, умеања и знаења на поединецот. Секој човек е комплетна личност откако ќе се оспособи за живот. Токму со педагошко влијание на биолошкиот развој и психичкото созревање, човекот станува личност.

Како резултат на наметнатите прашања за тоа од што зависи развојот на личноста и кои се основните чинители, настанале теориите на педагошкиот развој.

Според теоријата на емпиризмот (теорија на педагошкиот оптимизам), најважно за развојот на личноста е стекнатото практично искуство. Развојот на секој поединец е условен од неговото образование и воспитание односно исклучиво од надворешното педагошко влијание на околината. Оваа теорија ги запоставува субјективните разлики помеѓу луѓето, како и односот на поединецот кон околината.

Истакнатиот англиски педагог и филозоф Џон Лок (John Locke), кој е поборник на оваа теорија, смета дека детето се раѓа како празна плоча - *tabula rasa*, без вродени идеи, па сè што настанува во човечката свест е резултат на надворешното влијание на околината.

Спротивна на оваа теорија е теоријата на нативизмот или теорија на наследството (теорија на педагошкиот песимизам). Според оваа теорија, пресудно значење за развојот на личноста има генетскиот потенцијал, односно вродените особини што личноста ги носи со своето раѓање. Педагошкото влијание на околината не може да го промени вродениот потенцијал.

Теоријата на педагошкиот песимизам не го зема предвид фактот дека секоја диспозиција мора да добие можност не само да се открие, туку и да се развие под влијание на околината. Ако некој има генетски потенцијал за музика, а околината не му овозможи да го искаже и да стане свесен за вродените способности, скратена му е можноста истите и да ги развие. Особено во раната детска возраст кога развојот на интелигенцијата е најинтезивен, општествената средина и организираното педагошко влијание имаат пресудно значење за општиот развој на личноста. Наследните особини сами по себе не можат да се развијат без правилно нивно насочување и надворешно влијание на опкружувањето.

Теоријата на конвергенција како помирувачка теорија на двете претходно споменати, ги соединува теоријата на учењето и теоријата на наследството. Оваа теорија како важни фактори за развојот на личноста ги смета и влијанието на опкружувањето и наследните диспозиции. Овие два фактори на развој со теоријата на влијанието на околината и наследството се сфатени како два непроменливи фактори, па според тоа човекот треба само да се приспособува на околностите. Недостатоци на оваа теорија според критичарите е фактот дека оваа теорија не ја зела предвид свесната активност на поединецот која се развива под влијание на педагошкото дејствување.

Како резултат на многубројни истражувања на недостатоците на теоријата на конвергенција настанала теоријата на самоактивност (теорија на самоактивитет). Според оваа теорија, развојот на поединецот зависи од општествената средина во која поединецот се развива, од наследниот фактор, но и од влијанието на односот кон околината, односно колку поединецот активно ги користи можностите што му ги овозможува опкружувањето. Секој поединец е сам за себе одговорен за степенот на



развиеност на неговите диспозиции. Оттука произлегува потребата секој учител со својата работа и со неговото влијание постојано да го развива интересот кај учениците за активен однос кон опкружувањето. Според некои тврдења, талентот е само 10%, а самоактивноста и работата прават 90%.

2. Фактори кои влијаат на развојот на музикалноста кај детето

Врз основа на сознанијата кои произлегуваат од теориите на педагошкиот развој на личноста можеме да заклучиме дека на развојот на една личност влијание имаат вродениот генетски потенцијал, педагошкото влијание на околината и самоактивирачките активности на секој поединец, односно неговата свесност за можностите што му ги овозможува опкружувањето.

Факторите кои влијаат врз развојот на музичките способности, односно дали тие се вродени или стекнати при соодветно влијание на средината, претставуваат важно прашање при истражувањата.

Според Сишор, Ревеш и Шоен музичкиот талент претставува вроден квалитет. Главен аргумент на оваа теорија претставуваат примерите на познатите музички семејства – Бах, Купрен, Моцарт и др. – во кои по неколку успешни генерации успешни музичари се појавуваат вистински гении, а тоа се должи токму на вродените диспозиции како резултат на генерацискиот генетски развој.

Прва значајна генетичка студија за наследните фактори и факторите на средината во која се развива детето ја изработила асистентката на Сишор Х. Стантон во 1922 година. Таа направила тестирање на 85 потомци од шест познати американски музичари и дошла до заклучок дека музички надарените предци имале надарени потомци.

Во делото на А.В.Запрожец „Психологија на предучилишно дете“, со истражување е докажано дека децата уште од раѓањето реагираат на звук, т.е. имаат способност да разликуваат звуци по висина до една октава (Mirković, 1998:82).

Спирман и Винг сметаат дека музичкиот развој во голема мера зависи од влијанието на средината во која се развива детето. Во прилог на ова тврдење е и студијата на Фајс во 1910 г. за предците и потомците на 285 музичари. Фајс дошол до заклучок дека поголем број на истакнати музички дејци немале семејство музичари. Примери за тоа се семејствата Рахмањинов, Прокофјев, Тосканини и др.

Развојот на музичките способности кај децата не зависи само од наследните особини и влијанието на средината т.е. опкружувањето (воспитувањето, семејството, општествената средина), туку и од мотивационите стимулации и активности, како и од севкупниот развој на личноста.

Од сето ова може да се заклучи дека детето не доаѓа на свет со одредени или готови музички способности, туку носи само диспозиции за психофизички развој. За развој на диспозициите се потребни адекватни услови. Музичките способности не се развиваат сами по себе, туку со влијание на стимулативна средина односно со соодветни музички активности со кои се влијае на природниот развој на музичките способности и музичкиот слух. Притоа многу е значајно музичките активности да бидат правилно организирани и водени.

Испитувањата за улогата на срединските фактори (родителите, училиштето, социјалните и културните фактори) е друга важна гранка на истражувањата на развојот на музичките способности.

Според психологот Мог, родителите веќе од четвртата година може да влијаат на развојот на музикалноста кај детето. Нивното влијание продолжува и потоа во училишната возраст ако дома постојано се слуша музика и се пее со детето. Фримен особено ја истакнува улогата на родителите во развојот на музикалноста на детето, бидејќи дошол до сознание дека децата од семејства во кои постоело влијание на музика повеќе го прифаќаат учењето на инструмент во училиште.

Сергент и Тачер дошле до заклучок дека поволни социоекономски услови создаваат музички стимулативна средина која би имала поголемо влијание во развојот на музикалноста, пред сè, на чувството за мелодија, додека на чувството за ритам повеќе влијаат општите фактори. Во ова истражување е добиена позитивна но ниска корелација помеѓу музикалноста и интелектуалните способности, бидејќи некои деца со ниска интелигенција покажале високи резултати на тестовите за музички способности.

Музички стимулативната средина влијае не само на порано манифестирање на повисоко ниво на надареност, туку појава и на некои специфични форми на музичка способност, како што е апсолутниот слух.

Особено е важно дека со воведување на музички активности во животот на детето е потребно да се започне што порано, за тоа да научи да ја сака музиката со уметничка вредност. Од моментот на зачнувањето



на бебето во мајчината утроба, па сè до средното училиште, улогата на родителите, колку тие и да се музикални, се состои во перманентно претставување на убавата музика пред своите деца.

Фетусот е во состојба да слуша звуци уште во дваесеттата седмица од својот развој. До колку редовно му се овозможува да слуша музика, ќе има способност порано и полесно да ги развие посложените јазични структури. „Мамините песнички“ или ритмичкиот музички жаргон кој мајката го користи во комуникацијата со бебето, му помага на детето да го развие говорот.

Освен што е исклучително доживување, со музика родителите можат да го поттикнат интелектуалниот развој на детето, да го зголемат неговиот капацитет за учење и на преубав начин да го збогатат нивниот живот.

Во едно испитување на Р.Шатер (1964) во кое биле вклучени родители и деца се дошло до сознание дека родителите–музичари придонесле за развојот на музикалноста кај децата со сопствените музички активности, односно формирале позитивен став кон музиката и ги стимулирале децата да пројават поголем интерес кон неа.

2.1. Откривање на диспозициите како предуслов за развој на музикалноста

Начинот на испитувањето на музичките способности е важно прашање во музичката педагогија. Еден вид испитување, главно, вршат музичките педагози за проценка на музикалноста при упис во музичко училиште или во редовното основно училиште при зачленување во некој музички ансамбал. Овие испитувања, главно, опфаќаат испитување на чувство за интонација преку пеење песнички или повторување на зададен тон и чувство за ритам преку повторување на зададени ритмички фигури. Проценката ја врши најчесто испитувачот врз база на непосреден впечаток и сопственото искуство. Освен ваквите испитувања, познати се и системи на стандардизирани тестови наменети за проверка и проценка на музичките способности: разликување на висината и ритамот, хармонско чувство, музичка меморија, музички вкус, изведувачки способности и др. Меѓу познатите тестови за испитување на музичките способности се тестовите на Сишор, Винг, Дејвис, Бентли и други автори. Еден од најистакнатите автори на тестови за проверка на музичките способности е американскиот истражувач Едвин Гордон. По шестгодишно работење, во 1965 г. тој создал тест за проверка на музикалноста „Профил на музички

способности“ (ревидирана верзија е издадена во 1988 година). Според многу автори, Гордоновиот тест за музикалност претставува најголем теориски, методолошки и технички реализиран инструмент за мерење на музичките способности. Со него се испитуваат перцепцијата на тонови, ритам, музичка чувствителност. Претставувањето на тоновите содржи поттестови за мелодија и хармонија со по 40 примери. Во тестот за мелодија се утврдува сличност, односно различност помеѓу две мелодии. Тестот за ритам е поделен исто така во подтестови за темпо и такт со по 40 примероци во кои се врши споредба во поглед на темпото (брзобавно) или тактот (дводелен, троделен).

Во Република Македонија овој тест почна да се применува од 2005 година со цел да се утврди применливоста на тестот во локални услови, односно да се приберат податоци кои понатаму би овозможиле негова стандардизација (Коларовска – Гмирја, 2006).

3. Музичкото образование како интелектуален, психомоторички, етички и естетски аспект на влијание во процесот на развојот и оспособувањето

Педагошкото влијание во процесот на оспособување на личноста опфаќа пет подрачја (аспекти): интелектуално, работно-техничко, физичко-здравствено, етичко, естетско.

Со развивање на музичките способности се зголемуваат низа посебни способности, од кои детето ќе има полза не само во детството, туку и во понатамошниот живот. Слухот, вербалното изразување, способноста да чита, учењето на странските јазици, математичките и креативните способности... се само некои од способностите кои со учење музика извонредно се развиваат.

Музиката во потполност го ангажира мозокот. Двете хемисфери се активни кога детето учи да свири, при што се поттикнуваат интелектуалните способности кај детето, особено доменот на апстрактното мислење. Музичката активност влијае на психофизичкиот развој, а со влегувањето во светот на музичката уметност кај детето почнува активно да се развива естетското расудување и односот кон уметноста воопшто. Со музика, што е особено важно, се поттикнува креативноста и мечтаењето, а децата кои свират на некој инструмент размислуваат покритички и „побистро“. За повлечените деца со проблемот на остварување социјален контакт, музичката активност може да се користи како терапија, бидејќи



му овозможува на детето да се изрази, низ песна и игра да се вклопи во друштво и да го развие чувството за колективитет.

Музиката влијае врз развојот на интелигенцијата. Таа влијае на мозокот на тој начин што поради комплексноста на своите структури, го поврзува и развива моторниот систем на мозокот, ги развива сетилата за слух и вид, ја зголемува координацијата, концентрацијата и меморијата. Истражувањата покажале дека студенти кои слушаат класична музика додека учат, полесно „впиваат“, ги задржуваат и репродуцираат содржините, отколку оние кои учат во тишина.

Музиката ги поттикнува социјалните вештини кај детето. Децата кои се занимаваат со музички активности, развиваат повисоко ниво социјална кохезија и полесно им е да се разберат себеси и да ги разберат другите. Емоционалниот аспект на музичките активности исто така поттикнува развој на една особено важна социјална вештина – емпатија (да се сочувствува со другите). Преку музиката детето на полесен начин ги изразува своите внатрешни емоции и полесно стекнува самодоверба. Како еден вид нејазично изразување, музиката е во состојба да ја пренесе комплексноста на емоциите и на тој начин – особено кај срамежливо или плашливо дете, на кое му е тешко да комуницира, му овозможува полесно да се изрази.

Музиката често се користи во одделението како механизам за социјална интеракција. Докажана е поврзаноста на музиката и музичкото искуство со одделни видови лична и социјална компетенција. Таа не е извор само на музички развој, туку и средство за творечко исполнување на детето, неговиот социјален, емоционален и психомоторичен развој.

Музиката овозможува детето да се самопотврди преку нему најблиските музички активности: песна и игра. Децата кои се повлечени, понекогаш дури и обележани како недоволно интелигентни и немусикални, со воодушевување учествуваат во свирење на детски инструменти и тоа подеднакво добро како и другите деца.

3.1. Музиката активност придонесува за развој на останатите психофизички функции

Според Мек Доналд (Mac Donald) и Ремзи (Ramsey), музиката активност придонесува за развојот на останатите психофизички функции. Тие во своите студии докажале дека музиката помага во развојот на когнитивните вештини во многу области. Тие сметаат дека музиката има

способност да го извежба мозокот за покомлексно размислување, односно размислување кое подразбира решавање на некој проблем, расудување, анализирање, синтетизирање, докажување, воочување на сличности и разлики и евалуирање на информациите.

Леитвуд (Leithwood) и Фаулер (Fowler) воочиле дека вежбањето музичко-моторички задачи ги подобрува аналитичките способности кај децата и доведува до подобрување на социјалните односи со врсниците и возрасните.

Шо (Shaw) и Рошер (Rauscher) докажале дека музиката е од голема корист за процесот на образование и развитокот на мозокот. Со слушање класична музика се подобруваат концентрацијата и меморирањето, а учењето свирење на некој инструмент покажува дека се зголемува просторното расудување. Воочена е и поврзаноста на преференциите за сложена мисловна активност и комплексни видови уметничка музика – научниците и математичарите преферираат музика со високо ниво на сложеност.

Бугарскиот лекар Лозанов утврдил дека слушањето музика со специфичен ритам, на пр. музиката на Ј.С.Бах, предизвикува синхронизација на телесните ритми/срцеви отчукувања и мозочни бранови со ритамот на музиката.

3.2. Организираниот педагошки процес влијае на развојот на музикалноста и општиот развој на детето

Децата не се секогаш свесни за опкружувањето и многупати немаат сопствен избор. За нивниот развој најчесто се одговорни возрасните. Семејството како клетка на општеството, предучилишните и училишни установи и институции во организиран систем за воспитание и образование, се некои од клучните фактори кои влијаат на општиот детски развој.

Познато е дека развивањето на музичките способности (слушање музика, музичка перцепција, естетско проценување, музички вкус, музичка интерпретација, техника на изведување), посредно и значајно влијаат на општиот развој. Структурата на човековата личност ја сочинуваат три подрачја: спознајното подрачје кое се искажува со знаење и интелектуални способности, афективното кое се искажува со интереси, емоции и ставови и психомоторичко подрачје кое се искажува со вештини и психомоторични способности. Музичкиот развој влијае



врз развојот на когнитивните способности: интелигенција, когнитивна комплексност, креативна способност, способност за читање, социјална интеракција и др. Во сите подрачја и аспекти развојот започнува особено со влијанието на спознајната активност, а резултатот во најголема мера зависи од педагошкото влијание.

Бројни научници се занимавале со влијанието на музиката врз развојот на детето, а добиените резултати се импозантни. Истражувањата во САД ги истакнуваат ексклузивните податоци за вредностите на музичката едукација од најмала возраст. Како пример може да се земат резултатите од осуммесечното истражување на д-р Францис Рошер, актуелен раководител на повеќе истражувачки проекти од областа на музиката и ценет научник во САД. Имено, тие потврдуваат дека седмично само со 15 мин. индивидуална настава по музички инструмент, во претшколска возраст, драстично се зголемува духовната интелигенција – евидентирани се 46% зголемени способности кај децата кои музицирале, наспроти 6% кај 22.888 децата без настава по инструмент.

Во јапонските детски градинки редовната настава по инструмент е интегрален дел од образованието. Поттикнати од резултатите на голем број истражувања, научниците апелираат за рано стекнување со музичко образование. Докажано е дека музичкото образование ја зголемува способноста за читање, пишување и комуникација (д-р Чески).

4. Улогата на институциите во развојот на музикалноста

Предучилишните деца во градинките користат различни ритмички инструменти, пеат детски песнички, маршираат со музика и сл., благодарение на што се усовршува координацијата на движења, чувството за ритам, меморија, како и способноста да слушаат.

Училиштето може да влијае врз развојот на музикалноста на тој начин што ќе го активира потенцијалот кај детето, а во истовреме со креативно користење на музиката како поттикнувачко средство ќе придонесе за општиот развој. Со овозможување на системски музички активности се активира музичкиот потенцијал кај децата.

За остварување на позитивно поттикнување на ученикот особено е важна улогата на наставникот. Основно е тој да поседува развиена свест за важноста на критичкиот приод за музичкиот развој, познавањето на психолошките карактеристики на детето, добро познавање на музиката како основен агенс во условите на музички развој.

Кога децата тргнуваат на училиште првата важна задача која се поставува пред нив е да научат да читаат. Со користење на музички активности оваа задача ќе им биде значително полесна. Со учење ритмички песнички, користење ритмички инструменти и играње музички игрички, децата го учат спојот помеѓу звукот и ритмот. Полесно ги препознаваат самогласките на зборовите и ги делат зборовите на слогови. Со помош на музика полесно се учи и математика. Кога децата учат ритам, тие во исто време учат делење, дробки и пропорции. Ова се резултати од најновите истражувања спроведени на Калифорнискиот универзитет Ирвин (Irwin), кои се занимавале со седумгодишни деца.

Музичкиот потенцијал се остварува како резултат на поттикнување од средината, насоченоста од родителите, но и како резултат на остварување на компетентна музичка настава во организиран институционален воспитно-образовен систем. Компетентна музичка настава не подразбира само соодветен наставнички кадар, туку и добро осмислени наставни планови и програми на сите нивоа на образование.

Меѓународното здружение за проценка на постигнувањата во образованието, во 1988 год. спровело тестирање со кое се извршила процена на вештините кај децата во природните науки. Во ова истражување учествувале 17 земји, а првите три места ги заземале Унгарија, Јапонија и Холандија. Востановено е дека овие три земји имаат опсежно музичко образование, како дел од наставната програма која започнува во предучилишното и продолжува сè до крајот на средното образование. Музичките наставни програми во овие земји се импресивни, па според мислењето на стручните луѓе од меѓународното здружение, тие се причина повеќе за високите постигнувања од областа на математиката и природните науки. Во овие земји учениците секојдневно се занимаваат со музика. Наставниот план за музичко образование вклучува и компонирање. Наставниците во Унгарија веруваат дека постои директна корелација помеѓу музиката, математика и природните науки, па музиката им помага на децата да размислуваат логички и критички и дека занимавањето со музика го гради карактерот т.е. ја развива целокупната личност.

Во училиштата каде музиката е дел од процесот на учење постојат извонредни примери на академски успеси. Во тие училишта уметностите немаат предност над читањето, пишувањето, математиката или природните науки, туку тие се вешто интегрирани во наставните планови и програми иако се предаваат и како посебни предмети.



Според нашите искуства, музиката вон училиштето и музиката како наставен предмет за детето претставуваат две различни области. Музиката која детето ја учи во училиштето, а особено начинот на кој ја учи, не е насочена кон егзистенцијалните и експресивните потреби на ученикот. Нашите училишта образуваат и воспитуваат идни љубители на музиката, при што се запоставуваат детскиот развој и музичките барања. Оттука се појавува потребата од интензивна соработка на музичките педагози со предучилишните и одделенските наставници, како и со предметните наставници во вишите одделенија и средните училишта.

Во задолжителното основно образование во Р.Македонија наставниот предмет музичко образование е застапен со по два часа седмично во нижите и со по еден наставен час во вишите одделенија.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	I-IX
2	2	2	2	2	1	1	1	1	14

Табела 1. Број на наставни часови по музичко образование во деветгодишно основно образование

Наставниот предмет музичко образование во Р.Македонија е застапен со 81% од вкупниот број часови во нижите и 4,80% во вишите одделенија. За споредба, во наредната табела е прикажана процентуалната застапеност на музичкото образование според наставни планови на европските земји за основното (и нижото средно) образование:

Држава	Нижји одделенија	Виши одделенија
Данска	7,86%	1,36%
Финска	4,68%	3,88%
Австрија	3,26%	5,55%
Германија	3,70%	4,91%
Словенија	8,62%	3,88%
Хрватска	5,5%	4,12%

Табела 2. Процентуална застапеност на наставниот предмет Музичко образование во однос на другите наставни предмети во некои европски земји

За сметка на наведеното, во европските земји има значително поголем број специјализирани училишта за музичко образование во споредба со Р.Македонија. Така на пр. во Словенија, држава со приближно ист број население во однос на нашата држава, има 56 основни музички училишта. Во нашата земја има само 14 музички училишта од кои десет се основни, а четири се центри за основно и средно музичко образование. Според искуствените сознанија пак имаме впечаток дека во западноевропските развиени земји освен националната музичка традиција, на многу високо ниво е и семејната музичка традиција, а тоа значи музички образовани семејства кои уште од најраната детска возраст правилно ги насочуваат децата да ја изучуваат музиката преку членување во музички ансамбли, перманентна педагошка работа со стручни музички педагози. Оттука се поставува прашањето дали во Р.Македонија сериозно се сфаќа потребата од раното откривање и правилното насочување на децата за развој на музикалноста, имајќи го предвид значењето на музиката во општиот развој на личноста. Колку воспитувачите и одделенските наставници во воспитно-образовните институции му посветуваат важност на ова значајно прашање. Колкава е соработката на воспитувачите во предучилишните установи и одделенските наставници со музичките педагози. Колку тие се посветуваат на сопственото музичко образование и на потребниот професионален развој, за да бидат оспособени за изведување на овој вид специфична дејност.

Според ставовите на УНЕСКО, Европскиот совет и ЕМУ (Европската заедница на музички училишта), секоја општина со 25.000 жители треба да има музичко училиште. Приматот го држи Унгарија која има најголем број музички училишта по број на жители. Дали во нашата држава во рамките на системот за основно образование соодветно е организирана оваа настава во специјализирани училишта кои ќе опфаќаат не само талентирани деца, туку и поголем број деца кои поседуваат музички диспозиции. Овие прашања секако би биле предмет на некои наредни истражувања.



ЗАКЛУЧОК

Во потрага по потврдените историски сознанија и анализирајќи ги резултатите од научните практични истражувања, можеме да заклучиме дека:

- развојот кај секој поединец зависи од диспозициите кои секој човек ги носи со своето раѓање, надворешното факторско влијание на околината, односот на поединецот кон опкружувањето, односно од неговата самоактивност;
- вродените диспозиции не се доволни за постигнување високо ниво на развој, па оттука само со влијание на факторот семејство, предучилишните установи, а особено училиштето како клетка на организираниот воспитно - образовен систем, ќе се постигне комплексност во развојот на детето;
- музиката има огромно значење за развојот на детето;
- раното откривање на музичките предиспозиции и организираното педагошко влијание се од голема важност за правилен развој на музикалноста која во голема мера влијае на општиот развој на детската личност;
- со развивање на музичките способности се зголемуваат низа посебни способности, од кои детето ќе има полза не само во детството, туку и во понатамошниот живот.

Користена литература

- Bleking, D. (1992). *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit
- Gluvič, T. (1980). *Muzika I dete*. Knjaževac: Nota
- Kolarovska-Gmirja, V. (2006). *Gordon Test in Macedonija*. <http://mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XIConf/VKolarovskaXI.pdf>
- Mirkovič-Radoš, K. (1996). *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Mirkovič-Radoš, K. (1982). *Psihologija muzičkih sposobnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike I nastavna sredstva
- Rojko, P.(1982). *Psiholoske osnove intonacije i ritma*. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije
- Rojko, P. (1981). *Testiranje u muzici*. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije
- Vasilević, Z. M .(2000). *Metodika muzičke pismenosti*, Beograd: Zavod za udžbenike
- Чејз, Б. (1998). *Наслов на текстот*. Music-News на 25.1.1998 г.



78.036.9:159.928.235
78.036.9:37

доц. Антонијо **КИТАНОВСКИ**

ПРОБЛЕМОТ СО КРЕАТИВНОСТА

Пренесување на искуства во форма на знаења отсекогаш бил значаен дел од традицијата на цез заедницата. Да се биде на сцена со поискусни и подобри музичари од себе останува најдобриот и најквалитетен начин за усовршување во оваа музичка дисциплина. Со пренесување на процесот во училища настануваат проблеми кои се тема на овој краток осврт. Тој се темели врз моето триесетгодишно искуство како инструктор во формален и неформален амбиент, моите искуства за време на студискиот престој во Бостон, неброените разговори на оваа тема со музичари од секаков калибар (малку зачинети со „нова наука“ од други дисциплини) и искуствата од дружбата со големиот автодидакт Драган Ѓаконовски-Шпато.

Како да се пренесат емпириски и искуствени сознанија на студентот, возбуди и насочи неговата креативност – создаде цез артист?

Би можеле да го разгледаме овој проблем од три агли:

- Како воопшто се учи уметност;
- Специфики на музичката уметност;
- Како се изучува цез музиката изминатиов половина век откако станува високообразовна дисциплина.

Сакале да признаеме или не, уметноста е длабоко врзана за емотивниот свет и перцепцијата. Оттаму можеме да повлечеме паралела со една друга човекова состојба (присутна и во животинскиот свет) - љубовта. Ова секако е само една од мноштвото интелектуални шпекулации создадени околу уметноста, но во моментов најприфатлива за авторот на овие редови. Ако го замениме зборот љубов со уметност би можеле да заклучиме дека:

- а) за уметноста учиме така што другите ни даруваат уметност;
- б) не знаеме колку сме способни да креираме додека всушност сами не почнеме да твориме;
- в) искреноста е најголем израз на уметноста;
- г) стравот ја убива уметноста.

Музиката дели исти особености со некои други уметности. Една од нив е спецификата време. Уметностите кои ги перципираме во некој временски интервал покрај музиката се филмот, театарот и литературата. Ако треба да издвоиме една компонента на музиката која е најдоминантна,



најмузичка а притоа речиси непостоечка во другите уметности тоа би бил кантрапунктот. Постојењето на две или повеќе независни линии (мелодиски креации) во исто време во музиката се нарекува кантрапункт и е иманентно својство на музиката. Се чини дека во останатите уметности овој термин премногу често се употребува како заменик за зборовите ритам или структура што е сосема различно од неговата оригинална употреба.

Цезмузиката како академска дисциплина се појавува во четириесеттите години на минатиот век со оформувањето на Berklee College of Music во Бостон, САД. Речиси без исклучок термините, наставните области и содржини се копираат и ден-денес во сите академски институции со цез оддели во своите структури насекаде по светот. Еден од основачите на Berklee програмите, легендарниот Herb Pomeroy, имав можност да го прашам за настанокот на клучните теории коишто се длабоко врзани за оваа престижна институција. Парафразираниот одговор што ми го упати беше: „Од еднаш моравме нешто да им продаваме на студентите кои плаќаа пари за четиригодишни студии, па моравме да смислиме еден куп теории...“.

За пазарната/економска компонента малку подоцна. Сега би можеле да изведеме дидактички заклучок дека создавањето цез музичар (всушност креативец од секаков вид) преку трансформација на *a*, *b*, *v* и *g* треба да се оствари преку следниве академски содржини:

- Музичка теорија и историја (запознавање со музиката од минатото до денес);
- Практичен дел (музичирање во ансамбли, унапредување на изведбата, збогатување на репертоарот, композиција...);
- Музичка естетика и филозофија (стекнување на способност за искрена самокритика – дали нашата изведба е навистина вредна или треба да се промени, зошто воопшто музичираме, дали вистинската причина за нашите напори се страста кон музиката или кон можноста да се биде сакан, почитуван, успешен...);
- Мотивирачки влијанија од академскиот амбиент кои водат кон искоренување на стравот стекнат преку процесот на стигматизација на грешките наметнат од претходните образовни искуства;
- Афирмација на истражувањето на карактеристиките на музиката сврзани со димензијата време и со музичкиот кантрапункт (особено во дисциплината солфеж);
- Преиспитување и извршување на потребни реформи врз структурата на програмите.

Засега сè е во ред, постоечките програмски содржини на повеќето цез оддели се горе-долу во созвучје со нашите досегашни дидактички постулати. Каде е тогаш проблемот и дали тој реално постои? Од академска позиција проблем - нема.

Едукативните системи на сите земји се во функција на обезбедување стручна работна сила за економската. Неслучајно овие системи настанале во времето на индустриската револуција. На врвот се наоѓа високото образование. Ако пред дваесетина години факултетската диплома овозможуваше квалитетно вработување, денес за истото работно место е потребен магистерски или докторски степен. Ова се наоди на Ken Robinson, веројатно, најреномираниот светски експерт за едукација и неуморен активист за трансформација на едукативните системи во полза на креативноста.

Креативноста е важна колку и писменоста – ова е една од неговите најафирмирани идеи.

Откако класичната музика западна во економска криза, предизвикана од експанзијата на музиката како забава, а не како уметничка дисциплина, цез оддели почнаа да никнуваат со жештина на геометриска прогресија. Неминовно, секоја година генерираат илјадници дипломирани цез музичари, магистри и најновиот хит - доктори по цез. Проблемот постои. Најголемиот број од нив добиваат лиценца за вработување (пред сè во високото образование), но на сцената нудат просечни резултати. Тоа не значи дека студиите по цез се бескорисни, безмалу непотребни, а згора и како и сите уметнички факултети скапи за одржување. Тоа само значи дека има проблем и потребна е туку трансформација во полза на афирмација на креативноста, не реформа.

Кога веќе констатиравме дека има проблем би било фер кон ова парче хартија и ова печатарско мастило да се понудат и неколку аспекти од кои би можела да биде составена структурата на можни решенија:

- Кога зборуваме за креативноста никогаш не смееме да забораваме на индивидуалноста на човечкиот интелект. Персонализација на академското образование, приспособувањето кон индивидуалниот матрикс на секој член (студент или инструктор) треба да биде една од водечките стремежи и цели;
- Промена на вообичаениот став на академизмот дека уметностите се за украс на универзитетите, односно доказ дека универзитетот се грижи за духовниот развој на студентите по технолошки, економски и општествени науки, обезбедувајќи им изборни предмети од областа на уметноста и културата, патем образувајќи и вработувајќи врвни уметници...;



- Создавање амбиент и услови за поврзување со домашната и интернационалната сцена во реална смисла (не само преку вообичаените инструменти на универзитетска соработка);
- Препознавање на фактот дека не сите студенти ниту пак професори го имаат откриено својот вистински талент и креативен потенцијал.

Листата секако може да се надградува, но за почеток е сосема доволна. Ќе забележите дека овој осврт не е анализа на работата на Одделот за цез на Факултетот за музичка уметност при Универзитетот „Гоце Делчев“ со седиште во Штип, туку е насочена кон глобалниот асортиман на цез оддели. Посебно интригантно е прашањето – Ако проблемот на генерирање просечни цез изведувачи од страна на академиите е глобален, зошто никој досега не го решил?

Можеби треба повторно да се вратиме на прашањето: Дали изучувањето на цез музиката во училиница е проблем и што е неговата суштина?

Можеби целта на афирмацијата на креативноста над сувопарноста на емпириските знаења и академизмот не е создавање елитистичка каста на уметници. Таквата замена на елитизам со друг вид елитизам сигурно никому не му е од полза.

Можеби целта е афирмација на духот на слободата на човечките интелектуални потенцијали. Сепак, вистинската креативна уметност најдалеку зачекорува во иднината. Можеби универзитот не треба да е место чијашто намена е првенствено да ја опслужува економијата со писмена работна сила. Но, секако е последно место во познатиот универзум каде што би требала да се изговара фразата – *Никој не е незаменлив*.

Од почетокот овој осврт немаше за цел да понуди интересни статистики, луцидни констатации, ниту пак решение на никаков проблем на четири страници. Користен е благ метафоричен израз, недореченост која остава простор за размислување и содржи честа употреба на зборот креативност.

Универзитетот е добро место за афирмација на креативноста, бидејќи токму тука тој процес не остава штетни последици.

„Ако не сте спремни да направите грешка, нема никогаш да создадете ништо оригинално“ – Кен Робинсон.

СЛУШАЊЕТО МУЗИКА ВО РАМКИТЕ НА МУЗИЧКАТА НАСТАВА ВО СРЕДНИТЕ ОПШТООБРАЗОВНИ УЧИЛИШТА ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

Средните општообразовни училишта се институции каде што се образува и воспитува популација којашто од аспект на формирање на естетските вредности и музичкиот вкус се наоѓа во својата најчувствителна возраст на средна адолесценција. Според професорот Heiner Gembris, од Институтот за истражување на музичките способности на Универзитетот во Падерборн - Германија, припадниците на оваа возраст (поконкретно - припадниците на возрасната група од 10 до 20 години, бидејќи тој ги користи децениите како основен временски и развоен интервал) се карактеризираат со „...потрага за воспоставување на местото на поединецот во музичката култура“ (Gembris 2002). Во тој период учениците се директно изложени на најразлични (позитивни и негативни) музички влијанија од страна на средината и медиумите, што потоа се одразува и врз формирањето на нивната личност. Имено, тогаш личноста ги гради своите афинитети (меѓу кои и музичките) и го трасира патот на она што подоцна ќе биде предмет на нејзин интерес или посуштински дефинирано - нејзин вкус. А вкусот или, попрецизно - музичкиот вкус, претставува битна компонента на целокупната развиена личност.

Заради тоа, предметите од т.н. естетско подрачје на наставата, каде што спаѓа предметот *Музичка уметност*, имаат суштинско значење во креирањето на естетските вредности на индивидуата и голема улога во нејзиното насочување во вистинскиот правец. Посебно значење, пак, има *слушањето музика*, како еден сегмент од музичката настава, чијашто застапеност и примена во средните училишта ќе бидат цел на обработка на овој текст.

Слушањето музика претставува мошне важна компонента во рамките на современата музичка педагогија. Тоа, како дел од т.н. музичко-естетско воспитување, има за задача да придонесе во остварувањето на повисок степен на култивирање на музичките доживувања, како и во развивањето на способноста за забележување на изразните елементи и вреднувањето. Во суштина, слушањето музика е активен и сложен психички процес којшто опфаќа емоционално доживување (звучните слики кај слушателите предизвикуваат различни чувства) и умствена активност (слушателите ги забележуваат и споредуваат изразните елементи на музиката, го анализираат музичкиот материјал, го помнат, расудуваат за неговата естетска вредност и сл.) На тој начин, со овој процес се обединуваат



повеќе компоненти: интелектуалната, рационалната, емоционалната и естетската, кои меѓусебно се тесно поврзани и се надополнуваат во текот на обликувањето на финалниот резултат. Исто така, во современата научна литература, процесот на музичкото примање „...се оценува и како своевиден креативен процес: слушајќи го музичкото дело, примачот врз основа на своето музичко и животно искуство го пресоздава, создава свој сопствен „лик“ на тоа дело, кој останува во неговата меморија како повеќе или помалку трајна и јасна слика“ (Коларовска – Гмирја, 2004: 21).

Задачи на слушањето музика

Со реализирање на процесот слушање музика во наставата во средните општообразовни училишта се остваруваат голем број на задачи. Пред нив е исправен предметниот наставник, како примарен активен фактор за функционално комуницирање при слушањето музика. Со неговата стручна подготовка и демократски отворена комуникација, односно почитување на учениците како активни субјекти во процесот, имајќи предвид дека слушањето музика е полифункционален процес, тој го организира остварувањето на:

Образовни задачи - кои претставуваат усвојување на систем на музички знаења, умеења и навики, односно се однесуваат на: запознавање со највредните композиции од домашната и странската музичка литература; усвојување на знаења за прифаќање и разбирање на содржината и карактерот на музиката; усвојување на знаења за воочување и разликување на вокалната, инструменталната и вокално-инструменталната музика; усвојување на знаења за воочување; доживување и разликување на бојата на инструментите во разните состави; усвојување на знаења за воочување и доживување на контрастите во музиката; сфаќање на формата на композицијата; збогатување на искуството за активно слушање на музиката; учење на активно слушање музика (во рамките на часовите, но и на разни музички случувања);

Функционални задачи - придонесуваат за развивање на интелектуалните потенцијали на личноста на ученикот и преку нив се развиваат психичките процеси помнење, внимание и мислење, односно ја имплицираат потребата од: развивање и формирање на интерес и желба за пеење и слушање музика; оспособување за восприемање и доживување на музиката; оспособување за воочување на карактерот на музичкото дело; развивање на способности за воочување на изразните компоненти во музиката; оспособување за разликување на темпа и динамички градации; формирање способности за воочување и разликување на формата на музичкото дело; оспособување за воочување на инструментите кои ја

водат мелодиската линија; развивање на музичката меморија; развивање на креативните музички способности; развивање на мисловни операции, како што се анализа, синтеза, апстракција и др.

Воспитни задачи - естетската компонента на овој тип на задачи преку слушањето музика се реализира со: развивање на способности за забележување и откривање на убавото; формирање на способности за прифаќање и доживување на убавото; развивање навики и потреба за естетско творење; градење љубов и интерес кон музиката; развивање на музичките креативни способности; развивање на естетски вкус за вреднување на музичките дела и нивните интерпретации; придонесување за развивање на патриотски чувства и др.

Дидактички принципи во процесот на слушање музика

Заради комплексноста на процесот, а посебно заради очекуваните резултати што треба да се добијат, слушањето музика не смее да биде препуштено на случајноста или пак да служи за пополнување на „празнините“ во наставниот час. Напротив, кон процесот треба да се пријде со дидактичко-методски обмислен план, базиран врз претходно утврдени дидактички принципи:

- Принцип на свесност и активност - За да можат да ја восприемат и сфатат музиката и да ги доживеат нејзините изразни компоненти, учениците треба истата активно да ја слушаат. Со примената на овој принцип, кај учениците се развиваат повеќе психички и музички способности, а истовремено се создава и свесен и творечки однос кон работата.
- Принцип на систематичност и постапност - Посебно внимание се посветува во однос на изборот на композициите за слушање, кои по својата содржина, карактер и траење треба да бидат достапни за разбирањето на учениците.
- Принцип на нагледност - Изразните елементи на музичкото дело, многу полесно се восприемаат доколку слушањето е проследено со прикажување на аудиовизуелни средства, слики, нотен и литературен текст и сл.
- Принцип на емотивност и доживување - За емоционално доживување на музиката се применуваат разновидни методи, постапки, средства и форми на работа.
- Принцип на поврзување на теоријата со практиката - Знаењата стекнати на часовите по слушање музика се применуваат надвор од училницата, односно при посета на музички манифестации (концерти, оперски и балетски претстави и сл.), со што се создава идната музичка публика.



Постапно остварување на музичките дејности

Врз вака поставените дидактички принципи, процесот на слушање музика во рамките на наставата по предметот Музичка уметност остварува низа од повеќе музички дејности. Секоја од нив има свое место во наставниот процес и секоја од нив е подеднакво значајна сама за себе, но и во однос на останатите. Тие музички дејности се распределуваат според следниов ред: *Подготовка за слушање, Доживување на музичкото дело, Сфаќање, Изразување на впечатоците и расудување и Разговор.*

Подготовка за слушање има за задача да создаде расположение и услови за слушање. Во таа фаза се презентираат информации коишто би биле неопходни за разбирање на делото (на пр. читање на либрето, доколку се работи за слушање на оперски арии или делови на опера), се усогласува духовната состојба на ученикот со содржината на музичкото дело и сл.;

Доживување на музичкото дело - главни компоненти се слушањето и чувствувањето. Музичкото дело најпрво треба да се доживее емоционално, потоа, да се размислува за него, за на крај да може да се сфати, што значи дека емоционалната и мисловната активност во процесот на слушањето на музиката се одвиваат паралелно и се надополнуваат една со друга;

За учениците да може да го *сфатат* музичкото дело, истото треба да биде достапно за нивната моќ на разбирање. Оваа дејност го опфаќа забележувањето на изразните елементи (ритам, мелодија, хармонија, музичка форма, динамика и темпо), мисловното сфаќање, преработувањето и продлабочувањето во содржината.

Наставникот треба учениците да ги поттикнува на искажување на *впечатоците*, со прашања коишто директно ќе дојдат до одговорот, бидејќи голем број на ученици имаат тешкотии во однос на изразувањето на чувствата. При тој процес, тој треба да ги уважува нивните судови, да ги поттикнува и да им помага во снаоѓањето. На тој начин, со своето влијание ќе влијае на формирањето на вкусот на идните музички слушатели.

На крајот, потребно е да се развие *разговор* за многу прашања во врска со слушањето музика (за стилот, изразните елементи, фолклорните елементи, односот на зборот и тонот, за интерпретацијата и слично. Разговорот треба да опфати повеќе музичко-историски прашања и да помогне во разјаснувањето на многу елементарно-теоретски прашања со кои ќе се надополни и зацврсти знаењето на ученикот. Сето ова треба да придонесе часовите по слушање на музика да бидат богати со доживувања и на тој начин да станат највредна форма на музичката настава.

Во текот на процесот на слушањето музика за време на еден наставен час, пожелно е да се остварат сите овие дејности, за процесот да биде реализиран на завидно, квалитетно ниво.

Наставни форми на работа

Реализирањето на слушањето музика во наставниот процес се извршува преку сите форми на наставна работа, секако, зависно од природата на методската единица, наставниот материјал и предзнаењата за истиот:

- **Фронтална форма** - најмногу се практикува кога наставникот ги запознава учениците со основните поими за музичкото дело или кога наставникот претставува единствен извор на музички информации;
- **Индивидуална форма** - со практикувањето на оваа форма, од секој ученик се бара максимална концентрација и ангажирање, висок степен на самостојност и директна комуникација со музичкото дело. Индивидуалната форма се состои од самостојно слушање, а потоа и од самостојно изразување (усно, писмено, литературно, ликовно и др.);
- **Групна форма** - со оваа форма на работа, секој ученик има можност со својата активност да придонесува за остварување на поставените едукативни музички задачи и да работи во согласност со својот капацитет. Во спроведувањето на оваа форма на работа, се развива степенот на меѓусебното разбирање, демократскиот дух и комуникацијата меѓу учениците;
- **Тандемска форма на работа** - се практикува партнерство на два ученика, коешто овозможува ефикасно восприемање, доживување и сфаќање на музичкото дело.

Проблеми во реализацијата на процесот

И покрај вака поставената и осмислена дидактичко-методолошка конструкција за спроведување на овој процес во музичката настава, сепак слушањето музика понекогаш претставува проблем за наставниците, бидејќи и тие, а и учениците се среќаваат со одредени пречки. Имено, постои опасност наставниците да не можат да се справат со организирањето на дејноста на учениците, но и да покажат недоволна подготвеност и недостаток на способност за водење на разговор за музичкото дело. Често пати тие го водат часот во погрешна насока, употребувајќи несоодветни упатства и асоцијации. Од страна на учениците пак, проблемите се јавуваат во однос на недоволниот степен на концентрација и насочување на вниманието кон препознавањето и издвојувањето на одредени елементи на музичкото дело. Ваквите проблеми можат да се надминат со трпеливо, постапно и континуирано работење од страна на двете страни кои учествуваат во наставата (наставниците и учениците).



Исто така, голем проблем претставува и спроведувањето на часовите по Музичка уметност, без претходно поставена цел. За жал, често се случува на часовите да биде презентирано некое музичко дело, во функција на „поминување на часот“. Во тој случај, слушањето музика ја губи својата суштинска важност. Тоа е препуштено „само на себе“ и се одвива без никаква дидактичко-методолошка обмисленост. Следствено, од тие часови не може да се очекуваат никакви резултати.

Организациски и содржински аспекти на слушањето музика

Наставата по предметот Музичка уметност, во средните општообразовни училишта се изучува според *Наставните планови и програми за реформирано гимназиско образование*, изработени од страна на Бирото за развој на образованието, а донесени од министерот за образование и наука (*Наставен план и програма за I година*, донесен во 2001 година; *Наставен план и програма за II година*, донесен во 2002 година; *Наставен план и програма за III година*, донесен во 2003 година и *Наставен план и програма за IV година*, донесен во 2003 година). Според овие документи, предметот Музичка уметност во средните општообразовни училишта се изучува како:

- задолжителен изборен предмет - во I година, со 1 час седмично (36 годишно) и во II година, со 2 часа седмично (72 годишно) и
- изборен предмет (на јазично-уметничкото подрачје) - во III и IV година, со 2 часа седмично (72 годишно).

Во наставната програма за I и II година слушањето музика не е издвоено како посебна тематска целина. Но, неговото реализирање е предвидено во рамките на останатите, па така тоа е составен дел од секој час и од секоја тематска целина.

Историја на музиката - при обработувањето на оваа тематска целина, секоја нова методска единица е проследена со слушање на музички примери. На тој начин, учениците слушаат примери од секој временски период и од секој композитор посебно (во I година е предвидено слушање музички дела од средновековниот период, па сè до класицизмот, додека во II година е предвидено слушање музички примери од времето на романтизмот, па сè до модерните музички стилови) и на тој начин се оспособуваат за анализа на музичките дела, нивно препознавање, компарација помеѓу одредени дела, одредени композитори и одредени периоди. Притоа, во учебниците („Музичка уметност“ за I година и „Музичка уметност“ за II година од А.Витанова. С. Гелевска) се наведени и конкретни примери, со што на наставникот му се посочува музичкиот материјал и притоа му се олеснува конципирањето на часот.

Музичка теорија - слушањето музика, овде е во функција на методската единица *Тонска скала - род*, при што учениците се оспособуваат за следење на музичкото дело, преку слушање музика и истовремено следење на партитурите за истото.

Македонски музички фолклор - освен теоретското запознавање со основните карактеристики и специфики на македонскиот музички фолклор, се предвидува и слушање музика, со што се создава и звучна слика, којашто на учениците ќе им овозможи целосна претстава за конкретниот поим. Така, учениците слушаат народни песни, инструментални дела изведени на народни инструменти, народни ора, популарни композиции со македонски фолклор во модерните стилови и дела создадени од првите македонски музички дејци (на пр. Атанас Бадев). Слушањето на музичките примери од македонскиот фолклор е проследено со анализа на метриката, ритамот, мелодиката, како и структурата и формата на делата.

Музички форми - во рамките на оваа тематска целина (предвидена во II година), се предвидува теоретско изучување на музичките форми, поткрепено со слушање на музички примери за секоја нова форма посебно. Слушањето треба да биде активно и да биде насочено во функција на музичката анализа, издвојувањето на елементите, препознавањето на формалната структура и сл.

Во наставните програми за III и IV година, слушањето музика е издвоено како посебна тематска целина. Во овие наставни регулативи се истакнува дека во работата треба да „...доминира иницијативноста, самостојноста, креативноста, слободното изразување на своите чувства преку слободен избор на слушање музика...” (Програма за реформираното гимназиско образование; 2003: 6), при што учениците ќе треба да развиваат свое сопствено критичко мислење. Во согласност со тоа, врз основа на непосредното слушање, тие треба да анализираат познати дела од домашни и странски автори од барокот, до денес. Со тоа треба да ја развиваат способноста за препознавање на стилови и начини на интерпретација и да ја развиваат својата општа музичка култура. Во IV година, пак, дејноста се проширува со тоа што покрај до сега споменатото, учениците треба да се оспособуваат и за воочување на звукот на детските музички инструменти. Исто така, во делата од разните музички правци да ја идентификуваат динамиката и нејзините нијансирања, да разликуваат разни видови на темпа, да го препознаваат тонскиот род и да ја доживуваат и изразуваат музиката преку диригирање, ритмичко пулсирање и поетско-прозно творење, што значи дека се цели кон потесно насочени активности во рамките на овој процес.



Важна активност којашто произлегува од наставната тема слушање музика во IV година е учеството на трибини организирани од страна на наставникот. Имено, ваквите трибини треба да поттикнуваат на критичко-аналитички осврт на одредени музички дела.

Процесот на слушање музика во III и IV година, покрај тоа што е издвоено како посебна тематска целина, присутен е и во останатите тематски целини:

- *Музички инструменти* - слушањето музика е застапено преку аудиовизуелните записи, преку кои учениците треба да ги воочуваат и препознаваат музичките инструменти.
- *Вокална интерпретација* - презентирање композиции со различен карактер, темо и динамика.

Користена литература

- Витанова, А. Гелевска, С. (2002). *Музичка уметност за I година гимназиско образование*. Скопје: Еврокулт 2000
- Витанова, А. Гелевска, С. (2002). *Музичка уметност за II година гимназиско образование*. Скопје: Еврокулт 2000
- Керамичиева, Р. (2002). *Психологија во образованието и воспитанието*. Скопје: Просветно дело
- Коларовска - Гмирја, В. (2004). *Музичко примање и слушање музика*. интерна скрипта од предавање (во ракопис). ФМУ/УКИМ
- Колев, В. (2003). *Едукација за слушање уметничка музика во воспитно - образовниот процес*. Штип
- Наставен план и програма по музичка уметност - задолжителни изборни програми и содржини за I година*. БРО, 2001
- Наставен план и програма - задолжителни изборни програми и содржини за II година*. БРО, 2002
- Наставен план и програма - изборен предмет за III година*. БРО, 2003
- Наставен план и програма - изборен предмет за IV година*. БРО, 2003
- <http://kw.uni-paderborn.de/institute-einrichtungen/ibfm>
- Програма за реформираното гимназиско образование, 2003

781.43:780.8:780.616.433
781.68:780.616.433

м-р Христо **СТОЈАНОВСКИ**

ИНСТРУМЕНТАЛНАТА ПИЈАНО ТЕХНИКА НА ОЛИВИЕ МЕСИАН УПОТРЕБЕНА ВО ЦИКЛУСОТ „ДВАЕСЕТ ПОГЛЕДИ КОН ДЕТЕТО ИСУС“

Во овој труд ќе се осврнеме на дел од творештвото за пијано на големиот француски композитор Оливије Месиан (1908-1992). Имено, неговиот опус за соло пијано, за две пијана или пијано како солистички инструмент во ансамбл се потврдува како најголема инспирација за развојот на *музиката за пијано на 20 век*.

Својот пијанистички јазик Месиан го црпел од Д. Скарлати, Ж.Ф. Рамо, Ф. Шопен, Ф. Лист, К. Дебиси, М. Равел и посебно И. Албениц. Тој бил виртуоз на инструментот со голем изведувачки потенцијал како мелодичар, ритмичар и колорист, со способност за различни бои и удари.

Сево ова придонесло за еден нов пристап кон пијаното, од аспект на техничките и изразни средства кои Месиан ги продлабочил со високото ниво на инспирацијата. Со исклучок на неколку страници од младоста, пијаното ќе добие возвишено место во текот на неговите творечки години.

Главните движечки инспирации на Месиан, христијанската вера, љубовта кон природата и пеењето на птиците, се скоро подеднакво застапени и во творештвото за пијано. Овие креативни пориви неговиот опус за пијано го делат скоро на два еднакви дела: „Дваесет погледи кон детето - Исус“ и „Каталог на птиците“. Судејќи по големината и богатството на материјалот, речиси и не постојат слични циклуси во историската на литературата за пијано.

Првиот циклус „*Дваесет погледи кон детето - Исус*“ ги содржи следните пиеси: Поглед на Таткото (Regard du Père), Поглед на ѕвездата (Regard de l'Étoile), Размена (L'Échange), Поглед на Девицата (Regard de la Vierge), Поглед на Синот кон Синот (Regard du Fils sur le Fils), Од Него сè беше создадено (Par Lui tout à été fait), Поглед на крстот (Regard de la Croix), Поглед на висините (Regard des Hauters), Поглед на времето (Regard du Temps), Поглед на духот на радоста (Regard de l'Ésprit de Joie), Првата причест на Девицата (Premiere communion de la Vierge), Семоќниот збор (La Parole tout-puissante), Божиќ (Noël), Поглед на ангелите (Regard



des Anges), Бакнежот на детето - Исус (Le Baiser de l'Énfant-Jesus), Поглед на пророците, овчарите и мудреците (Regard des Prophètes, des Bergers et des Mages), Поглед на тишината (Regard du Silence), Поглед на страшното преобразување (Regard de L'Onction Terrible), Јас спијам но моето срце блее (Je dors, mais mon cœur ville), Поглед на црквата на љубовта (Regard de l'Église d'Amour).

Вториот голем циклус е „*Каталог на птиците*“ (Catalogue d'Oiseaux). Овој циклус е воедно и последен циклус за пијано. За разлика од „Дваесет погледи кон детето - Исус“ и „Визии на Амин“, пијанистичката техника во „Каталогот на птиците“ е многу повеќе обработена. Со тоа направил голем исчекор во развојот на пијанизмот воопшто. Композициите од овој циклус (13 пиеси) се прегрупирани во 7 збирки и опфатени се 77 пеења на птици. Според бројот на интегрални изведби на двата циклуса и големиот интерес за тавниа музика, овие два циклуса станаа светски призната и единствена литература од тој вид за пијано.

По редоследот на создавање, композициите за пијано од Оливие Месиан може да се поделат на четири групи (Halbreich, 1980):

1. **Младешки творби:** Осум прелудиуми (Huit Preludes), Бурлескна фантазија (Fantaisie Burlesque), Гробот на Пол Дика (Le Tombeau de Paul Dukas), Рондо (Rondeau);
2. **Два големи циклуса со теолошка тематика од време на војната:** Визии на Амин (Visions de l'Amen) за две пијана, Дваесет погледи кон детето - Исус (Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus);
3. **Пиеси за истражување** (1949-1950 година): Кантејоцаја (Câteyodjaа), Четири ритмички етиди (Quatre etudes de rythme);
4. **Каталог на птиците:** Славејот од градините (La Fauvette des Jardins), Шест мали скици на птици (Six petites esquises d'oiseaux).

Дваесет погледи кон детето - Исус

Несомнено најголем и најзначаен циклус во творештвото за пијано на Оливие Месиан се „Дваесет погледи кон детето-Исус“. Тие се напишани во периодот од 23 март до 8 септември 1944 година. Првата изведба била во салата Гаво на 26 март 1945 година. Во периодот на следните четири години ова дело било изведено повеќе од педесет пати, што само по себе е исклучително за една нова партитура која технички е многу тешка за изведување и трае околу 2 часа и 30 минути. Концентрацијата на истражувањата на Месиан се движела во насока на откривање на средства

како израз на мистичната љубов. Тој е вариран, на моменти е силен и нежен, понекогаш брутален и со разновидни бои. Месиан користи едно по друго разновидни „пеења“ на птиците, како и егзотична музика со различен ритам.

Овој колосален циклус има 2000 тактови на 177 големи, партитурни страници. Од големо значење е воведниот текст на авторот, каде што тој зборува за основните духовни движечки сили, значајни за настанувањето на овој циклус за пијано. И овде Месиан пред почетокот сместува предговор во кој објаснува за создавањето на делото. Духовната тема на „Дваесет погледи кон детето-Исус“ била следната: *„Набљудувањето на детето-Бог од јаслите и погледите што се спуштаат кон него: од невидливиот поглед на Господ Таткото сè до многубројните погледи на црквата на љубовта, поминувајќи преку неверојатниот поглед на духот на радоста, преку така нежниот поглед на девицата, на ангелите, наречниците и нематеријалните и симболични суштества“* (Rostand, 1956).

Секоја од овие дваесет пиеси си носи своја тема. Сепак, надвор од овие теми има четири циклични, главни теми кои се движат низ целиот циклус: Тема на Господ (Le thème de Dieu), Тема на мистичната љубов (Le thème de l'Amour Mystique), Тема на свездата и крстот (Le thème de l'Etoile et de la Croix), Тема на акордите (Le thème de l'accords).

Движењето на темите низ „Погледите“ зависи од духовната поврзаност што ја носи секој „поглед“ посебно. И покрај насловите со мистичен карактер што ги носат неговите дела, често предизвикуваат чувство дека не биле секогаш инспирирани од религиозните медитации. Воодушевува начинот на кој основните теми се спротивставуваат или надополнуваат една на друга. Така најзначајната „Тема на Господ“ ќе ја сретнеме дури во седум „погледи“. Таа е посветена на трите личности од светото тројство: Отецот, Синот и Светиот Дух. Темата ја има во три композиции, секоја посветена на една од трите личности од светото тројство:

1. Поглед на Таткото;
5. Поглед од Синот кон Синот;
10. Поглед на Духот на радоста.

Понатаму оваа тема ќе ја сретнеме во погледите со број:

6. Од Него сè беше создадено;
15. Бакнежот на детето – Исус;



11. Првата причест на Девицата;

20. Црква на љубовта.

Темите на Месиан циркулираат, се дуплираат и модифицираат низ сите „погледи“. Постојат „погледи“ во кои и двете теми ги води подеднакво.

Втората тема на мистична љубов ја среќаваме во следните погледи:

6. Од Него сè беше создадено;

19. Јас спијам но моето срце блее;

20. Црква на љубовта.

Во **третата тема** „Поглед на ѕвездата и крстот“ и ѕвездата и крстот имаат иста тема, бидејќи ѕвездата го симболизира раѓањето и го отвора земниот живот, а крстот го затвора тој период на Исус.

Оваа тема ја среќаваме во следните погледи:

2. Поглед на ѕвездата;

7. Поглед на крстот.

За разлика од претходните теми, четвртата главна тема „Тема на акордите“ се наоѓа буквално насекаде. Таа е често разделена, концентрирана, со „ореол“ на резонанси, во комбинација со себеси менувајќи го ритамот, трансформирана на сите можни начини, но секогаш добро препознатлива и конкретна со своите бои: челично-сива, сина помешана со црвено и портокалово жива боја, кадифено со кафени точки и нијанса на виолетово.

За инструменталната техника

Спротивно од мислењата, инструментот што Месиан го претпочитал не се оргуљите туку пијаното. Имено, по создавањето на првиот голем циклус за оргуљи „Славените тела“ (Corps Glorieux), тој се навратил на компонирањето за инструментот пијано по што ја издава правата збирка Осум прелудиуми. Овој момент е тесно поврзано и инициран и од средбата со пијанистката Ивон Лорио. Исклучителните изведувачки способности на Лорио му оставиле голем впечаток на авторот и се рефлектирале врз развојот на неговиот стил и начинот на пишување на техниката за пијано. Од друга страна, пеењето на птиците подеднакво влијаело во инструменталниот израз на Месиановото пијано. Оттука, изгледа како композиторот буквално да измислил нов инструментален јазик за да го репродуцира пеење на птиците.

Начините на пишување за пијано, Месиан ги наоѓал кај Скарлати и Рамо, а потоа кај Шопен. Тој се воодушевувал од Шопен како голем откривач на пасажи, нови прстомети и бои.

Иноваторските принципи во пијанистичкиот начин на пишување Месиан ги дефинирал преку „акорди во грозд“ и пасажи во трипли ноти кои најверојатно ги стекнал од комбинациите на оргуљите, но за среќа ги избегнувал нивните паралелизми и нивната симетрија. Тоа се „зрна“ од акорди кои евоцираат виножито, или одблесоци на витражите и многубројното светкање на бесценети камења кои О.Месиан многу ги сакал.

Потоа како новост ги вовел пасажите во спротивни движења: *две раце силно арпезираат една наспроти друга со мали вкрстувања*. Таа техника е многу ретко употребувана од харфистите, но уште посилено влијае употребена од пијанистите (Samuel, 1967:133).

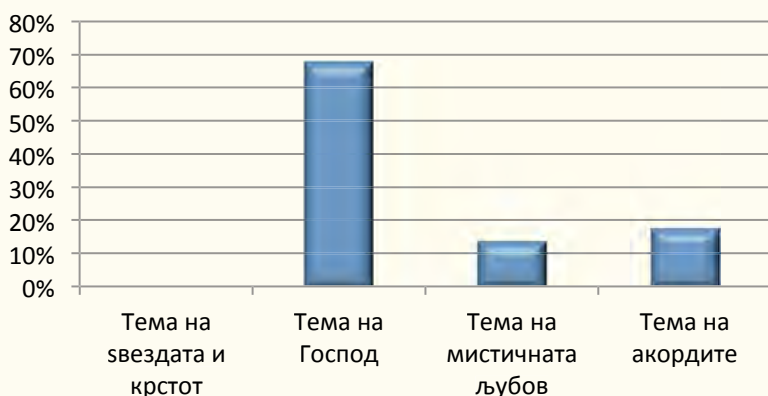
Техниката со вртење се состои во вртење околу оската со четирите прсти од една страна и друга палецот кој е „легнат“ (свири исти ноти). Оваа техника веќе се среќава (понекогаш) кај Прокофјев. Овој начин може да предизвика голем ефект на снага и брилијантност. Во инструменталната техника на Оливие Месиан во „Дваесет погледи кон детето-Исус“ од големо значење е и симултаната употреба на крајните регистри од клавијатурата. Индивидуализацијата на секој регистар може да биде резервирана за мелодијата, за хармонските резонанси или пак на ритмичките мотиви. Постојат и пасажи кои како стрела треба да бидат лансирани и кои на изразот ќе му дадат сосема нова димензија на силата, експлозија или пак спротивно од тоа, нежност и рафинираност.

На технички план, Месиан употребувал уште и ритмички канони, полимодалитети, неретроградни ритми во двата правци, прогресивни забрзувања со вредности, како и забавувања, трилери, тремола, полифонија, дупли ноти, акорди, арпежи и др.

Како пример за употреба на темите и употреба на пијанистичките техники го даваме погледот бр. 6 „Од него сè беше создадено“. Овој поглед е комплексен, огромен со 21 страница fuga и многу тежок за меморирање. Скоро е невозможно да се навлезе во детали на ова грандиозно дело било од пијанистички, музички или духовен аспект. Неговата содржина е громогласна. Станува збор за креацијата создадена од Синот на Господ или „зборот или глаголот“. Ова е креација на сè: простор, ѕвезди, време, планети и Божјите мисли.



Големата fuga ја крие целата духовна содржина на овој поглед и ги руши сите конструкциски норми. Таа потсетува на Бетовеновата fuga од сонатата оп. 106. Во голем дел и таа е антисколастичка, како и fugата на Месиан (Halbreich, 1980). Овој поглед го земаме за пример, бидејќи е најкарактеристичен во целиот циклус, како по употреба на темите и нивната разработка, така и по употребеност на пијанистичките техники разработени по „Рационалните принципи на пијанистичката техника“ од А. Корто (Cortot, 1923).

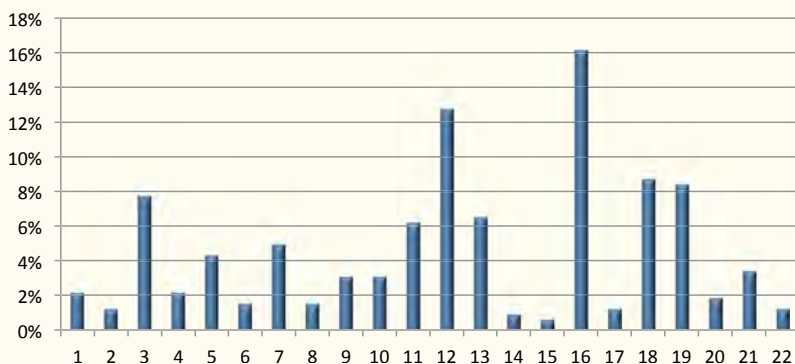


Графикон 1. Дистрибуција на употребени теми во шестиот поглед

Табела 1. Табеларен приказ на употребени техники во шестиот поглед

Шема на употребени техники во шестиот поглед	Тактови во кои е идентификуван определен технички елемент	Вкупен број на тактови	Процентуална застапеност на определен технички елемент
1. Тонска низа со палец во лева рака, стакато	9, 10, 11, 119, 120, 121, 122	7	2%
2. Акорди со движење на гласовите	205, 206, 208, 209	4	1%
3. Репетиран акорди на една позиција	58, 61, 62, 71, 74, 142, 143, 144-161	25	8%
4. Разложени акорди во опсег на пет прсти со вртење преку палецот	172, 184, 198, 199, 200, 201, 202	7	2%

5. Низа на акорди истовремено во двете раце	35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 204, 205, 206, 207, 208, 209	14	4%
6. Разложени акорди меѓу двете раце со вкрстување	168, 169, 180, 181, 230	5	2%
7. Стакато акорди во лева рака	26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 98-105	16	5%
8. Трилери во акорди алтерирано меѓу двете раце	47, 48, 49, 82, 83	5	2%
9. Низа на акорди меѓу двете раце во спротивно движење	23, 24, 35, 37, 89, 91, 94, 96, 107, 108	10	3%
10. Низа на алтерирани акорди во двете раце (трилери)	162, 163, 164, 172, 173, 174, 175, 184, 185, 186	10	3%
11. Комбинација, репетиција на статични акорди	142-161	20	6%
12. Предудари со една нота	1-11, 50-56, 71, 73, 75-81, 119-129, 163, 173, 185	41	13%
13. Предудари со две ноти, симултано или разложено	5, 8, 45-49, 61, 62, 85, 86, 171, 177, 183, 188, 194, 198-202	21	7%
14. Предудари со три или четири ноти, симултано или разложено	83, 84, 176	3	1%
15. Предудар со октава или акорд	44, 188	2	1%
16. Низа од неврзани октави	8, 43, 44, 50-62, 70-81, 87, 121-123, 142-161	52	16%
17. Единечни репетирани ноти	2, 8, 129, 142	4	1%
18. Нелегато свирење	50-57, 74-82, 131-141	28	9%
19. Низа на октави во скокови	8, 9, 10, 21, 25, 38, 50-58, 73-81, 106, 110, 229	27	8%
20. Низа со комбинација на интервали и акорди	64, 65, 66, 68, 85, 86	6	2%
21. Низа со двојни ноти во десна и лева рака, нелегато	131-141	11	3%
22. Арпеж на квинта према горен и према долен регистар	6, 12, 119, 125	4	1%



Графион 2. Дистрибуција на употребени техники во шестиот поглед

Користена литература

- Cortot, A. (1923). *Rational Principles of Pianoforte Playing*. Paris: Edition Salabert
- Golea, A. (1960). *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: Juillard
- Halbreich, H. (1980). *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard / Fondation SACEM
- Rostand, C. (1957). *Olivier Messiaen*. Paris: Ventadour
- Samuel, C. (1967). *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris: Pierre Belfond
- Sherlaw, J. R. (1975). *Messiaen*. Londres: Dent
- Tremblay, G. (1970). *Oiseau-nature, Messiaen, musique*. Montreal: Conseil canadien de la musique
- Waumsley, S. (1968). *The Organ music of Olivier Messiaen*. Paris: Leduc

УЛОГАТА НА НАСТАВНИКОТ ВО РАЗВОЈОТ НА АФИНИТЕТОТ НА ДЕЦАТА КОН ПИЈАНОТО КАКО ИНСТРУМЕНТ

Многу често се поставува прашањето, што треба да направи наставникот да ги придобие децата, да предизвика нивна желба и интерес кон работата, да има меѓусебен другарски однос? За одговор на овоа прашање можеме да наведеме многу фактори и елементи, но најважен фактор и основа е да се сакаат децата. Тогаш многу блиску ќе ни биде размислувањето и фантазијата која децата си ја претставуваат во својот детски свет.

Имајќи го предвид фактот дека почетоците или првите часови по пијано кај децата се реализираат уште од најмала возраст, наставникот ја има таа чест да ја перфектуира и ја развива таа љубов кон пијаното до ниво на совршенство, целосна посветеност и идна професија.

Во таа смисла наставниците по пијано не треба да бидат само учители „по пијано“, туку и родители и другари. Запознавањето на ученикот, неговиот карактер, неговите способности, наставникот треба да ги осознава уште од првото влегување на ученикот во училищата. Начинот на движење на ученикот, неговите реакции, говорот, се дел од карактеристиките на еден ученик, а тоа е битно за определување на план за работа кој како алатка и модел ќе послужи за поефикасно и побрзо совладување на наставните содржини. Однесувањето на наставникот, разговорот со ученикот, поставување на задачите спрема способностите на ученикот, активирањето на ученикот, се од голема важност за стекнување интерес и љубов кон изучување на пијаното како инструмент. Од наставниците во основните музички училишта се бара исклучително јасно видување кон главната цел и нејзино максимално остварување на создавање на музичка личност. Во процесот на активната работа треба да се одбере правилна програма, разновидни форми на настава, композиции од различни епохи, кои ќе придонесат за поголем интерес на ученикот кон инструментот, откривање на разни стилски карактеристики на инструментот, емоционален развој и љубов кон музиката. Изолирањата на чувствата на ученикот кон одредени музички форми или стилови (особено



кај повозрасните ученици) води кон целосно губење на интересот за изучување на инструментот пијано.

Интересот на детето кон инструментот односно музиката не се појавува со изведување на кратки – поединечни тонови, туку со целосни и јасни мелодии, мотиви кои кај детето создаваат сликовита престава, чувства и расположение. Со други зборови, доживувањето за музиката ученикот го гради од впечатоците кои создаваат целина и кои водат кон перцепцијата на деталите.

Ваквите музички впечатоци остануваат во свеста (памтењето) на детето и кај него создаваат желба да ги отпее или отсвири на пијано. На овој начин доаѓа до развивање на музичката способност и интерес кон музиката. Овие принципи на насочување во развојот на музичките способности (доследното спроведување на целовитоста и содржајноста на изведувањето) не се ограничуваат само на децата од основните музички училишта, туку се применуваат и во повисоките степени на изучување на инструментот.

Наставниците со побогато искуство во почетната фаза од изучувањето на пијаното користат разновидни мелодии и ритмови кои се интересни и препознатливи, односно мелодии кои предизвикуваат пријатно расположение кај детето. Ваквите композиции најпрво тежнеат да развијат интерес кај детето, да создадат чувство на различни карактери на музиката - весела, тажна, игрива, распеана итн. На ваков начин се доаѓа до развивање и усовршување на одделни музички способности, како што се меморијата, слухот, чувството за ритам, а овие способности се во тесна врска со развојот на музикалноста на детето.

Сосема друга слика добиваме ако во основа на музичкиот развој на детето ги земеме тренинг елементите на поединечни тонови и нивни комбинации, неповрзани и нецеловити мелодии. На овој начин доаѓаме до изолиран развој на музичката способност, која нема поврзаност со музичкиот впечаток, музичката емотивност, сликовито претставување. На ваков начин можеме да постигнеме голема прецизност во интонацијата, ритмот, па и во развојот на меморијата. Ваквиот процес на настава може да предизвика концентрација, внимание дури и интерес на детето кон музиката, но недостасува доживувањето и емотивното дејствување на музиката. Ова доживување многу тешко може да се појави подоцна, затоа што емоциите кај детето не можат да се појават ако се започне од делови или вниманието се насочи кон поединечни тонови, а тие претставуваат

пречка кон целосно логично поврзување на мелодиите. Оваа метода создава навика да се мисли на поединечни елементи, неповрзана и нехармонична содржина, а со тоа и создавање на мелодија од поединечни тонови. На ваков начин може да се изгубат желбата и интересот за музиката, а воедно и желбата за изучување на инструментот пијано.

Најголемо значење за развивањето на ученикот имаат часовите по пијано од страна на наставникот. Во нив наставникот дава насоки за работата на ученикот за полесно и потемелно совладување на инструментот пијано. Наставникот проценува во колкава мера ученикот:

- самостојно ги совладува зададените домашни задачи,
- ги проширува теориските знаења,
- постигнува нови изведувачки искуства,
- извршува самостојни домашни задачи,
- го утврдува постигнатото и
- посочува начини за надминување на настанати тешкотии.

Токму поради претходно кажаното, клучна е улогата на наставникот како личност. Во одреден временски период наставникот за детето претставува најголем авторитет, добар музичар и човек. Ученикот најмногу му верува на наставникот и преку него сè повеќе го засакува пијаното, а со тоа и музиката. Ако наставникот ги обработува наједноставните композиции, а самиот се внесе во композициите и го изнесе своето расположение добиено од тие композиции, многу полесно ќе го пренесе тоа расположение или доживување на ученикот. Ваквото заедничко доживување на музиката е најважен контакт во односот на наставникот и ученикот, кој често е услов за успех на ученикот и во понатамошниот живот. На овој начин ученикот, покрај тоа што добива желба да отсвири, добива желба на свој начин да постигне пријатно расположение. Ваквите иницијативи претставуваат прв успех кон педагошката работа и главна мерка за правилен пристап кон ученикот.

Уште на почетокот детето мора да почувствува дека наставникот го слуша до крај, го почитува, разговара со него и на тој начин стекнува доверба кај него. На овој начин наставникот го стекнува својот авторитет.



Заклучок

На крајот од овој текст може да заклучиме дека наставникот е клучната личност во развојот и афинитетот на децата кон пијаното како инструмент. Правилните образовни насоки, односот кон детето, прецизното запознавање со индивидуалните способности на детето, правилно избраната програма за работа за секој ученик посебно, потоа основно познавање на репертоарот за пијано, практичното искуство за приспособување на разните методи при работа со децата, се важни основни цели и задачи во изучувањето на пијаното во музичките училишта.

Користена литература

- Алексев, А. (1954). *Клавирното искуство*. Софија: Музика
- Куртева, М. (1994). *Методика на клавирното обучение*. Софија: Музика.
- Михелис, Л.В. (1992). *Први часови младог пијаниста*. Нови Сад: Савез Музичких Друштва Војводине
- Timakin, M.E. (1984). *Vaspitanje pijanista*. Beograd: Savez drustva muzickih I baletskih pedagoza Srbije.

ПРЕЗЕНТИРАЊЕ НА РУСАЛИСКИТЕ ИГРИ НА ФЕСТИВАЛИТЕ ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА И НАДВОР ОД НЕА

Русалиските машки обредни поворки спаѓаат во циклусот на коледарско-новогодишни празнувања. Честопати тие биле предмет на научни истражувања. Скапоцени се истражувањата на Вера Кличкова (Кличкова, 1969: 377)¹, Михаило Димовски (Димовски, 1974: 166), Киро Козаров (Козаров, 2010: 31) и други кои помогнаа околу реализацијата на овој труд.

За потеклото на овие обичаи и игри постојат две теории: едната теорија тврди дека русалиите имаат словенско потекло, а другата дека се од римско паганско време. Слободан Зечевиќ, во својот труд „Предања о русалијским гробљима у Источној Србији“, истакнува дека овие обичаи и игри имаат елементи од старата словенска религија, кои се содржат во верувањата во разни натприродни суштества (Зечевиќ, 1962), особено се среќавале во некогашните обредни поворки кои се одржувале во паганскиот период. Подоцна, во христијанскиот период, русалиските игри се одржувале од Божиќ до Водици, односно за време на дванаесетте некрстени денови, бидејќи се верувало дека во тој период владеат нечистите сили и разни зли духови, самовили, караконцули, ветрушки кои шетаат по куќите и на луѓето им нанесуваат зло.

Значи, овие ритуални групи своите ритуали ги извршуваат во обредното време, маркирано со општа и обединувачка функција, со цел да се заштити човекот и сè што е живо од разни зла, како и да придонесат за општата благосостојба на луѓето (Величковска, 2008: 34-35).

Мисијата на русалиските обредни поворки се реализира преку одењето од куќа на куќа, со цел да ги избркаат или да ги омилостиват злите сили.

Преку симболиката прикажана во вкрстувањето на дрвените сабји („кал’чките“), начинот на облекувањето на двете црвени шами и шарата на калчуните се истакнуваат христијанските елементи испреплетени со

¹) Вера Кличкова во својот труд наведува извори од разни истражувачи во кои се зборува за нивното потекло, за историскиот развој на овие обичаи и игри кои се одржале до неодамна, истакнувајќи притоа дека овие обредни игри ги наоѓаме кај сите балкански народи.



паганските атрибути.

Основната компонента на русалискиот карактер е припаѓањето, основано врз сугестивната сила на ритмизираниот ритуален збор, а сабјите и воопшто железото и оружјето со неговата гонителска сила, стапот како престижно-симболичен белег на предводник и означувач на крајот на танцот, како и мимикриското движење се средства со кои се симболизира паѓањето во транс. Курт Закс обрнува посебно внимание на гонителската семантика на танците со мечови (железни или дрвени) и со стапови, го оспорува нивното индоевропско потекло и ги сместува во праисториските времиња (Sachs, 1937: 119-120).

Русалиските поворки, наречени чети, ги исполнуваат само мажи, а нивниот број е строго одреден. Тие се состојат од 20 до 40 луѓе и се на возраст од дваесет до четириесет години. Бројот на групата не бил фиксно одреден и се формирала во зависност од бројот на кандидатите и тоа врз принципот на двојки (десет, дванаесет или тринаесет двојки). За цело време на дваесетте некрстени денови тие се движеле, одморале, спиеле и јаделе заедно како посебна дружина. Предводник на групата е балтацијата (Козаров, 2010: 34)² кој носел „балтија“ (турски назив за секира) (Чајкановиќ, 1941: 75, 180)³, за разлика од другите играчи кои при играњето носеле сабји, т.н. „кал’чки“ (од „кал’ч“, турски назив за сабја). Неговата улога е да управува и да ја брани групата во целост. При играњето групата ја предводел танчарот или јузбашијата (јузбашија, турски капетан), а до него се наоѓа кесецијата, чијашто улога е да ја „рамни“ играта. На крајот е пашкарот (опашкарот), кој, како и танчарот, требало да биде добар играч, бидејќи при играњето на спротивната страна ја предводел групата. Конарчиите се еден вид извидници, кои први оделе во селото и ги известувале селаните дека доаѓа нивната група или пак го извидувале патот за да не се сретнат со друга русалиска група (Димовски, 1974: 166).

Русалиските групи биле компактни со години и со непроменлив состав, а промени се правеле во случај на дополнување на групата поради старост, болест, смрт или откажување на некој од постојаните членови (Козаров, 2010:31).

²) Балтацијата бил тревкар (ги познавал лековитите тревы) и со нив лекувал, а исто така знаел да растура и магии.

³) Секирата уште од многу стари времиња играла важна улога во магијата и религијата.

Игрите што ги изведувале се одликуваат со одмерени стапки во почетокот, обредното оптрчување на местото каде што играат, вртењето, вкрстените стапки и замавнувањето со сабјите, претставуваат вистински борбени игри со одредена магиска улога и задача.

Музичката придружба на русалиските игри се состои од две зурли (голема и мала) и еден тапан.

Русалиската музика е строго обредна и не се исполнува по друг повод во годината, само во т.н. „пагански денови» - од Христовото раѓање до Христовото крштавање (Манолов, 1974: 42). Таа заедно со игрите зазема главно место и игра одлучувачка улога при комуникацијата со злите сили (Вражиновски, 1999: 263-264).⁴ Со посредство на музичката комуникација човекот го протерува демонското суштество, односно го ослободува човековиот простор и општествената заедница од дејствата на демонските сили.

Овие обредни поворки претставуваат поширок културно-историски белег на доселеничките родови од јужна Македонија, поточно од кукушкиот регион во струмичкиот крај.

Во поново време, претставниците на историската школа (во нејзината историско-миграциска варијанта) се КУД „Русалии” од с. Секирник, Струмичко, кои денес претставуваат варијанти на еден културен тип.

Целта на моево излагање е да го претставам КУД „Русалии” од с. Секирник, Струмичко, како наследник и чувар на овие традиционални игри кои се пренесувале со генерации низ текот на времето до денес. Воедно, тие се една од најзначајните играорни групи во Република Македонија кои ја негуваат и презентираат културната историја на Македонците - бегалци од Република Грција за време на балканските војни и граѓанската војна во Грција по Втората светска војна. Членовите на оваа играорна група потекнуваат од Егејска Македонија⁵ и се потомци на бегалците од 1913 година. Преселувајќи се во струмичкото село Секирник, тие со себе ја пренесле и својата народна култура и традиција. Најголеми и највпечатливи траги од нивната култура се секако русалиските игри кои се и најоригиналниот и најтрајниот белег за нивното постоење и

⁴) За настанување на директниот контакт на човекот со демонското суштество постојат две основни причини кои влијаат до појавата на музичката комуникација: 1. Настојувањето на човекот да се ослободи од демоните; 2. Натпреварувачкиот карактер помеѓу две вакви суштества.

⁵) Во Струмичко познати како „Бежанци”.



дејствување во новата средина, верувајќи и надевајќи се дека еден ден ќе се вратат на своите огништа. Меѓутоа, соочени со реалноста дека не постојат никакви надежи за враќање на родната грутка, тие продолжиле да ја негуваат русалиската древна традиција. Од преселувањето до 1931 година, русалиските игри ги играле за добротворни цели и на тој начин била изградена црквата Св. Богородица во селото Секирник. Од тогаш до денес, традицијата на негување на русалиските игри не престанала да се негува, почитувајќи ги строго правилата и обичаите во текот на русалиското играње. Така, по одобрување на селанските власти, играорците земале благослов од свештеникот во селото. Потоа, ритуално, како што би рекле, со „трченик“ трипати ја опколувале црквата. Потоа каснувале парче леб и месо од „курбанот“ - принесената жртва (теле или овца) и дури потоа оделе во обиколка по селото.⁶

Репертоарот на ова културно-уметничко друштво со изворни русалиски игри од Кукушко е навистина интересен и доста импресивен преку кој се отсликува македонското фолклорно наследство од споменатиот крај.

Своите почетоци како група играорци ги имаат уште во далечната 1926 година. Како КУД „Русалии“ за првпат се регистрираат во 1972 година, која до ден-денес настапува со својата грациозност во играта, освојувајќи ги срцата на фестивалската публика и интересот на истражувачите. Преку 30 години настапувале на фестивалите во Република Македонија, настапи кои се од промотивен или ревијален карактер. Учествовале на „Балканскиот фестивал на народни игри и песни“ во Охрид, во 1971 година. Истата година учествовале и на „Смотра фолклора“ во Загреб, Република Хрватска, оставајќи силни впечатоци на многубројната публика, за што сведочат бројните написи во тогашните печатени медиуми. Од 1973 до денес, по „Комитското оро“, ова реномирано културно-уметничко друштво редовно го отвора Републичкиот фестивал на народни игри и песни „Илинденски денови“ во Битола. Во 2005 година настапија на „Скопско културно лето“, во 2007 година повторно на Балканскиот фестивал на народни игри и песни во Охрид, а на меѓународниот фестивал „Тодорица“ во Свети Николе, во 2006 година го освоија првото место за негување на изворен фолклор.

На репертоарот на друштвото најчесто се застапени ората: „Маршот“,

⁶ Според кажувањата на Димитар Иванов, моментен раководител на КУД „Русалии“ од с. Секирник, Струмичко.

„К’рмази фустан“, „Бела Јана“, „Менка“, „Сечи моме“, а најавени се уште ора кои повторно треба да ги постават на репертоарот, а тоа се игрите: „Тодор Капитан“, „Миц Маро миц“ и „Чекмеце“.⁷

Секако за нивната популарност и автентичност во сценското презентирање на русалиските игри најзаслужни се Чичко Гоце - русалијата - балтација, Вангел Танчев, Димитар Иванов кои несебично се залагаат за популарноста на оваа играорна група, како и останатите играорци.

Користена литература

- Величковска, Родна. 2008. *Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеење - обредно пеење*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво, Народни песни, книга 17, Скопје.
- Вражиновски, Танас. 1999. *Народна традиција, религија, култура*. Матица македонска, Скопје.
- Димовски, Михаило. 1974. „*Русалиските обичаи и игри во селото Секирник, Струмичко и нивните карактеристики*“, Македонски фолклор, година VII, број 13, Скопје.
- Зечевиќ, Слободан. 1962. „*Предања о русалијским гробљима у Источној Србији*“, Народно стваралаштво, Фолклорни свезак, 2-4, Београд.
- Кличкова, Вера. 1969. „*Русалиски обичаи во Гевгелиско*“, Македонски фолклор, година II, број 3-4, Скопје.
- Козаров, Киро. 2010. *Русалии*, Македонска реч, Скопје.
- Манолов, Илия. 1974. „*Зурны, зурнская музика у некоторых балканских народов и реликтные формы в ней*“, Македонски фолклор, Година VII, број 13, Скопје.
- Sachs, C. 1937. *World History of the Dance*, New York.
- Чажановиќ, Веселин. 1941. *О српском врховном богу*, XVI: Божић и Турѓевдан, Београд.

⁷⁾ За стилот и начинот на играњето види Димовски, 1974: 168.



**ПИШАНИТЕ И ВИЗУЕЛНИ ИЗВОРИ ЗА
ТРАДИЦИОНАЛНИТЕ ИГРИ ВО КРАЈОТ НА XIX И
ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК**

Најраните податоци во литературата кои се однесуваат директно на традиционалното играње, формата, обликот, стилот и репертоарот, потекнуваат од крајот на XIX и почетокот на XX век. Напоредно со литературните извори се појавуваат и првите визуелни извори во Македонија.

Браќата Манаки со својата камера овековечуваат кадри од традиционални игри во почетокот на XX век. Нивната работа, главно, се состои од снимање разни обредни содржини и тоа во Битолско-прилепското Поле и делови од јужномакедонскиот простор. Настаните што биле предмет на нивно забележување биле повеќе влашките ора, поточно нивниот прв кадар каде што се појавуваат традиционалните игри се Власи, кои се снимени на ливада без музичка придружба, а најверојатно се работи за ороводна песна која ја изведуваат дел од учесниците во орот. Овој кадар не е лоциран со точна година и се води како период помеѓу 1905 – 1911 година (Каталог, 2001: 17) Следната снимка која датира од истиот период е момент кој е снимен пред црквата Св. Недела во Битола. На таа снимка се прикажани мажи и жени во носија од Битолското Поле, како изведуваат оро во придружба на гајда. (Каталог, 2001: 21) Третиот филмуван материјал кој е од истиот период е снимка направена за време на празнувањето на Ѓурѓовден во влашко село. На оваа снимка се прикажани традиционални игри изведувани од мажи и жени (Каталог, 2001: 23) Браќата Манаки, со нивното дејствување и творење, несомнено ни оставиле трајни белези во етнокореолошката наука, но и анимирале повеќе автори од разни области да пишуваат за нивниот живот и делото кои тие го оставиле. За биографските податоци на браќата Манаки можеме да забележиме дека нивниот творечки дух и животен пат се развивал во јужномакедонските области, поточно во Гревена, Лерин и Битола. (Консантинов 1982; Творештвото на Браќата Манаки, 1996).

Следните извори кои нè упатуваат на крајот од XIX и почетокот на XX век се етнографите кои забележуваат делови од народната култура,



но даваат и мал осврт на традиционалните игри. Дел од нив го изразуваат социјалниот статус на играта, терминологијата или воодушевувањето кое го доживувале на соборите и обредните процесии.

Познатиот собирач на народни умотворби Кузман Шапкарев во 1884 година ни оставил значајни податоци за традиционалното играње (Шапкарев, 1968: 713 - 725). Во неговата собирачка дејност, еден голем дел посветил на русалиските обреди, поточно машките поворки од пределот Бојмија, а истражувањата ги вршел во градот Кукуш и неговата околина. Во неговата собирачка актива тој за русалиските поворки давал повеќе описи, и тоа: состав на русалиската дружина, облеката и оружјето, закон и обредите на русалиите, игрите и описите на русалиите и последните обреди на русалиите (Шапкарев, 1968: 713 - 725). Во овие пет поглавја Шапкарев ни остава огромен емпириски материјал, но и базична подлога за идните истражувачи. Во периодот што следел русалиските обреди биле разгледувале од повеќе аспекти, како културолошки, социолошки, етнокоролошки и антрополошки.

Михаило Вељиќ во неговата статија од 1899 година забележува дека девојките кога играат удираат на дајриња (најверојатно се мисли во свадбените поворки) и го водат орото (Вељиќ, 1899: 52). Тој истакнува дека и мажи и жени можат да водат оро, но притоа мора да бидат од ист род, туѓинци не смеат да играат, бидејќи едноставно, тоа било срамота. Истиот автор, кој во статијата која ја издава во 1902 година за истиот предел - Дебарско Поле, дава поопширни податоци. Тој пишува, каков инструментариум се употребувал во овој етнички предел, со кои инструменти можело да се придружуваат некои од ората, и што е најважно, тој ги посочува имињата на ората кои биле на играчкиот репертоар во тој период. Тој орото „Тешкото“ го посочува како „Тешката“ кое се играло на тапан и зурла, но во немање на инструменталисти, истото се изведувало на дајре, односно со пеење.¹ Интересен е моментот на разигрување на играчите кои Вељиќ го доживеал, опишувајќи дека кога играчката маса ќе игра со ороводецот, ороводецот во еден момент може да си дозволи од појасот, поточно *силафот*² да извади пиштол, момент кој за овој временски период бил мошне храбар. Како играчки репертоар тој ги посочува ората:

¹) Овој опис на орото Тешкото не соодветствува со познатото оро Тешкото од мијачкиот ареал, можеби е оро кое се изведува во бавно темпо и од таму го добива името Тешкото, за овој тип на ора понатака во темата ќе биде дадено поопширно објаснување.

²) Кожен ремен со повеќе слоеви од кожа, кои служеле како цепови во кои се оставале пари, лични предмети, па дури и оружје.

Тешката, Дробното, Жангулица, Низамската, Повратешка, Чамчето, Малесорка, Каба и Капиданска (Вељић 1902: 397-398).

Двајца познати етнографи во своите студии за Скопска Црна Гора, даваат информации за овој етнички предел. Светозар Томиќ (Томић, 1905: 466) во 1905 година ги опишува селските собори за време на селските слави, но посебно е важно што тој дава информации за обликот на ората, поточно дека се формира едно оро во кое играат и мажи и жени, но не се мешаат или се изведуваат *Два танца - Леси*, во едниот играат само мажи, а во другиот само жени и дека женското оро го води маж, но мора да постои роднинска крвна врска во орот, сестра или снаа. Тој упатува и на информацијата дека додека играат играчите не се држат за рака, туку контактот е преку *крпа* односно шамивче. Во 1907 година авторот Атанасије Петровиќ дава информации за етничкиот предел Скопска Црна Гора, кои се од голема важност за традиционалната игра во Македонија. Тој посочува на социјалниот статус на играње, укажува на редот на играчите во орот, кој каде може да се фати да игра, кога може да се пушти од орот, кога може да престане да игра. Во однос на полова зрелост, поточно жена со родено второ или трето дете, веќе престанува да игра и може само да биде добар гледач за време на соборите. Авторот дава и добра терминологија за просторот за играње како с’борили гумење, за ороводецот *танцалија* и го укажува играчкиот репертоар во Скопска Црна Гора, *Лиса, Ситна лиса, Врачено, Два пута врачено, Бели бечир, Поступано, Рамно, Два пута рамно и Тоска*. Покрај терминологијата, авторот, посочува и кои ора можат да ги играат мажите, а кои жените. Ората *Лиса, Ситна лиса* и *Тоска* ги играле само мажи, а орот *Тоска* мажите го играле индивидуално во однос со другите ора кои се играле во облик на круг (Петровиќ 1907: 495-497).

Во 1909 година познатиот етнограф Јован Хаџивасилевиќ во својата студија за Кумановската област дава опис на традиционалните игри од Козјак и Овче Поле. Посебно е важно да се истакне дека тој помеѓу овие два етнички предела прави разлика во играчкиот репертоар и воопшто разлика помеѓу експресиите за игра. Тој истакнува дека карактерот на игрите е различен, односно дека населението во Козјак игра бавно и брановито, а во Овче Поле е посложено и многу поразиграно. Единствената врска на двата предела е тоа што и едните и другите имаат патријархален начин на изведба и на формирање на ората, па оттаму не се мешаат мажи со жени. Хаџивасилевиќ е и првиот автор кој прави компарација помеѓу етничките



предели од аспект на играта што за нас денес е од голема важност. Со оваа информација се потврдува и посебноста на секоја етничка група со издиференциран говор, носија, игра, пеене итн. Во понатамошниот текст тој го наведува играчкиот репертоар како: Четворка, Крстачка, Равна, Поврачачка, Два танца и Светиниколска, наведува и за две ора во полските краевии како: лиса и левача. За првпат Хаџивасиљевиќ ги објаснува и облиците, формите и карактерот на игрите, се задржува на ороото Два танца кое го изведувале само девојки и го опишува како оро кое додека се игра го менува правецот и во даден момент ороводецот и последниот играч го затвораат ороото. Во однос на терминологијата на играчите, тој наведува дека ороводецот го нарекувале танцовоца, а последниот играч на опаш, за обликот на ороото тој посочува дека се нарекува танец. Од голема важност се и новитетите што тој ги истакнува во далечната 1909 година, дека често има нови форми на играње и со туѓи влијанија, истакнувајќи дека се играат ора од соседните области на Србија. Во неговата монографија за прв пат се мелографирани дел од ората што тој ги посочува. Како новитет во играчкиот репертоар го истакнува ороото комитско кое е со понов датум, но истакнува дека ова оро властите забранувале да се игра и дека за играње на ова оро се одело и до пет години на робија (Хаџивасиљевиќ, 1909: 393-397).

Истиот автор во 1930 година ни дава информации за скопската околина и тоа за област каде што има голем број на играорци кои ги презентираат своите вештини. Тој ги наведува ората кои се играле во оваа област како: Крстатно, Рамно или лесно и тешко, Право, Поврачано, Врачано, Кл'цкано, Лиса и Поступано. За споменатите ора не соопштува од кој етнички предел потекнуваат, дали од Скопска Блатија или од Скопска Црна Гора. Во текстот тој наведува за немешањето на мажите со жените во однос на играта и дека обликот на играњето е женскиот танец да биде во внатрешниот дел, додека машкиот танец да биде во надворешниот дел на ороото. Тоа влијание го објаснува како остаток од османлискиот период кога жените избегнувале да играат пред непознато население.

Стеван Тановиќ (Тановиќ, 1927: 321-322) во 1927 година во студијата за Гевгелиската околина дава мали фрагменти за традиционалната игра во Бојмија, објаснувајќи дека во секое село има простор за играње најчесто наречен средсело, каде што за време на големите празници луѓето се собирале на прослава. Но, тој укажува и на помали места за играње каде за помали празници се собирале и ги викаат заветима (се мисли на

заветрина – заклонет простор). Средселото најчесто било амфитеатрално поставено, односно постарите и жените кои веќе не играле седнувале околу просторот за играње и останувале до доцна, додека траел соборот. За редот и дисциплината бил задолжен селскиот протугер. Тановиќ во своите излагања забележал дека игрите можат да се поделат на машки и женски. Мажите употребувале повеќе вртешки, клекови, скокови. Дел од машките игри ги нарекувале капидански, додека пак женските ора биле поедноставни и поумерени во своите движења.

Во 1928 година авторот Јеремије Павловиќ, во неговото дело „Малешево и Малешевци“ дава еден широк осврт на традиционалната игра. Тој покрај терминологијата за ората во Малешевијата посочува и на терминот на играњето трусање или трусни. Од социјален аспект, значајно место за заигрување на соборите им дава на девојките кои први запејуваат и го собираат соборот за време на големите верски празници. Имено, старите гледаат, а младите играат. Павловиќ го објаснува и ороводниот начин на играње низ песни, во Малешевијата. Се пее во две чети, едните пеат, другите повторуваат, кој според Павловиќ е интересен начин на комуникација. Додека пееле никој не смеел да се фати помеѓу пејачките групи. Од терминологијата за играње го издвојува ороводецот како изводник, давајќи посебен акцент на играњето на ороводецот како особено талентиран и вешт човек. Павловиќ дава и дескрипција на играчките обрасци на малешевскиот репертоар. Литата или Малешевката ја опишува како шестпати напред и трипати назад, а Четворката како четирипати напред и две во место. Авторот бил импресиониран од старата малешевска машка носија и објаснува дека во постариот период орото било многу убаво да се гледа од аспект на разиграните машки фустани во текот на играњето. Немешањето на мажите и жените и овој автор го споменува, но тој пишува и за влијанието кое доаѓа од соседна Србија со напомена дека талентираните играчи лесно ги прифаќале новините. Влијанијата во Малешевијата, според Павловиќ, доаѓале дури и од соседна Грција, односно од преселниците од грчкиот предел Галиполе кои се доселиле во Пехчево и ги носеле новините во игрите. Така, според Павловиќ, вртењето со шамивче од страна на ороводецот изводникот било грчко влијание (Павловиќ, 1928: 38, 328). Во оваа студија за првпат се опишува и обредноста за време на траур. На пример, сестра за својот брат не игра до три години, а до една година не ја плете косата... (Павловиќ, 1928: 327-329)



Триесеттите години од XX век се период на ренесанса во областа на традиционалната игра. Во овој период се појавуваат сестрите Даница и Љубица Јанковиќ за кои слободно може да се каже дека го поставуваат темелот на денешната етнокореологија. Во нивната плодна истражувачка работа, оставаат дела кои и денеска се користат како појдовни средства во сферата на етнокореологијата. Посебно е важно да се напомене периодот во кој тие твореле и моментот дека тие морале да имаат некакви предзнаења, како и голема интуиција во собирањето на ваквиот материјал. Во периодот од 1934 – 1964 година имаат издадено осум книги во кои се опишувани традиционалните игри во тогашните југословенски простори. За нас Македонците посебно се значајни првата, третата и четвртата книга. За жал, деветтата книга која во целост е за Македонија, односно за игрите во Скопје и Лазарополе, никогаш не излегла од печат (Васић, 2005:14). Првата книга е отпечатена во 1934 година, каде сестрите Јанковиќ пишуваат за значењето на традиционалните игри и нивната поставеност во општеството. Во нивното излагање тие го истакнуваат и туристичко-економското значење, потоа воспитното, пишувајќи за социјалниот начин на изразување и здравствено-естетскиот начин, мислејќи на развојот на децата преку играта. Многу често го согледувале и уметничкиот аспект на играта, па оттука потикнувале многу играчки групи од селата да учествуваат на фестивали и концерти. Во првата книга го поставуваат и писмото кое и денес е во функција на идентификацијата на орската традиција. Преку знаци за точно определени чекори, како и поставување на терминологија тие можеби и несвесно ја поставуваат и методиката на народни ора. Дескрипцијата која ја поставиле ја дефинираат како играчки образец и анализа (Јанковиќ, 1934).

Во третата и четвртата книга сестрите Јанковиќ даваат опис за игрите од одделни области во Македонија, почнувајќи од Кумановската, Скопската, Мијачката, Брсјачката и Гевгелиската област. Сите овие области во најголема мера се класифицирани според географската определеност, а не според етничката карактеристика. Ваквите области кај авторките Јанковиќ се насловени како кореографски области (Јанковиќ, 1939; Јанковиќ, 1948).

Сестрите Јанковиќ во своето повеќегодишно истражување го оставиле најголемиот емпириски материјал за македонската, но и за балканската етнокореолошка наука, периодот во којшто живееле им давал можност

да соберат и анализираат ваков материјал. Мора да се земе предвид дека во тој временски период етничките групи сè уште биле живи, односно во сите семејни веселби, собори и обреди традиционалната игра опстојувала во целиот нејзин сјај.

Користена литература:

- Васић, О. (2005). *Сеѓање – Даница и Љубица Јанковић*, Београд, Етнокреологија, Сеѓање.
- Вељић, М. (1899). *Дебар и негова околина*, Београд, Братство, VIII.
- Вељић, М. (1902). *Српске народне умотворине, обичаји и веровања Дебра и околине*, Београд, Братство, IX и X.
- Јанковић, Љ. и Д. (1934) *Народне игре*, књига I, Београд.
- Јанковић, Љ. и Д. (1939) *Народне игре*, књига III, Београд.
- Јанковић, Љ. и Д. (1948) *Народне игре*, књига IV, Београд.
- Каталог на националниот филмски фонд 1905 – 2000*, (2001). Скопје, Кинотека на Македонија.
- Константинов, П. (1982). *Браќа Манаки*, Битола, Млад борец.
- Павловић, Ј. Ј. (1928). *Малешево и Малешевци*, Београд.
- Петровић, А. (1907). *Народни живот и обичаји у Скопској Црној Гори*, Београд, Српски етнографски зборник, VII.
- Тановић, С. (1927). *Српски народни обичаји у њевђелиској кази*, Београд, Српски етнографски зборник, VI.
- Творештвото на браќата Манаки*, (1996). Група автори, Скопје, Матица македонска.
- Томић, С. (1905). *Скопска Црна Гора*, Антропоеографска и етнографска студија, Београд, Српски етнографски зборник.
- Хађивасиљевић, Ј. *Кумановска област*, Београд, Јужна стара Србија.
- Шапкарев, А. К. (1968). *Сборник от български народни умотворения, Обредни песни народни обичаи*, том първи, София.



781.91:781:22:780.645(497.7)
781.91:780.645(497.7)

доц. м-р Горанчо АНГЕЛОВ

МУЗИЧКИОТ ИНСТРУМЕНТ ГАЈДА И НЕЈЗИНИТЕ ТОНСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ

Гајдата како еден од најзастапените музички инструменти во фолклорната музичка традиција на Македонија има значајна улога во зачувувањето на нашата автентична изворна музика. Распространетоста на гајдата во селските средини на целата територија на Македонија и присуството на гајдацијата на домашни и верски прослави имало големо влијание во одржувањето на автентичната вокална, инструментална и играорна традиција. Со миграцијата село-град и пренесувањето на дел од обичаите од руралните средини, традиционалните музички инструменти, меѓу кои и гајдата, се пренесуваат и во градските средини каде постепено заземаат свое место во градењето на севкупниот музичко-културен живот. Во излагањето ќе произнесеме податоци околу потеклото, терминологијата, составните делови, видовите гајди, држењето за време на репродуктивниот процес, распространетоста, употребата во Македонија и тонските карактеристики на гајдата.

Потекло

„Музичкиот инструмент гајда, во разни форми, термини, синоними и музичко-стилски специфики го среќаваме низ целиот свет во разни временски периоди и разни културни цивилизации“ (Џимревски, 1996:13). Околу потеклото на гајдата постојат многу теории, бидејќи станува збор за музички инструмент распространет во различни делови од светот. Сепак, според неговите техничко-тонски, ерголошки и музички карактеристики, секој инструмент од типот гајди се одликува со одредена локална карактеристика според која можеме да го одредиме нејзиното потекло.¹ Едно од прашањата што предизвикува особен интерес кај стручњациите и, воопшто, кај луѓето се историските податоци за споменатиот музички

¹) Бидејќи инструментите претежно се изработуваат од дрва кои се наоѓаат во непосредна близина на изработувачите, може да се одреди од која географска територија потекнува материјалот преку кој пак може да се одреди и потеклото на инструментот. Покрај дрвото, се користат и одредени материјали од животинско потекло (претежно рогови од бивол). Од нашите теренски истражувања осознаваме дека секој изработувач најмногу го користи дрвото кое може да се најде во неговата близина и поретко набавуваат материјал од поодалечени места.



инструмент, за тоа како е создаден, дали тој претставува изум на нашите предци, доколку не е – од каде е донесен и на кој начин, од кој период постои кај нас и какви трансформации низ вековите претрпел (Џимревски, 1996: 14). Сè уште присутна во поголемиот дел од географска Македонија, бројот на инструменталисти во минатото и употребата во денешно време ни дава за право гајдата со нејзините локални особености со кои се издвојува од останатите во светот да ја третираме како автохтон музички инструмент.

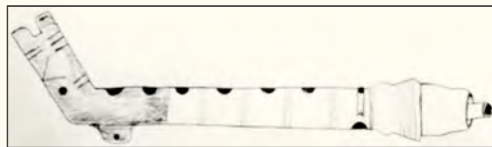
Терминологија

Под терминот „гајда“ во Македонија се подразбира народниот музички инструмент, составен од два аерофонични музички инструмента, кларинетски тип, со по една идиофлотна писка, и со по едно ударно јазиче, цевка за воздух (дувало), врзани на козја или овча кожа (мев) (Линин, 1986: 96). Во Македонија 80% од населението го употребува терминот „гајда“. Сосема мал дел, во Велешко, Повардарје и Охридско, за истиот инструмент се среќава синонимот „мешница“, која визуелно и етимолошки нè потсеќа на најекспонираниот дел на гајдата – мевот, направен од козја или овча кожа (Џимревски, 1996:13). Џимревски напоменува дека ниту еден инструменталист на гајда не знае од каде потекнува името на гајдата. Мелодиската цевка, позната во Источна Македонија како „гајдарка“, а во Западна Македонија како „сурла“, се обликува во форма на дрвена цевка, свиткана на долниот крај под агол од 120° спрема вертикалата (Линин, 1986: 96-97). Во мариовскиот крај за мелодиската цевка се користи терминот клепарка или сурле. За свитканиот крај на гајдарката гајдациите го користат терминот „рокче“, бидејќи тој претежно се изработува од рог од бивол. Во поново време кај гајдите се среќава уште еден бурдонски елемент кој претставува минијатура од бурдонската цевка и се нарекува слагарче.

Во понатамошното излагање ќе ги користиме термините гајдарка, брчало, слагарче, дувало и мев. За инструменталистите на гајда се среќаваат неколку термини кај кои етимологијата произлегува од инструментот како: гајдација, гајдарција, гајдар и многу ретко, сурлација. Во централна Македонија за гајдата се користело народното име мешница, а инструменталистот се нарекувал мешничар. Етимологијата доаѓа од зборот мев (Линин, 1996: 96).

Составни делови, видови гајди и држење на гајдата за време на репродуктивниот процес

Гајдата е составена од неколку делови и тоа: гајдарка, брчало, дувало, слагарче и мев изработен од животинска кожа, претежно од козја или овча кожа. Мелодиските елементи (гајдарка, брчало, слагарче и дувало) се изработуваат од дрво.² Гајдарката се изработува од дрво, додека свитканиот дел (рокчето) може да е изработено од дрво или од рог од бивол. На гајдарката се прават седум отвори озгора и еден од долната страна (за палецот). Седмиот отвор се нарекува „мрморец“ и се наоѓа спротивно од единствениот отвор од долната страна. Мрморецот служи за украсување на мелодијата и за отсвирување на голем број мелизми со негово брзо отворање и затворање.³ Мраморецот е со помал обем (дијаметар од околу 1 мм) и во него се спровира цевче со должина од околу 5-6 мм (во зависност од големината на гајдарката). Цевчето се изработува од сламка од жито, а во поново време се користат и пластични цевчиња (слика 1).



Слика 1. Приказ на распоредот на отворите кај гајдарка

Брчалото е составено од три дела од кои првиот дел во којшто влегува писката се нарекува пискарник, вториот среднак, а третиот брчало, по кој е наречена бордунската цевка. Деловите на брчалото се изработени така што се навлекуваат еден во друг и овозможуваат скратување и продолжување на брчалото со вовлекување и извлекување, со што се постигнува потребната висина кај бурдонот. Слагарчето е составено од два дела кои исто така се навлекуваат еден во друг, овозможувајќи постигнување на потребната висина. На мевот (кожата) се врзуваат „главини“ во кои се

²⁾ Изработувачите на гајди, како најповолно дрво за изработување го сметаат и го користат дрвото познато помеѓу народот како зеленика, дрво кое расте во одредени делови на Македонија.

³⁾ Етимологијата мрморец произлегува од ефектот на мрморење (неразбирлива врева) која се добива при брзите отворања и затворања на мрморецот.



вметнуваат гајдарката, брчалото, дувалото и слагарчето. Главините се изработуваат претежно од рогови на бивол, а во недостаток на рогови често користат материјали од пластика кои ги оформуваат според намената и се замена за роговите. Освен главините, од рогови може да се изработуваат и останатите мелодиски елементи, но овие гајди се поретки.⁴ Тонот кај гајдата се добива со помош на еднојазични писки изработени од трска со должина приспособена според нивната намена, односно дали е за гајдарка, за брчало или за слагарче (слика 2).



Слика 2. Мелодиски елементи кај гајдата: гајдарка, брчало (пискарник, среднак и брачало), слагарче и дувало (изработени од дрво и рогови) и писки

За изработувањето на мевот се користи кожа (овча или козја) на која ѝ претходат одредени зафати со кои се задржува еластичноста и ѝ се отстрануваат влакната, процес кој помеѓу изработувачите на гајди се нарекува штавење. По штавењето кожата се превртува од внатрешната страна, со што е подготвена за употреба.⁵ Се среќаваат и кожи кај кои влакната не се отстрануваат, а по штавењето страната со влакна останува однадвор или пак кожата целосно го задржува својот надворешен изглед, а во главината за гајдарка се вметнува главата на животното од кое е изработена кожата. Мевот, покрај функцијата како резервоар за воздух, во себе ги обединува и составните елементи на гајдата кои се навлекуваат во главините (дувало, гајдарка, брчало, слагарче). На територијата на

⁴) За гајдите изработени од рог, гајдациите велат дека сè со посебна вредност бидејќи се изработуваат со голема желба и во нив се вложува многу време и голем труд и е потребен поголем број на рогови.

⁵) Влакната се отстрануваат со стрижење за да не се задржува влага од внесувањето на воздух како не би дошло до оштетување на кожата од кондензацијата која се создава од дувањето. Изработувачите истакнуваат дека не е пожелно влакната да се кубат бидејќи на тоа место може да се појават минијатурни отвори преку кои ќе излегува воздухот кој е под голем притисок со што се оневозможува нормално свирење.

Република Македонија се употребуваат две варијанти на распоредување на мелодиските елементи и на дувалото. Првата варијанта која е и најраспространета е кога на местото од предните нозе на животното се врзуваат главините за дувало и брчало додека на вратот се врзува главина во која влегува гајдарката. Главината во која влегува слагарчето, обично се врзува помеѓу дувалото и брчалото малку нанапред кон гајдарката. Втората варијанта на врзување ја среќаваме само во Радовишко и се разликува од првата по тоа што брчалото се наоѓа кај главата од животното, додека кај нозете се вметнуваат гајдарката и дувалото. Слагарчето се наоѓа помеѓу двете нозе (слика 3).



Слика 3. Варијанти на гајди според врзувањето на мелодиските елементи

Кај составните делови на гајдата се среќаваат и одредени украсувања (орнаменти) кои се израз на индивидуалната уметничка креативност на изработувачите на гајди, а воедно ја збогатуваат и естетската вредност на инструментот. Се украсуваат сите составни делови со орнаменти кои се постигнуваат со резбање и во поново време, со користење на црна боја. На цилиндричните елементи (гајдарка, брчало, слагарче и дувало) им се врежуваат концентрични кругови кои се изработуваат со вртење со голема брзина на приспособена алатка дребанг (герм. Drehbank – струг), со допирање на метална жица, при што се создаваат правилни кругови.⁶ Покрај ова украсување, гајдаците своите гајдарки ги украсуваат и со монистри и стари монети. На врвот од монистрите, најчесто се става

⁶⁾ Кога гајдите се изработувале рачно, без современи електрични алатки, овие украсувања и кругови се правеле исклучиво рачно со остри предмети.



нокт од орел или сокол со чија помош се вади восокот којшто се наоѓа над мелодиските отвори. Восокот служи за стеснување на отворите за попрецизно штимање на тоновите кај гајдарката (слика 4).⁷



Слика 4. Украсни орнаменти кај гајда (главини и гајдарка) и монистри со нокт од орел

Орнаментите немаат никакво влијание на тонот, туку само придонесуваат за естетската вредност на инструментот. Некои од нив се поврзани со одредени верувања дека имаат магиска моќ, која се пренесува на гадацијата и на оние околу него. Видот на гајдата во смисла дали е двогласна или тригласна се определува во зависност од тоа дали гајдата има или е без слагарче. Во Македонија се најзастапени двогласните гајди, а во одредени делови на Македонија се среќаваат и тригласни гајди. Најмногу гајди со слагарче се среќавале во овчеполието (Џимревски, 1996: 69). И денес бројни гајдацијати го користат слагарчето за збогатување и оплеменување на звучниот интензитет и колорит кај гајдата.

Држењето на гајдата е претежно под левата рака, а многу ретко со десна. Со левата рака, покрај држењето, се регулира и притисокот во мевот односно додека се дува мевот се отпушта со што се овозможува влегување на нова количина воздух, а кога не се дува, за задржување на потребниот притисок, мевот се притиска со раката. Во поглед на поставувањето на левата и десната рака, нема некое правило со кое би се определило која рака ќе се постави на повисокита, а која на пониските тонови. Цилиндричната форма на гајдарката овозможува држење и свирење според индивидуалното чувство на инструменталистот, односно без разлика која рака каде ќе се постави. Ова поставување воопшто не се одразува на музичко-техничката страна на гајдацијата, којшто техниката

⁷⁾ Восокот е од природно потекло, восок кој се употребува во пречарството за престој на пчели.

на гајда ја развива индивидуално и зависи од неговата природна надареност и музикалност (слика 5).



Слика 5. Инструменталисти со спротивно поставување на рацете (лево: десна рака горе, лева долу; десно: лева рака горе, десна рака долу)

Распространетост и употреба на гајдата во Македонија

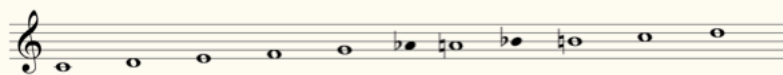
Со својот звучен интензитет и акустичко-тонските особини (бурдонската придружба), гајдата се издвојува од останатите традиционални изворни музички инструменти. Во минатото најчесто се употребувала како солистички инструмент и поретко била придружувана од тапан или дајре, додека во поново време се користи како водечки инструмент во состави од народни инструменти (кавал, тамбура и тапан) и состави од класични и електронски инструменти (хармоника, гитара, синтисајзер и др.). И во денешно време, гајдата се задржала помеѓу македонското население, а во одредени рурални средини сè уште е музичкиот инструмент во чија придружба се пеат песни и се играат ора. Не е мал бројот и на изработувачи на гајди кои претставуваат значаен фундамент во задржувањето на гајдациската традиција. Она што го забележуваме на терен, а го констатирал и Боривоје Џимревски, е дека на гајда свират инструменталисти со христијанска вероисповест. Во своите истражувања, Џимревски наведува неколку причини зошто муслиманското население не свира на гајда. Турците не свиреле на гајда поради тоа што им било жал да свират на инструмент направен од кожа на заклано животно. Кај Турците постои верување дека сите што свират на овој свет, на оној свет ќе бидат фрлени во пеколот. Кај Македонците пак постои верување дека овците не го сакаат звукот на гајдата, бидејќи таа била направена од нивна кожа (Џимревски, 1996: 43).



Тонски карактеристики на гајдата

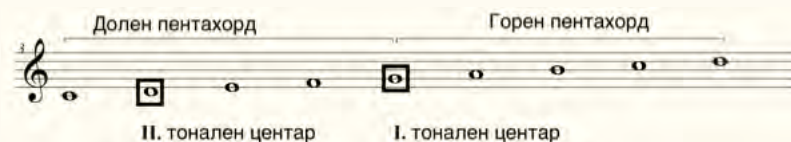
„Музичките инструменти се штимаат според одредени тонски низи кои пак зависат од музичката традиција на областа во којашто се употребува инструментот. Тоа се случува со сите дувачки инструменти кои секогаш ги произведувале оние тонски низи кои одговарале на музичките карактеристики на одредено географско подрачје“ (Gojković, 1994: 62).

Тонската низа кај македонската гајда се совпаѓа со локалните особености на вокалната и инструментална музика кај македонскиот народ. Тонската низа има опсег од девет степени со два дијатонски полустепени и два хроматски полустепени (нотен пример бр.1).



Нотен пример бр.1.

Тонската низа може да се подели на два пентахорда: долен и горен. Завршниот тон на долниот пентахорд е почетен за горниот (Линин, 1986:103). Во тонската низа кај гајдата преовладуваат два тонални центри. Првиот тонален центар се наоѓа на петтиот тон односно тонот g, а вториот тонален центар се наоѓа на вториот тон од тонската низа односно тонот d (нотен пример бр.2).⁸



Нотен пример бр.2.

Почетниот тон на I тонален центар, тонот g, како заеднички тон за двата пентахорда, со неговата местоположба можеме да го именуваме и како централен тон. Именувањето доаѓа од причина што овој централен тон се наоѓа на средината од тонската низа и претставува своевидна оска за двата пентахорда односно, од најнискиот до централниот тон има растојанието од чиста квинта и од централниот до највисокиот тон има растојание од чиста квинта. Како појдовни односно први стапала кај гајдата ги земаме вториот и петтиот тон од тонската низа од причина што мелодиите најчесто започнуваат и завршуваат на овие тонови (нотен пример бр.3).

⁸) Во претставувањето ја користиме светски прифатената финска метода на финалис G (finalis G). Финалисот е потенциран со непроменливиот и константен бурдонски тон.

Нотен пример бр.3.

Она што можеме да го констатираме е целиот степен помеѓу седмото и првото стапало (VII-I) кај двата тонални центри.

Бурдонот, карактеристичен за македонската вокална и инструментална изворна музика, е најизразен кај гајдата и претставува клучен фундамент по којшто овој инструмент се издвојува во средината во која егзистира. Брчалото (бурдонската цевка) се штима за две октави пониско од централниот тон, додека слагарчето се штима за три октави повисоко од бурдонскиот тон (нотен пример бр.4).

Нотен пример бр.4.

Централниот тон, поткрепен со бурдонот, има тонична функција.⁹ И бурдонскиот тон наштиман на иста висина со централниот тон има тонична функција сè додека мелодијата се движи по и околу тоновите од првиот тонален центар и завршува на централниот тон. Кога мелодијата започнува и се движи во рамките на вториот тонален центар, тонична функција има вториот тонален центар. Во овој случај, и покрај чувството на тензија и незаокружен завршок предизвикани од бурдонот во однос на мелодијата, бурдонските тонови имаат нагласена фонска функција, притоа не нарушувајќи ја тоничноста на вториот тонален центар (нотен пример бр.5).

⁹⁾ Тоничната функција на тонот g е зајакната со статичниот и непроменлив бурдонскиот тон на брчалото и доколку има слагарче и со неговиот бурдонски тон.



Бурдонски тон кај слагарче

II. тонален центар

Бурдонски тон кај брчало

Нотен пример бр.5.

Постојаното звучење на бурдонските тонови ги потенцира локалните особености на македонската традиционална изворна музика. Мелодиите (вокални и инструментални) започнуваат од сите стапала, постапно или со скок и најчесто завршуваат на тоновите од двата тонални центри или на тонот под вториот тонален центар. Во вокалната музика, долниот пентахорд е подобен за женски додека горниот пентахорд е подобен за машки глас. Доколку кај гајдата се исклучи бурдонскиот тон, се намалува потребата од гравитирање околу централниот тон со што мелодиите имаат послободно движење со можност за завршувања и на останатите тонови без тенденција за разрешување во тоналните центри.¹⁰

Реалната звучност кај гајдата во однос на темперираниите инструменти е мошне променлива и варијабилна. Интонацијата е релативна, односно доколку инструменталистот (гајдацијата) настапува самостојно, си ја штима гајдата на висина според индивидуално воспоставени критериуми.¹¹ Во смисла на висината на штимот, дали ќе свири во повисока или пониска интонација, влијаат локалните фактори односно во кој дел на Македонија се користи и каде е изработен инструментот.¹² Во поново време изработувачите на гајди имаат постигнато високи стандарди, добивајќи реално растојание помеѓу целите и полустепените. Големо влијание на интонацијата во текот на репродуктивниот процес

¹⁰ Ова се практикува во новосоздадена музика кога од гајдата се бара мелодија која не започнува и не завршува на тоновите на тоналните центри и е неопходно исклучување на бурдонскиот тон.

¹¹ За оваа појава околу висината на интонацијата, гајдациите велат дека е несвесна и според тоа како на нив им лежи на уво.

¹² Во Радовишко гајдите се со повисока интонација споредено со гајдите во останатите делови на Македонија (Пелагонија, Мариовско, Овче Поле, Осоговијата итн). Повисоката интонацијата се одразува и во вокалната музика.

имаат временските фактори и влажноста што гајдацијата ја внесува преку дувањето. Доколку гајдата свири заедно со други инструменти (народни или фабрички), нејзината интонација се приспособува според штимот на тие инструменти, односно централниот тон се штимува според почетниот тон од тоналитетот во кој свират останатите инструменти. Сепак, гајдата со својот опсег и тонските можности важи за релативно ограничен инструмент. Според тонската висина на која се штима гајдата се среќаваат и други термини со кои се служат понапредните и музички едуцирани инструменталисти, термини кои отстапуваат од народната терминологија. Кај оваа терминологија гајдите се именуваат според почетниот тон на горниот пентахорд (централниот тон) во реална звучност (за квинта повисоко од најнискиот тон) на следниов начин: кога најнискиот тон е тонот d, гајдата се именува како A гајда, кога најнискиот тон е g, се именува како D гајда итн. (табела 1).¹³

Табела 1. Именување на гајдата според централниот тон

Најнизок тон	d	es	e	f	fis	g	d	gis
Централен тон	a	b	h	c	cis	d	a	es
Именување	A Гајда	B Гајда	H Гајда	C Гајда	Cis Гајда	D Гајда	A Гајда	Es Гајда

Инструменталистите кои не се служат со стручната терминологија се служат со други термини кои исто така произлегуваат од висината на интонацијата во која свири гајдата, термини кои потекнуваат од народниот говор. За гајдите кои се именуваат како A, B и H гајдациите велат дека тоа е гајда која свири на „дебело“ или „ниско“, додека за C, Cis, D и Es гајда велат дека е гајда која свири на „тенко“ или „високо“.

¹³⁾ За разлика од останатите музички инструменти кај кои штимот се одредува според најнискиот тон, гајдата најчесто се именува според квинтата од најнискиот тон.



Користена литература

- Линин, А. (1986). *Народните музички инструменти во Македонија*, Скопје, Македонска книга.
- Линин, А. (1978). *Македонски инструментални орски народни мелодии*, Скопје, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонска книга.
- Џимревски, Б. (1996). *Гајдата во Македонија*, Скопје, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво - Орска и инструментална народна традиција, книга 5.
- Gojković, A. (1989). *Narodni muzički instrumenti*, Beograd, Vuk Karadžić.
- Gojković, A. (1994). *Muzički instrumenti – Mitovi i legende, simbolika i funkcija*, Beograd.

ПОСЛЕДНИОТ БЕРОВСКИ ЧАЛГАЦИЈА

Вовед

Балканскиот Полуостров е мост и крстопат каде што се сретнуваат најразлични култури и влијанија, кои оставиле трага и до денес, како во материјалната, така и во духовната култура на народите. Гледајќи ја географската положба, отсекогаш тој бил крстосница на разни движења речиси од сите страни на светот и на разните култури што ги носеле со себе (Бицевски, 1980:169). По турското освојување на Цариград, уметностите кои порано биле обединети под византиско потекло, почнуваат да се развиваат по разни патишта. Некои уметници продолжиле да ја негуваат старата традиција, но поголемиот дел од нив морале да се подредат на барањата на освојувачот, бидејќи таму каде што била Византиската Империја, главната улога ќе ја преземе турската и муслиманската уметност. Мелодиските линии почнале да добиваат ориентална боја со вметнување на зголемената секунда како интервал, а се зголемил и бројот на мелизмите (Голабовски, 1979: 187).

За појавата на ориенталниот призвук, голема улога одиграло формирањето на бројните чалгиски состави во градските центри на Балканот. Чалгиите се оркестри во чијшто состав се следниве инструменти: *виолината, утот, лаутата, канонот, кларинетот, дајретото и тарабуката* (Џимревски, 1984: 190). Инаку мислењата околу потеклото за дел од овие инструменти, поточно за утот и канонот се поделени, односно некои автори им го препишуваат арапско-персиското потекло.

Чалгијата во Македонија

Во Македонија се сретнува уште во XIV век, поточно во селото Лесново во црквата Св. Архангел Михаил е прикажана фреска како Архангел Михаил исцелува седум болни од красти, свирејќи на жичен инструмент. Инструментот на фреската во потполност одговара според формата и големината на денешниот ут. Во истата црква на фреска се прикажани и Давидовите псалми насловени како „Хвалите Господа со игра“. На оваа иконографија се прикажани играчи кои играат во затворен



круг во придружба на канон и ударен инструмент тапан (Чичаковски, 2011: 19 – 21). Техничките можности на инструментите и музиката изведувана на нив, јасно го определува ориенталниот стил кој е наречен *alla turca*. Често и чалгиаците пеат и се придружуваат со инструменти, поради што народот ги нарекувал и трубадури (Џимревски, 1985: 8).

Во Македонија, чалгијата како карактеристичен инструментален состав е типичен претставник на староградската ориентална музичка култура. Се појавува кон крајот на XVIII, а својот полн творечки развој го доживува во XIX и XX век (Чичаковски, 2011: 37). Сето тоа е резултат на сè поголемата економска моќ на македонските градови, кога се забележани и поголемите миграции од селата кон градовите. Тие добиваат физиномија на развиени занаетчиски и трговски центри, во кои се создава граѓанската класа. Селскиот човек доселен во градот постепено ги запоставува своите традиционални навики со кои живеел во селото и полека ги прифаќа современите текови што ги овозможува градскиот живот. Со желба да се изгради критериум кон нешто ново, поубаво, сè помалку во градските центри можел да се слушне звукот на гајдата, кавалот и шупелката, и нивното место на живеење останало во селото. Со различните миграции на населението, некои од инструментите биле прифатени, но и адаптирани за овдешните видови на пеење и инструментални форми. (Чичаковски, 2011: 37) Чалгијата во тоа време била модерна, сакана и популарна, а нејзиниот звук останува белег на едно време што ги задоволува музичко-естетските желби на градскиот човек (Симоновски, 1999: 12).

Градовите во кои живеела и се развивала чалгиската традиција во Македонија биле: Велес, Охрид, Битола, Тетово, Скопје, Крушево, Берово, Неготино, Кавадарци, Штип, Кратово и Солун. Чалгиските оркестри во Неготино, Кавадарци и Штип се развиле нешто подоцна под влијание на велешката чалгија (Џимревски, 1985: 16).

Чалгијата во Берово

Кога се зборува за почетоците и развојот на беровската чалгија, првенствено мора да се земат предвид просторот и местото каде што таа се развивала. Берово како мала градска средина овозможило во текот низ историјата да создаде голем број на музички дејци. Сите овие традиционални инструменталисти живееле и твореле во духот на македонската традиција, поточно експресијата на шопскиот вариетет. Во однос на историските аспекти можеме да заклучиме дека овој простор во текот на историјата

бил класифициран од повеќе автори. Почнувајќи од почетните обиди на Стефан И. Верковиќ, Ѓорче Петров, Миленко С. Филиповиќ, Димитар Јаранов, Милош Константинов, Галаба Паликрушева, поделбата според Ѓорѓи Здравев по народните носии и поделбата според Анета Светиева. За да не доаѓа до цепкање на етнографскиот простор, Светиева смета дека овој простор терба да се третира во рамките на една комбинирана и проширена етнографска целина, составена од македонски-шопски и брегалнички предели на следниот начин: Пчиња, Козјачија/Поткозјачија, Средорек, Кривопаланечко, Дурачка Река, Кратовско, Злетовско, Пијанец, Горноцумајско, Малеш, Кочанско, Виничко, Штипско, Лаковица и Овче Поле. Според сите изнесени податоци од овие автори, шопско-брегалничката етнографска целина можеме да ја определеме како област што го зафаќа просторот помеѓу долините на реките Вардар на запад и Струма на исток, на север до изворишните делови на реката Пчиња и до Кустендилската Котлина на југ, ограничена со планините Серта, Плачковица и Малешевските Планини (Малинов, 2006: 12-16).

Малешево и Пијанец се предели кои влегуваат во Шопско-брегалничката етнографска целина, а најраспространет етноним, по кој и етнографската целина го добила своето име, претставува етнонимот *шоп*. (Малинов, 2006: 24) Во времето и пред доаѓањето на Турците на Баланот, името *шоп* било синоним за луѓе колибари, примитивци, диви и прости луѓе, а истото мислење се задржало и со доаѓањето на Турците, кога живееле патријархално, кога најмала разлика во носијата и говорот им пречела и носела недоверба. По ослободувањето следува период кога материјално и духовно се поткрева селското население и лошото значење на овој етноним постепено изумира, дури тие се горди со него (Костов Ст. Л. – Петева Е., 1935: 11). Според Владимир Јаневски, етничкиот предел Малешево припаѓа на источното играорно подрачје, анализирајќи ја репертоарската застапеност и играчката база во тоа подрачје (Јаневски, 2010: 8).

За музиката и народните ора во Малешевијата сознанија ни даваат повеќе автори кои пишувале за овој етнички предел. Почнувајќи од Јеремије Павловиќ (Павловиќ, 1928), Ганчо Пајтонџиев (Пајтонџиев, 1973), Кирил Пенушлиски (Пенушлиски, 2005), познатиот собирач на народни умотворби и песни од Берово Ахил Теохаров (Теохаров, 2000), Михаил Белдедовски (Белдедовски, 2007), Тања Каличанин (Каличанин, 1996), Александар Стерјовски (Стерјовски, 1999).



Во почетокот на XX век, со развојот на градската традиција, градовите следејќи ги промените што се случуваат на европско ниво, доаѓа до промена и во инструменталниот состав. Покрај инструментите што ги изработувале свирачите, во употреба влегуваат и инструментите од фабричко потекло. Ваквиот тренд го следи и градот Берово, каде што најпрочуен кларинетист бил Јордан (Данчо) Рунтевски. Потекнува од големо семејство, кое било населено во месноста Туретла, место кое е оддалечено 20 километри од Берово. Во документарен филм „Оттргнато од заборавот“, главниот актер Данчо Рунтевски, преку свои излагања ни презентира одредени настани за музичкиот живот во Берово. Почнувајќи со годините на неговите почетоци т.е. од десетгодишна возраст и тоа прво на инструментот сворче (шупелка), па продолжува со гајда, тамбура и виолина со која свирел околу десет години додека да го набави кларинетот.

Според исказите на Данчо Рунтевски, кој ги наведува во посочениот документарен филм, почнал да свири од неговото најрано детство, односно: *„Почнал сам од десет години, прво сос сворче, сос секуј инструмент шо ми е дошел фоф рацете, не е куртулисал од мене. Сворче, гајда тамбура и на послетка виулина. Сос виулина свирех околу десетина години, додека да се снабда сос кварнето. А куга се снабдих сос кварнето, јас се научих за два дена сос него да свира. Од два дена можеаше да играа. Имах си питома мелодија и да е лоша песната, јас че и наддам“* (информациите се извадок од документарниот филм „Оттргнато од заборавот“, Радиотелевизија Берово, 1989)

Ако ги следиме настаните кои се случувале во Берово пред инструменталистот Данчо Рунтевски, тогаш може да констатираме дека негов претходник бил гајдаџијата Коста Мокански, кој свирел на свадби и други веселби. За овој податок ни посведочи информаторот Дивна Ролевска, родена во 1933 год. во Берово, истакнувајќи дека Данчо свирел на повеќе инструменти, но за да можат да формираат оркестар кој ќе свири на свадби почнал да свири на кларинет. Кларинетист кој бил прочуен пред Рунтевски, а од кого и тој ја развил љубовта кон овој инструмент бил Васил Кафтански. Тој имал свој оркестар кој бил составен од кларинет, две виолини, тамбура или *бугарија* позната под локален назив и дајре. Луѓето кои свиреле во тој состав биле: на кларинет Васил Кафтански, на виолина Ѓорѓи (Гоге) Чиплаковски, на виолина Методи Чиплаковски, на бугарија Паис Ролевски и на дајре Методи Рунтевски, додека како пејач со нив одел и Јован Биковски (Бико). Местото на Васил

Кафтански по извесно време го зазема Јордан Рунтевски и продолжуваат да свират со истиот состав. Со текот на времето доаѓа до промени на луѓето кои свиреле во тој оркестар, така со нив почнува да свири на тамбура и дајре и братот на Данчо, Герасим Рунтевски. Ваквиот след на околности и ваквиот развој на беровската чалгија ни го посведочија синот и ќерката на Данчо Рунтевски (информатори Илија Рунтевски, роден во 1942 година во Туртела; Драгица Рунтевска, родена во 1946 година во Берово, сопствени теренски истражувања). Имено, во нивните изјави може да се заклучи дека кларинетистот од семејството Кафтански бил првиот инструменталист во Беровската чалгија: *„Пред него има исто кларинетист од Кафтанци, постар од него и слушајќи го, е почнал да свири. Там по Туртела вече ка са свирели е имало потреба да направат оркестар за свадби. Наше татко е свирел на виолина прво, ама за да са цел оркестар, он е почнал да свири на кларинет. Освен тато Данчо, фоф оркестаро са свирели и постарие му брат Методи исклучиво на дајре и помалечкие брат Герасим и е свирел на тамбура и дајре. Имало е и двујца братча од Чиплаковци на виолини, Гоге или Џорџи Чиплаковски и Методи Чиплаковски“*.

Данчо Рунтевски бил роден во 1914 година, а починал во 2002 година. Во првите години од неговото музицирање свирел на традиционални инструменти гајда, а подоцна на виолина. Во немање на инструменталисти почнал да свири и кларинет, а како таков останал запаметен како виртуоз низ цела Малешевија. Бил одличен импровизатор на музиката и со тоа создавал нови мелодиски линии, па оттаму и според неговот музицирање било настанато и негово оро познато како *Данчовото*. Бил женет за Аника со која има четири деца, Илија, Љубинка, Бранка и Драгица.

И во исказите на Данчо Рунтевски за музичарите кои свиреле раскажува дека имало и постари музичари од него, но нивниот претходен оркестар се распаднал и се приклучиле кон него, додека со останатите музичари со кои свирел заедно бил во тесни роднински врски. За ваквите случувања и след на околности, како и за инструменталистите Рунтевски наведува: *„Имахме добар певач ние, Бико го викаа Ване. А имаше добри виолинџии и се приклучија кон мен, растури се ниината банда, тие беа постари. И братча имах и они свиреа, по сој сме музикални и трујца братча одехме. Ние и тове шо поеше и двамина виолинџии од Чиплаковци“* (информациите се извадок од документарниот филм *„Оттргнато од заборавот“*, Радиотелевизија Берово, 1989).



Информаторот го објаснува начинот на кој се живеело и веселбите на кои свиреле, па и населените места во кои свиреле. Семејство на информаторот било големо, а живееле во месноста *Туртела*, која е во близина на Берово, а таму живееле и останатите музичари од оркестарот. За начинот на живеење во голема мера и музицирање, може да се заклучи дека овие инструменталисти имале мошне тежок развоен пат на нивното уметничко творење, ако се земе податокот дека живееле на поголема оддалеченост од градот Берово, а сепак биле најприсутни во нивниот сценско-уметничко изразување. Мошне интересни се податоците кои Рунтевски ги наведува: **„Туртела беше гулема населба, фоф малку место дваесе колиби беа, това беше кат село, а ние бехме музикантите там. Тогај беше така, не беше кат са да седи свето. Ние доем на свадба, а се живеехме на Туртела музичарето шо бехме. Дојдем на свадба, завриши свадбата, тугај се три дена караше свадба, од сабота вечер до понеделник, од ка одведеш невестата на вода и се завриши свдбата. Ама ние утрото од свадбата оше ф тевно трчехме на Туртела да работим. Стока чувахме, сеанини, косенини, се работа земјоделска тогај до анасана. Никуј не нее учил ни сме тренирали, ние си самоучка работа“** (информациите се извадок од документарниот филм *„Отргнато од заборабот“*, Радиотелевизија Берово, 1989).

Поради големиот период на опстојување на овој оркестар, по свирачите од првиот состав, заедно со Данчо почнуваат да свират негови блиски братучеди и роднини. Со тоа се појавува поделба на свирачите во две групи. Ефтим Рунтевски, кој е син на Герасим Рунтевски, ни го кажува и составот на свирачите кои музицирале во оркестарот на Данчо, при што прави генерациска разлика на *постара* и *понова* група на музичари, неговиот татко Герасим го вбројува во постарата група, истакнувајќи: **„Он има свирено фоф постарата група, а фоф неа беа Чиплакоски Џорџи, Чиплакоски Методи и Методи (Рунтевски). Они беа виолинџии. И дедо Данчо е свирел виулина, и това на левата рака, ама оти са били трујца виулинџии и да оформат групата он е почнал на кларинет да свири“** (информатор Илија Рунтевски, роден во 1942 година во Туртела, сопствени теренски истражувања).

И во двете групи од беровските чалгии се практикувал трубадурскиот начин на свирење и пеење, односно истовремено кога ги изведуваат песните и завршуваат со инструменталниот дел почнуваат да пеат. Во репертоарот кој го изведувале биле застапени ора и песни од малешевскиот крај: **„Они**

и поеја, сите поеја. Имааше чувство за слух и а престанат да свират, продужуваа сос поање. Поалиса а „Бегала Мара по младо момче ергенче“, „Цреша се од корен корнеше“, „Растурај Бое маџиите“, „Тргнала Румена на вода студена“, „Жени се Радо до дек си млада“, „Рада пере на реката“, „Качила се Мара на црница“. Првата песна за ручоко е за кумо и му свират, „На свадба ме канат мамо кум да ида“, „Ај с`нцето е Јано мори на заода“, „Да сам студна вода мамо, јас знам каде да теча“, „Думај Злате“, „Абре Нешо, Нешо мамина калешо“, „Невено моме мори“. Првие на оро то се вика изводач, а последније кец и го сврта оро то, а тука највече играме Малешеското, Четворката, Пајдучката“ (информатори Илија Рунтевски, роден во 1942 година во Туртела; Драгица Рунтевска, родена во 1946 година во Берово, сопствени теренски истражувања).

Данчо Рунтевски за репертоарот којшто го свиреле вели дека поради времето во кое живееле и разните окупаторски владеења биле принудени да знаат различни песни: *„Ние занехме и турски и малешески и српски и од војната сме запавнили бугарски, се ние свирехме. Имаме си наши песни, невестата на венчање, невестата од венчање, невестата куга се наводи, куга водим кум, куга одим по пате сос невестата, това си имавме ние се башка песни“* (информациите се извадок од документарниот филм *„Оттргнато од заборабот“*, Радиотелевизија Берово, 1989).

Покарај репертоарот од стари песни, тие создавале песни и ора од кои најпознато е *Данчовото оро*, кое го добило името по информаторот, кое самиот тој го создал. Според исказите на Рунтевски, тој наведува дека оро то *Данчово* настанало според неговата имагинација: *„Свирехме на една свдба пред одборо, ние бехме ф куп свирачјето тугај. Сите играа и на мен ми дојде ф ак`л това оро. Засвирех го и една жена го изводеше, таа жена и ногу убаво играше. Ногу пати се сишчам ка а гледах, ка игра и ка и свирех, напета жена не ногу стара и да ти е мерак да и свиреш, такова оро направи. Тогај го засвирех това оро и го завикаа Данчовото, а после зеа да го викаа и Малешеското“* (информациите се извадок од документарниот филм *„Оттргнато од заборабот“*, Радиотелевизија Берово, 1989).

Данчо Рунтевски ја имал водечката улога во оркестарот и заради гласноста на неговиот инструмент, но и заради неговата способност лесно да ја памти мелодијата, а се наметнал и со неговата виртуозна техника



на свирење. За неговата улогата во оркестарот тој ги дава следните информации: *„Сите имахме горе-доле павнење, а мога да реча моето беше највече. Се бех јас напред, макар бех малечок. Јас напред онија по мене, не оти не са знајали. Јас имах слух, јас имах вештина на свирење. Јас си свирех, јас имах павнење, од там да а чуа од ридо дека се свири еднаш, двапати, трипати, јас ја засвирувам“* (информациите се извадок од документарниот филм *„Оттргнато од заборавот“*, Радиотелевизија Берово, 1989).

Во свадбениот обред за секоја пригода имало посебна мелодија, оро или песна. Така другите луѓе кои не присуствувале на свадбата точно знаеле до каде е свадбата. И свадбената поворка имала свој ред, односно точно се знаело кој каде треба да застане. Постоеле неколку места на кои се правеле веселбите. Едно од нив е *Кулата*, другото место е покрај реката Брегалница, на местото од некогашниот сточен пазар. За просторот и местото на играње информаторите ги наведуваат следните информации: *„Они си имааше некуј ред на ората. Ка почне свадбата ка идат по невестата имаа посебна свирка. Куга изведат невестата, куга тргне невестата од дома, куга се оди при момчето, кога невестата дарува, за ручоко, куга се води невестата на вода...за се си имаа они посебна свирка. Другите свет куга слушааше по песната тачно че знаат додека е свадбата стигнала. А свадбите зафатааше од петок вечер, та до понеделник вечер, а дома си доодеаше само за спање и утрото на одат оти обичајо мора да се обави. Знамето, барјако е напред, на свирачјето одат. Куга на се вррчаа барјако, на невестата сос деверето, на е оркестаро и после них сватошчините. Свекоро и свекрвата не одат по невеста, они дома чекаа, чекаа на вратата. Е от ка ги дарува невестата че почне ороото и првото оро го заводи свекоро сос даро, на по него се фата свекрвата и после другата рода. Там дека е са Кулата, там се собирааше да играа и покрај Брегалница е имало широко место и там е свирел наше татко, на реката са дека е автобуската станица, а това место беше и сточен пазар. Сите искааше да играа први, оти Данчо оро е направил. Ка заиграа, та ка се дигне еден прах тулишче се дигнеше та неможеш ни да се искашлаш“* (информатори Илија Рунтевски, роден во 1942 година во Туртела; Драгица Рунтевска, родена во 1946 година во Берово, сопствени теренски истражувања).

Населените места во кои оделе најчесто да свират биле во Берово и околните села, но се случувало да свират и во блиските градови Струмица

и Пехчево. Репертоарот кога оделе таму да свират бил истиот и луѓето знаеле да ги играат малешевските ора. Во текот на годината оркестарот послабо свирел во периодите кога биле божиќните и велигденските пости. Во тоа време турското население во Берово сè уште било бројно, но сепак тие веселбите ги правеле на зурли и тапани, многу ретко свирел оркестарот на Рунтевски. Што се однесува до плаќањето за свирењето, во првата група кога свиреле постарите свирачи, свиреле и за пари, но се случувало да свират и за брашно, жито или други прехранбени продукти, што им биле давани поради големата сиромаштија што владеела и неможноста секогаш да се плати со пари. Но во втората група на свирачи, веселбите се договарале исклучиво за пари. Оркестарот на Данчо Рунтевски свирел до крајот на седумдесттите години од минатиот век, а покрај свадбите што ги свиреле, неговиот оркестар бил секогаш викан и на славите св. Богородица во Берово и Илинден на месноста Туртела, а еднаш имаат свирено и на погреб, по барање на домашните, на човек кој од мерак одел и пеел со нив. Немајќи време ни да јадат на свадбата, свирачите по напорната работа се собирале во куќата на Рунтевски, каде што го делеле бакшижот и знаеле и да ја продолжат забавата дури до наредниот ден: *„Он од свадба си идеше сабајле и тука дома у нас че се соберат, че апнат, че си допијат оти не са се опили на свадбата, че поделат парите братски, па не скорнат и нас децата песни да поеме и да играме сос них, та до сабајле“* (информатори Илија Рунтевски, роден во 1942 година во Туртела; Драгица Рунтевска, родена во 1946 година во Берово, сопствени теренски истражувања).

Многу често за тоа кој да плати и да го води орот доаѓало и до тепачки помеѓу одредени семејства во Берово, за тоа информаторката Ролевска ни ги даде следните информации: *„Имаше еден од Кушчинци, Голката и куга Данчо че му засвири, се занеше Голката изводи. Тове беше најарен играорец фоф Берово. Ама куга се стенааше кој прв да плати да му свират Бетинци, Радинци и Кушчинци, та се запраскаа“* (информатор Дивна Ролевска, родена во 1933 година во Берово, сопствени теренски истражувања).

Според објаснувањата на Рунтевски, причината за растурање на чалгиската група во најголема мера била смртта на другарите со кои свирел, а со новите музичари не можел да се усогласи: *„Најде ме нездравје, ама не е од това, можех да посвирам оше некоа година, ама изумреа ми тија старите музичари. После образувахме помлади, ама на мен това*



не пасува вече. Омрзна ми това на мен да ги учи и не прифатаа, гледам ги оти немаа павнење и се откажах и јас“ (документарен филм, 1998). Неговото длабоко разочарување е што повеќе не може инструментот да го владее во потполна музичка кондиција, како што тоа некогаш го правел, па оттаму во неговите изјави наведува: „*Това да знае да дума, та да ти каже колку е свирело. Мераклија сам си јас па, музиката куга си ја слушам ми е ногу мила, от сам бил јас таков. Мака ми е, ама негома вече да свира, немам кондиција, јас искам да свира така кат што тебе, а гледам оти негома вече така, се е до време. Има на ногу кашчи што сам свирел по труга синове свадби. Гаве Чучурски тека викаше: ‘Ти муите синове че ги жениш сите’ и тека си и биде до крае. Мераклија човек беше ногу. Куга свирехме там на синовете му, он имаше като авличка преткашчи. Че излезе на праго он и че викне од там: а бе Данчо бее...“* низ солзи раскажува (информациите се извадок од документарниот филм „*Оттргнато од заборавот*“, Радиотелевизија Берово, 1989). За тоа што никој не го наследил вели: „*Викаа тека човеците: Од бух сокол, а от сокол бух. Едно нема да се јави по тове мерак да остане по мене, ич. Ни песна, ни свирка на ништо мерак да нема“* (информациите се извадок од документарниот филм „*Оттргнато од заборавот*“, Радиотелевизија Берово, 1989).

Во седумдесеттите години на XX век, нова примена добиваат дувачките инструменти, коишто дел од чалгиските инструменти и оркестри ги истиснуваат од употреба. Во исказите на информаторите Рунтевски се наведува жалење за губењето на еден традиционален феномен: „*Он не ги одобруваше тија новите оркестри, мош заради това што е навикнал на...малешески, а сам викаше да сам млад че свира са и на труба. Он обожаваше инструменти, ама начино на свирење, свирката, не им ја аресуваше. Викаше оти ногу прескачаа, некаде наддадат некаде скратат од тоновете“* (информатори Илија Рунтевски, роден во 1942 година во Туртела; Драгица Рунтевска, родена во 1946 година во Берово, сопствени теренски истражувања).

Овој оркестар со право може да се вброи во редот на чалгиски оркестри и по составот на инструменти и по етномузиколошките анализи на мелодијата, но и поради временскиот период во кој опстојувал и бил активен во градот Берово. Со престанокот на работењето на овој оркестар, завршува и еден стил на музичко изразување кое е препознатливо за една епоха, звук којшто е посебен и дава вистински малешевски белег. Тоа

е период кога еден стил на музичко изразување оди во историјата, а на негово место доаѓа нешто сосема ново, нешто што не е автентично за овој простор. Сè повеќе се појавуваат професионални и школувани музичари, но изумира еден стил на свирење кој и денеска ако го слушнете ќе можете да го препознате и да потврдите дека доаѓа од Малешевијата.



Данчо Рунтевски



Чалгискиот оркестар на Васил Кафтански од Берово



Користена литература

- Бицевски, Т. (1980). *Кон двата типа варијанти во македонскиот музички фолклор*, Скопје, МФ, XIII, бр. 26.
- Голабовски, С. (1979). *Периодизацијата на македонската духовна музика како можност за согледување на целокупната музичка активност во минатото на Македонија*, Скопје, МФ, XII, бр. 23.
- Јаневски, В. (2010). *Главни карактеристики на играорните подрачја, Битола*, Зборник на трудови II, Илинденски денови.
- Костов, Ст. Л. – Петева, Е. (1935) *Селски бит и изкуство в Софјско*, Софија.
- Малинов, З. (2006). *Традицискиот народен календар на Шопско-брегалничката етнографска целина*, Скопје, Институт за фолклор.
- Симоновски, М. (1999) *Ориентализмите во тоналната градба на нашите народни мелодии*, Скопје, МАНУ.
- Чичаковски, Т. (2011). *Македонски традиционални музички инструменти*, Скопје, Институт за фолклор, „Марко Цепенков“, Орска инструментална народна традиција, книга 8.
- Чичаковски, Т. (2011). *Чалгијата на Балканот*, Битола, Зборник на трудови III, Илинденски денови.
- Џимревски, Б. (1984). *Ориенталните тонски низи во македонската инструментална народна музика*, Скопје, МФ, XVII, бр. 34.
- Џимревски, Б. (1985). *Чалгиската традиција во Македонија*, Скопје, Македонска книга.

Информатори

- Ролевска Дивна, родена 1933 Берово (сопствени теренски истражувања)
- Рунтевска Драгица, родена 1946 во Берово (сопствени теренски истражувања)
- Рунтевски Илија, роден 1942 во Туртела (сопствени теренски истражувања)
- Рунтевски Ефтим, роден 1949 Берово (сопствени теренски истражувања)

Посебни извори

- Документарен филм, 1989, *Оттргнато од заборот*, Радиотелевизија Берово.

793.31(497.7)

Благица ИЛИЌ

КЛАСИФИКАЦИСКИ СИСТЕМ НА ТРАДИЦИОНАЛНИТЕ ИГРИ ВО ДЕЛОТО НА ЛЈУБИЦА И ДАНИЦА ЈАНКОВИЌ

Интересот за темата што следи се јави како резултат на големата научна вредност на делата на Јанковиќ, како и потребата нивниот емпириски материјал да биде анализиран според одредени етнокорееолошко-антрополошки параметри.

Како основа на кореолошката класификација што следи, го користев издадениот етнографски и етнокорееолошки материјал од одредени предели на Македонија, поточно 89 традиционални игри во третата книга „Народни игри“, издадена во Белград, 1939 година.

Во оваа книга се собрани традиционални игри од етничките предели Долни Полог, Горни Полог, Жеглигово и Средорек, Скопска Црна Гора и Скопска Блатија, како и традиционалните игри од градската култура на Скопје, Тетово, Гостивар и Куманово (Јанковиќ, 1939: 8-288).

Целта на истражувањето е да се утврди колку регистрираните традиционални игри и нивното расчленување на неколку структурни елементи ќе влијае кон подобрување на етнокорееолошки сознанија и нивна примена во наставната пракса.

Потребата од нови научни сознанија во XXI век за состојбата на македонската традиционална игра забележана од Јанковиќ, го наметна и обидот од создавање класификациски систем на игрите кој е предмет на анализа во овој труд. Анализата ќе се одвива во две фази. Во првата фаза ќе се изработи примарен табеларен приказ во кој ќе се категоризираат сите 89 традиционални игри со нивните карактеристични антропо-етнокорееолошки и музички карактеристики, врз основа на кои ќе можат да се направат понатамошни научни анализи и да се изведат нови научни закониности. Ќе прикажеме пример од главниот табеларен приказ.



Пример

Примарен табеларен приказ на традиционални игри во третата книга „Народни игри“ од Љубица и Даница Јанковиќ

Име на оро / игра	Место/ село/град/ предел	Ритам	Кореолошко-антрополошки карактеристики: пол /облик/форма /образец / инструмент/ реквизит
1. Вардарка	Скопје и околина/ Тетово/ градска игра	5/8; 3/4	Машка игра/ороводна песна/мирно играње од бавно кон брзо темпо/ марами во раце
2. Ценини ќерки	Скопје/Тетово/ градска игра	4/8	Женска и./мимичка со пеење/ затворен круг/ за раце/ слободно пуштени раце
3. Бел' божо	Скопје/Тетово/ градска игра	7/8+4/8	Женска, свадбена и. /амам/ пупчест, затворен круг свртени со грб кон центар/ свиени во лакти

Во втората фаза ќе следи обработка на податоците кои ги класифициравме и категоризиравме во примарната табела, со цел да се добие подобра прегледност на материјалот и врз основа на тоа да се утврдат одредени законитости, влијанија и сл. Истите ќе бидат систематизирани и анализирани според одредени параметри:

1. **Називите на игрите и нивни поткатегории,**
2. **Антрополошко-кореолошки карактеристики на игрите со поткатегории,**
3. **Функцијата на традиционалната игра.**

➤ Според првата категорија **назив на традиционалните игри** создадовме неколку поткатегории во кои ги добивме следниве резултати:

Називи на традиционални игри кои укажуваат територијална припадност според географска одредница

1. Вардарка	9. Дебарска
2. Старо врањско	10. Карши, каршија тетовско
3. Корча	11. Карши, каршија гостиварски
4. Овчеполка	12. Зејбек тетовски
5. Женско врањско	13. Зејбек гостиварски
6. Малешка	14. Прешовско оро арбанаско
7. Тетовска калачојна	15. Козјачко селско
8. Тетовка	16. Клисурка

Називи кои укажуваат етничка припадност

1. Старо врањско	6. Дебарска
2. Овчеполка	7. Прешовско оро арбанаско
3. Женско врањско	8. Шопска
4. Малешка	9. Козјачко селско
5. Циганско старо крстено	10. Госка

Називи кои ја покажуваат половата припадност или доминантност на учесниците во игрите

1. Женско врањско
2. Ситно оро женско

Називи кои се јавуваат како остаток на ороводна песна

1. Ценини ќерки	16. Стани попадијо	30. Тргај си оро, Бојано
2. Бел Божо	17. Еј, с' лнченце	31. Пошол, Павле
3. Лено на големо	18. Бела Јана	32. Стојно, Стојно
4. Ангелино, белолико момиче	19. Ѓурѓана ми болна лега	33. Заспала ми царица, Милица
5. Ела, Ленче	20. Девојче бело	34. Ој, девојиња
6. Пошла Мара	21. Учјај ме мајко	35. Не дрем, Недо
7. Го пратиле дедо	22. Бог да бие убие	36. Посејала, Ратка
8. Чичум шеро	23. Покрај, Като	37. Ожени се, зароби се
9. Гиздаво момиче	24. Кинисал, Стојан	38. Жаба пепелава
10. Калеш Јана	25. Изникнало, конопниче	39. Венче, Здравче
11. Цоне, моме	26. Врбо, врбичице	40. Црпи вода, Јано
12. Николо, гајле големо	27. Китуше, Митуше	41. Идам, не идам
13. По Морава ретко цвеќе	28. Сечи моме	42. Жени се Лазо
14. Ој ти Кате, суво злате	29. На Струга дуќан	43. Запали се Шар Планина
15. Море Јане, загор Јане		

Називи кои укажуваат на антрополошка форма на движење на играта

1. Змиино оро – два спротивни танци кои се разменуваат
2. Лака лиса - дијалектолошка форма од зборот леса
3. Длга лиса или тешка лиса – дијалектолошка форма од зборот леса

Називи кои укажуваат одреден социјален статус на играчите

1. Куме, сваќе	2. Војвода
3. Сваќе, скаќераќе	4. Ој, девојчиња



Назив кој укажува на стопанска активност

1. Бостанциско

Називи кои ја покажуваат структурата на играчкиот образец во играта

1. Циганско старо крстено	7. Поступано
2. Ситно оро женско	8. Потрчано
3. Старско оро селско	9. Дълга лиса / тешка лиса
4. Ткаеница	10. Рамно тешко
5. Права	11. Рамно
6. Лака лиса	

Називи на традиционални игри од турско или друго потекло

1. Чичум шеро	6. Далороси
2. Џамбаскиња	7. Олан, олан
3. Адан али	8. Масуричко
4. Зејбек оро тетовско	9. Јилдиз даги
5. Зејбек оро гостиварско	10. Адана

Според **антрополошко-кореолошките карактеристики** на традиционалните игри со нивни поткатегории:

➤ Според **обликот** на играта забележавме неколку варијанти:

▪ игри во отворен круг (најголем број се со верижна, танцевидна форма - 67 игри),

▪ игри во затворен круг (12 игри се во затворен круг). Ќе ги наведеме вторите:

1. Ценини ќерки - Скопје - Тетово	женска, мимичка игра со пеене
2. Бел Божо – Скопје - Тетово	женска свадбена игра
3. Лено на големо - Скопје	женска свадбена игра
4. Ела Ленче – Скопје,	женска свадбена игра (затворен и отворен круг)
5. Стани попадијо – Тетово,	женска свадбена игра
6. Тетовска калачојна – Тетово,	женска игра
7. Еј, слнченце – Тетово,	женска игра
8. Девојче бело – Тетово, Скопје,	женска игра (се сретнува и како женско тешко)
9. Куме, сваќе – Тетово,	детска игра
10. Карши, каршија тетовско – Тетово,	машка игра
11. Карши, каршија гостиварско – Гостивар,	женска паровна игра
12. Зејбек гостиварски - Гостивар,	женска индивидуална, соло игра

➤ Според **половата припадност** или **доминантност** на учесниците во играта, истите може да се поделат на:

• Машки игри

Сестрите Јанковиќ во своите собрани материјали забележуваат полова поделба на игрите на машки и женски игри, но со подлабока теренска етнокоролошка анализа се потврдува податокот дека на отворените собори во играта имал потреба и можел да учествува секој физички здрав и способен играч. Овие јавни собори претставуваат предизвик за докажување на играчки способности, како критериум за прифатеност од селската заедница.

Јанковиќ забележуваат машки игри, но притоа за секоја игра не е појаснета позицијата и активноста на жените, кои според искуствата на теренот го потврдуваат податокот дека и машките игри биле изведувани од женската популација, со видливи разлики во изведбата на играчките обрасци.

Каде што завршувал машкиот танец, жените се фаќале според социјалниот статус и ги следеле мажите во играта, притоа играјќи го основниот играчки образец, а при технички и физички посложените играчки обрасци, како вртешките, клековите, скоковите, едноставно стоеле или ја менувале тежината на нозете, правејќи едноставни украси (Јаневски, 2010 : 29-30).

Ќе ги наведеме следните игри назначени како машки игри:

1. Вардарка (Скопје)	Машка игра со марами во раце како реквизити
2. Овчеполка (Скопје/ Тетово)	Машка игра - држење за раце
3. Чичум, шеро (Скопје – Топаана)	Машка игра за раце или за рамо
4. Кинисал, Стојан (Тетово)	Машка игра од типот на <i>Тешкото</i>
5. Масуричко (Куманово, Скопје, Врање)	Старо машко оро
6. Адана (Скопска Црна Гора)	Машка игра и држење под пазуви со вкрстени раце
7. Баба, Ѓурѓа (Скопска Ц. Гора)	Машка игра

• Женски игри

Најголем број од оваа категорија игри припаѓаат на играчката традиција на градските средини (Скопје, Тетово, Гостивар и една игра забележана во Куманово). Во овие средини во периодот на XVIII и XIX век, дел од секојдневната но и обредната пракса била посетата на турски



амами или народни бањи со издвоен машки и женски простор или посебни амами.

За време на свадбениот циклус, невестата била носена во амамите во придружба на најблиските другарки или нејзини женски роднини, кои при нејзиното обредно капење како неизоставен дел изведувале и игри во затворен круг. Невестата била поставена во центарот на играта.

Јанковиќ имаат забележано вкупно 16 вакви игри кои се посебно карактеристични поради неколку сегменти:

- индивидуалната антрополошка игра на учесничките во кружен облик од затворена форма со застапеност на турско - ориентални елементи. Овие влијанија се отсликуваат преку:
- индивидуалната или паровната игра со промена на местата при играта, невообичаена за македонската и пошироко за јужно словенската орска традиција (турскиот назив за играта *кариши*, *каришија* со паровно разменување на две девојки додека останатите се движат кружно, кон десно, една позади друга, се сретнува и под терминот *пуштена*), (Зечевич 1983 : 47);
- поставеноста на десната дланка под очите, а левата на колковите и нивна наизменична промена;
- играчки обрасци при чие изведување се придвижуваат колковите со умерено наизменично подигнување;
- користење реквизити во рацете, како на пример марами; игри придружувани со пеење и мимички елементи, како плескање со раце или удари со прстите и на тој начин создавање музичка придружба. Невообичаена е и антрополошката позиција на учесничките во играта, свртени со грб кон центарот на играта во кој се наоѓа невестата и на тој начин ја изведуваат играта. Податоци за улогата и движењата на невестата во тие услови на игра, од страна на Јанковиќ не се забележани.

Преовладуваат 4/8; 3/4; 5/4; 9/4; 11/8; нерамноделни ритмички структури како влијание на ориенталната музичка култура.

1.	Ценини ќерќи	Скопје / Тетово / градска игра	Со мимички елементи и пеене
2.	Бел, Божо	Скопје/ Тетово/ градска игра	Свадбена во амам /индивидуална игра на учесничките
3.	Лено на големо	Скопје/ градска игра	Свадбена во амам/ индивидуална игра
4.	Ела, Ленче	Скопје/ градска игра	Свадбена во амам/ и.и
5.	Змиино оро	Скопје/ градска игра	Девојки во два танца
6.	Џамбаскиња	Скопје	Во постар период била женска игра
7.	Гиздаво момиче	Тетово	Индивидуална игра
8.	Ситно оро, женско	Тетово	Идивидуална игра
9.	Калеш, Јана	Тетово	Ороводна / инди. игра
10.	Стани попадијо	Тетово	Свадбена/ инди. игра
11.	Тетовска калачојна	Тетово	Индивидуална игра
12.	Еј, слнченце	Тетово/ Скопје	Инди. и паровна игра
13.	Бела, Јана	Тетово	Девојчинска игра
14.	Девојче, бело	Тетово, Скопје	Индивидуална игра
15.	Куме, сваќе	Тетово	Детска игра
16.	Карши, каршија, гостиварско	Гостивар	Паровна игра
17.	Зејбек, гостиварски	Гостивар	Индивидуална игра
18.	Стојно, Стојно	Куманово	Држење за раце

Мешани игри

Најголем број се игри изведувани со мешана полова структура, за кои е потребно антрополошко појаснување на поимот мешана структура. Патријархалниот начин на живот го креира и колективниот менталитет со поголема затвореност во повеќе сегменти на човечкото изразување. Социјалните норми и закони биле строго почитувани и спроведувани и во духовната култура, поточно во играта.



На тој начин во македонската играчка традиција може да се забележи мешана структура во играта, но со јасна социјално - статусна и полова поделеност на засебни танци. Во десната половина се оформил и континуирано се изведувал машкиот танец, а во левата половина, следејќи го машкиот се формирал женскиот танец. Оваа полова структура е забележана во делото на Јанковиќ, кое е предмет на овој труд.

Ќе ги наведеме следниве игри:

1.	Анѓелино, белолико момиче (Скопје и околината)	Свадбена и соборска игра во отворен круг
2.	Пошла Мара (Скопје)	Соборска, ороводна игра
3.	Старо врањско (Скопје-Топаана)	Мажи за појас, жени за рака
4.	Женско врањско (Скопје – Топаана)	Мажи за појас, жени за раце
5.	Малешка (Скопје – Топаана)	Мажи за појас, жени се држат за појас
6.	Циганско, старо крстено (Ск.Топаана)	Мажи за појас, жени за раце
7.	Бостанциско (Скопје – Топаана)	Мажи за појас, жени за појас
8.	Ѓурѓана ми болна, лега (Тетово)	Мешана игра со мирно играње
9.	Бог да бие, убие (Тетово)	Мажи за рака, жени за рака
10.	Карши, каршија, тетовско (Тетово)	Мажи индивидуално играње, а жени за раце
11.	Старско оро селско (с. Лешок, Тетово)	Нема игра/ мажи играат со набивање, а жени со удар на накит
12.	Тргај си оро, Бојано (Долен Полог)	Свадбена и соборска игра
13.	Сваќе, скаќераќе (Гостивар)	Мешана игра во засебни танци
14.	Прешовско оро арбанаско (Куманово, Прешево) слично со Олан, олан	Постара форма машка игра, а како понова форма е мешана игра и држење за појас
15.	Јилдиз, даги (Куманово)	Мешана турска игра Турци за рамо / Арнаути за појас
16.	Не дрем, Недо (Куманово)	Стара форма засебно оро, а нова форма е мешано (2-3 девојки па 2-3 мажи)
17.	Заспала ми царица, Милица (Куманово)	Исто како <i>не дрем, Недо</i>
18.	Козјачко, селско (Козјак)	Мешана, селска, шопска игра
19.	Посејала, Ратка (Куманово, Бујановец)	Мешана игра
20.	Ожени се, зароби се (Бујановец)	Мешана игра со присуство на повеќе жени
21.	Венче, здравче (Бујановец)	Држење за раце или за појас
22.	Цоне, моме (Бујановец)	Држење за раце

23.	Потрчано (Скопска Црна Гора)	
24.	Рамно	

Од собраниот епириски материјал на сестрите Јанковиќ, предмет на истражување не биле игрите на помладата генерација. Единствено играта **Куме сваќе** во градот Тетово, во времето кога е забележана била изведувана од страна на девојчиња, во затворен круг со парен број учеснички. Во науката е познато дека децата преку нивната активна, детска игра, претставуваат зачувувачи на многу елементи од традицијата, а според ова се смета дека тие ја наследиле и задржале во извесна структура и играта **Куме, сваќе** која според одредени елементи се вбројува во обредната практика (В.Кличкова, 1957 : 45).

Уште една игра забележана како **Змиино оро** во Скопје се сретнува како изразено девојчинска игра која се изведувала во два спротивни танци преку индивидуално играње. Играта **Бела Јана**, забележана во Тетово е изведувана од девојки, а Јанковиќ ја имаат забележано и како **Сараевка** (Јанковиќ, 1957: 47).

➤ Игрите според нивната **функција**

Познато е дека традиционалната игра е променлива категорија во чиј развоен процес таа постојано се менува. Овие промени некогаш се сосема мали или незабележителни, каков што е примерот со некои обреди, во кои играта е главна содржина. Функцијата на играта останува иста, додека нејзината структура се менува и развива (О.Васиќ, 2005:11).

Според понудените податоци од материјалот, можеме да издвоиме две главни функции на игрите:

• **Обредна функција на традиционалните игри**

Групирањето на игрите во оваа категорија го направивме според одредени параметри:

- обредната намена на игрите (да го означи почетокот или крајот на одредена обредна активност),
- пригодите за играње (свадбен период, слава, големи празници),
- според личноста која ја изведува играта (кум, невеста, свекрва),
- според обликот на играта (затворен или отворен круг).



Игри кои според овие параметри се забележани во материјалот на Јанковиќ се следните:

Ценини ќерки	Скопје /Тетово	Женска/ мимички елементи / затворен круг
Бел, Божо	Скопје/Тетово	Женска/ свадбена /затворен круг
Лено на големо	Скопје	Свадбена/ затворен круг
Ангелино,белолико момиче	Скопје и околина	Свадбена и соборска / мирно играње во отворен круг
Ела, Ленче	Скопје	Женска/свадбена/затворен круг
Змиино оро	Скопје	Девојки / два танца
Стани попадијо	Тетово	Женска/ свадбена/ затворен круг
Куме, сваќе	Тетово	Женска детска игра/ затворен круг /парен број учесници
Изникнало конопљиче	Лешок- Тетово	За Поклади/ машка/ отворен круг/ комбинација на немо играње и пееење
Старско оро селско	Лешок, Тетово	Мешано, засебни танци/нема игра
Тргај си оро, Бојано	Долни Полог	Свадбена и соборска игра/засебни танци
Не дрем, Недо	Канарево- Куманово	Комбинација на нема игра со пееење/ жените се држат за саја и за чадор
Заспала ми царица, Милица	Никуљане, Куманово	Држење исто како <i>не дрем, Недо</i>
Старовремско оро	Ристовец	Свадбено и соборско/ тип на <i>лесното</i> или кај народот познато како <i>тешкото</i>
Николо, гајле големо	Ристовец	Слава, Велигден, свадба/ наизменично со дудук и со пееење
По Морава ретко цвеќе	Ристовец	Образец и прилики за играње, исто како <i>Николо, гајле големо</i>
Рамно	Ск.Блатија и Ск. Ц. Гора	Свадбено, кумово и последно соборско оро

• Соборска функција на традиционалните игри

Останатите 72 игри според податоците добиени од емпирискиот материјал, можеме да ги групираме во соборски игри чија функција е наменета за пошироката селска заедница. Според намената не се строго врзани за одреден обред, а според пригодите за играње се забележуваат на вообичаените неделни собори или по повод некој празник, со неограничен

број учесници, најчесто придружувани со пеење или со инструменти или во нивна комбинација. Според обликот на играта, односно визуелната претстава за истата, најчесто се изведуваат во отворен круг.

Користена литература

- Васиќ, О. (2005). *Етнокореологија - Сеќање*, Београд.
- Јанковиќ, Љ. и Д. (1939). *Народне игре*, књига III, Београд.
- Јанковиќ, Љ. и Д. (1957). *Прилог проучавању остатка орских обредних игара у Југославији*, Београд, Научно дело, САНУ.
- Јаневски, В. (2010). *Етнoлошки и етнокореолошки карактеристики на македонските традиционални народни ора – по избрани примери*, Скопје, магистерска работа, Институт за етнологија и антропологија.
- Кличкова, В. (1957), Велигденските обичаи во Порече, Скопје, *Гласник на музејско- конзерваторско друштво на Н.Р. Македонија*.
- Зечевиќ, С. (1983). *Српске народне игре, порекло и развој*, Београд Етнографски Музеј Београд.

