

ПРВО ПОГЛАВЈЕ: ВОВЕД ВО ПРОБЛЕМОТ

Познато е дека својот врв полифонијата го достигнува во периодот на ренесансата (вокалната *a cappella* полифонија) и барокот (инструменталната и вокално - инструменталната полифонија). Во следните стилски епохи (класицизам, романтизам, импресионизам) во прв план избива хомофониот слог како принцип на организација на музичката материја.

За разлика од музичкото творештво во класицизмот и романтизмот, во периодот на импресионизмот полифониот слог како принцип на организација на музичката материја е помалку застапен. Тоа го истакнува и Перичиќ кој вели дека „ ... од сите стилски периоди на европската музика тој покажува најмалку афинитети кон полифоното мислење“ (Perićić 1987: 773). Имено, тоа е период кога мелодиската компонента има секундарно значење, така што и при евентуална појава на полифони отсеци во композициите, „ ... тие се или многу кратки и фрагментарни, притоа обично и комбинирани со хомофонија ... или имаат повеќе звучно - декоративна отколку вистинска контрапунктска смисла“ (Ibid.: 773 - 4).

XX век е период во кој полифонијата доживува ренесанса. Како последица од напуштањето на дур - молскиот систем, а согласно тоа и рушењето на традиционалните музички форми, односно поради свесното избегнување на традиционалноста во музичкото изразување воопшто, кај композиторите се почесто е забележителна наклонетоста кон полифоната техника. Факт е дека во целиот тој стилски плурализам кој го донесува музичкото творештво во првата половина од XX век примарна улога има мелодиската компонента, за што највеќе сведочи додекафонијата (виенска школа - А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг), па оттука и зголемената тенденција кон полифониот слог како принцип на организација на музичката материја. Меѓу другото, тоа е особено евидентно и во периодот по 1920 година кога одредени композитори кои припаѓаат на неокласицизмот (необарокот), стил кој ја „ ... враќа смислата за рамнотежа на содржината и формата на класичната и барокната музичка уметност“ (Rakišaš 1981: 298), се навраќаат кон тоналитетот и кон традиционалните музички форми. За неокласицизмот

особено се залага Феручо Бузони (Ferruccio Busoni, 1866 - 1924, италијански пијанист, композитор, диригент и теоретичар), што се огледува пред сè преку неговата „ ... линеарност во рамките на слободно третиралиот тоналитет, неретко директно инспирирана од доцните Бахови дела (како примери можат да послужат неговите две клавирски сонатини, а особено обемното клавирско дело "*Fantasia contrappuntistica*")“ (Peričić 1987: 814). Маклис забележува дека „помладата генерација централноевропски композитори научи многу од неговиот вешт контрапункт, неговата едноставна оркестарска фактура, оригиналноста на некои од неговите остварувања“ (Machlis 1961: 241). Во опусот на композиторите приврзаници на стилските особености на неокласицизмот (И. Стравински, С. Прокофјев, П. Хиндемит, Б. Барток, Д. Шостакович, А. Хонегер, Б. Бритн и др.), забележителен е интересот не само за полифоните техники, туку и за ренесансните (мотет, мадригал, канон, миса и др.) и барокните полифони форми (фуга, ричеркар, пасакалја, кончерто гресо, суита и др.). „Мислам дека може да се тврди дека *реинтеграцијата* е една од главните задачи кои се поставувале пред творците на Новата музика“ (Mičel 1983: 11). Сепак, треба да напоменеме дека делата на приврзаниците на необарокот не претставуваат „копија“ на барокните полифони форми и барокната полифонија воопшто. Во тој контекст, Перичиќ потенцира дека:

„ ... необарокната полифонија значително се разликува по своите карактеристики од барокната (и класично - романтичната), и тоа првенствено во хармонски поглед:

- а) по слободното и широко сфаќање на поимот тоналитет,
- б) по слободната примена на дисонанците,
- в) по отфрлањето на традиционалните ограничувања во поглед на водењето на гласовите (на пр., примената на паралелни квинти, кварта, секунди и сл. не подлегнува на никакви ограничувања)“ (Peričić 1987: 817).

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

1. Полифони форми,
2. Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми.

Македонското музичко творештво од подрачјето на уметничката музика бележи особен подем во втората половина од XX век. Наспроти претходната пракса на православно 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 појава на хомофон и полифон слог. „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 (Прилеп, 1860 - 1908, Кустендил; *Златоустава литургија* за мешан хор, 1898), „ ... прв Македонец кој, во своето време се здобил со врвно музичко образование“ (Ibid.: 97 - 8).

Во периодот меѓу двете светски војни во Македонија дејствуваат професионално образовани музичари меѓу кои: Стефан Гајдов (Велес, 1905 - 1992, Охрид), Живко Фирфов (Велес, 1906 - 1984, Скопје), Тодор Скаловски (Тетово, 1909 - 2004, Скопје), Трајко Прокопиев (Куманово, 1909 - 1979, Белград) и Петре Богданов - Кочко (Скопје, 1913 - 1988, Скопје). Оваа генерација „ ... ги постави темелите на професионалниот музички живот во Македонија помеѓу двете војни“ (Прошев 1986: 55). „Секој од нив, во разни музички средини и услови, развива жива музичка активност и придонесува за пропагирањето на македонското музичко творештво“ (Каракаш 1970: 11). Првенствено се негува вокалната (хорска) музика, а инспирацијата се црпи од македонскиот музички фолклор. Иако најчесто станува збор за фолклорни обработки и хармонизации, сепак, се пишуваат и оригинални дела кои извираат од традицијата, што од друга страна придонесува за создавање специфичен музички израз. „Најголемо достигнување на композиторот е ако се

приклучи на музичката традиција на сопствената нација и со тоа ги збогати традициите на музичката култура на човештвото како целина“ (Lissa 1977: 269). Покрај хомофон слог, во композициите е застапен и полифон 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; Тодор Скаловски, *Анданте (d-moll)* за флејта, виолина и виола, 1936, *Тригласна фуга* за флејта, виолина и виола, 1936; Трајко Прокопиев, *Прелудиум и фуга* за две виолини (1934, истата година преработена за гудачки оркестар) итн. Очигледно е дека македонското музичко творештво од тоа време, меѓу другото, е под силно влијание на западноевропската музичка традиција.

Засилен развој македонската музичка култура доживува во повоениот период. Тоа е период кога се пројавува стремеж за побрзо и поуспешно интегрирање во сите текови на современиот музички израз. „Во недостиг на високи професионални (н.з. високообразовни) институции, својата едукација композиторите ја стекнуваат во големите центри (Белград, Загреб, Љубљана), од каде ги носат актуелните новини оформувајќи сопствено уметничко кредо, со што македонската музика прави директен влез во Европските современи текови“ (Кировска - Ралева 2001: 23). На ова претходно се осврнува и Коларовски кој вели дека „... македонските композитори се определиле да ја прифатат европската професионална музичка традиција како основа за градење на сопствените индивидуални творештва. Таа определба ги водела во крупните европски музички центри на изучување на композиторското мајсторство. Враќајќи се од разни страни во татковината, композиторите со себе ги донесувале и ги практикувале нормите на хармонскиот и полифониот слог, инструментариумот, вокалните, инструменталните и вокално - инструменталните форми и жанрови, композиторските изразни средства својствени на центрите на европската музика во кои се школувале“ (Коларовски 1997: 24). Благодарение на појавата и делувањето на се 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 идентитет. „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). „Да се гради музичка култура без скоро никаква наследена музичка традиција во толку краток временски период е вистинска реткост во музичката историја“ (Костадиновски 1983: 11). Меѓу другото, ова е резултат на 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). Забележително е дека во овој период македонското музичко творештво се проширува кон сите музички жанрови и форми кои ги носат сите обележја на современата музика од првата половина на XX век. „Во светот на современата музика гласот на помалите нации допира до височините на општоприфатените вредности само низ творештво обликувано со изразни средства што ја потврдиле својата виталност во нашето време, но кое, истовремено, носи и дел од самобитните музички достоинства на поднебјето каде што настанало“ (Ортаков 1982: 10). Оттука и навраќањето кон полифонијата, „ ... тој неопходен медиум на новата музика ... “ (Adorno 1968: 47), особено во периодот на неокласицизмот (необарокот), одигрува влијание и во македонското уметничко музичко творештво.

Од повеќето постоечки записи и пописи, како и од разновидната литература во која помалку или повеќе е пишувано за делата на македонските композитори, но пред сè од сознанијата добиени како резултат на нашите досегашни истражувања од оваа област, констатиравме дека полифонијата во македонското уметничко музичко творештво се рефлектира преку веќе посочените две категории: полифони форми и полифон слог во рамки на дела

(ставови) кои претставуваат други музички форми. Како илустрација за искажаното, тука ќе наведеме дела од повеќе еминентни автори:

- Тодор Скаловски, *Прелудиум, Жига, Инвенција и Фуга* за пијано, 1956;
- Благоја Ивановски, симфониска поема *Фрески* за симфониски оркестар, 1961;
- Кирил Македонски, *Адаџо и фуга* за гудачки оркестар, 1950;
- Властимир Николовски: *Трипла фуга* за мешан хор, 1952; *Жалбена* за солисти и мешан хор, 1953, композиција целосно работена врз принципите на полифониот слог, при што нејзиниот централен дел по форма претставува двојна фуга; *Пасакалја* за симфониски оркестар, 1964; *Фуга на тема D S C H + B A C H (hommage à D S C H)* за пијано, 1980;
- Драгослав Ортакoв, *Суита in B* за пијано, 1960;
- Тома Прошев: *Класична суита* за пијано, 1950 - суитата е составена од *Алеманда, Гавота, Сарабанда* и *Жига* од кои изразито полифоно конципирани се *Алеманда* (двогласен полифон слог) и *Жига* (двогласно фугато); *Концертантна музика* за виолончело и гудачки оркестар, 1960; *Концерт бр. 1* за виолина и оркестар, 1963; *Света Софија Охридска* за тенор и гудачки оркестар, 1966; *Темпера V* за четири вокални солисти и гудачки оркестар, 1970; *Симфонија бр. 3* за симфониски оркестар, 1976; *Концерт бр. 2* за виолина и гудачки оркестар, 1976;
- Томислав Зографски: *Суита*, оп. 27, за пијано, 1960; *Cantus Coronatus*, оп. 44, за флејта, пијано и гудачки оркестар, 1966; *Патување*, оп. 56, за два гудачки оркестра, 1968; *Суита*, оп. 60, за гудачки оркестар, 1968/1982; *Похвала Кирилу и Методију (ораториум)*, оп. 62, за бас (баритон), рецитатор, три мешани хора и симфониски оркестар, 1969; *Allegro barocco*, оп. 78, за две виолини и пијано, 1973; *Прелудиум, корал и фантазија на тема „Непокор“*, оп. 85, за мешан хор, 1978; *Караорман (кантата)*, оп. 87, за мешан хор, 1979; *Пасакалја за еден херој*, оп. 91, за симфониски оркестар, 1980; *Дојдовме*, оп. 95, за мешан хор, 1980/1981;
- Михајло Николовски: *Соната* за виолина и пијано, 1961; *Цветови* за мешан хор, 1970; *Суита* за гудачки оркестар, 1970; *Елегија* за женски хор, 1974; *Варијации* за камерен ансамбл, 1975; *Концерт* за хорна, пијано

- и симфониски оркестар, 1978; *Илинден (ораториум)* за тенор, бас, рецитатор, мешан хор и симфониски оркестар, 1980;
- Благој Цанев: *Соната in Es* за кларинет и пијано, 1972; *Гудачки квартет in G*, 1976; *Симфонија `79* за симфониски оркестар, 1979; *Фолклорни канони* суита за дувачки квинтет, 1982; *Фолклорни канони* за флејта, виолончело и пијано, 2004; *Бахофонија (Прелудиум и fuga in D, in C, in E)* за осум инструменти, 2007;
 - Сотир Голабовски: *Andante* за камерен оркестар, 1966; *Простор 2* за обоа и камерен оркестар, 1973; *Простор 4* за камерен оркестар, 1974; *Седум пиеси* за пијано, 1975; *Простор 6*, оп. 48, за камерен ансамбл, 1977; *Прелудиум и fuga* за пијано, 1982; *Соната бр. 2* за пијано, 1985 - во вториот став може да се забележи строга примена на имитациската техника;
 - Стојан Стојков: *Три комада* за кларинет, фагот и пијано, 1963; *Варијации* за пијано, 1964; *Гудачки квартет*, 1967; *Симфониска увертира* за симфониски оркестар, 1968; *Селска суита* за женски хор, 1968; *Концертантна музика* за ксилофон, вибрафон и гудачки оркестар, 1975 (преработена 1999 година во *Концерт* за маримба, вибрафон и гудачки оркестар); *Пасторална (фолклорна) суита* за пијано, 1979; *Барокна суита* за флејта, виола и чембало, 1980; *Огледало (кантата)* за солисти, рецитатори, детски хор, женски хор, мешан хор и оркестар, 1991 - во вториот дел од композицијата се јавуваат две фуги, првата за оркестар, а втората за хор и оркестар; *Јас* за гудачки оркестар, 1997 - вториот дел од композицијата претставува fuga; *Псалми (вокална кантата)* за солисти, детски хор и мешан хор, 2007;
 - Димче Николески: *Рансодија* за мешан хор, 1964; *Соната* за виолина, виолончело и пијано, 1968; *Варијации* за флејта, виолина, виола, виолончело и пијано, 1968; *Гудачки квартет*, 1970; *Елегија* за мешан хор, 1972; *Увертира* за симфониски оркестар, 1975;
 - Ристо Аврамовски: *Будење* за женски хор, 1962; *Суита* за пијано, 1964/1965; *Везилка (кантата)* за сопран, гудачки оркестар и пијано, 1965; *Соната* за две виолончела и пијано, 1966/1967; *Бес и молитва* за мешан хор, 1967; *Кирил и Методиј (ораториум)* за солисти, детски хор, мешан хор и симфониски оркестар, 1969; *Канон* за харфа, пијано,

чембало, ударни инструменти и гудачки оркестар, 1976; *Повесница (ораториум)* за солист, рецитатори, женски хор, детски хор, машки хор и симфониски оркестар, 1977; *Кон - концерт* за пијано и гудачки оркестар, 1980; *Етнографофонија* за детски хор и удирачки инструменти, 1992 - последниот став целосно е работен по принципот на канонската техника;

- Стојче Тошевски: *Суита* за пијано, 1964; *Соната* за две пијана, 1965; *Соната* за клавсен и гудачки квартет, 1967; *Корални мотети* за женски/ машки хор, 1967; *Бисера* за мешан хор, 1970; *Т`га за југ* за баритон и камерен оркестар, 1970/1972; *Мадригали* за солисти, хор и камерен оркестар 1972; *Селска мака* за мешан хор, 1974;
- Томе Манчев: *Девет минијатури*, оп. 1, за пијано, 1973; *Суита*, оп. 7, за пијано, 1976; *Војна*, оп. 8, за мешан хор и рецитатор, 1976; *Соната*, оп. 9, за пијано, 1977; *Жетварска*, оп. 10, за мешан хор, 1977; *Симфониета*, оп. 11, за симфониски оркестар, 1978; *Три скици*, оп. 12, за дувачки квинтет, 1978;
- Димитрије Бужаровски: *Сонатина*, оп. 1, за пијано, 1968/1973; *Соната*, оп. 2, за пијано, 1969/1976; *Гудачки квартет*, оп. 3, 1971; *Fantasia quasi una Sinfonia*, оп. 4, за симфониски оркестар, 1973; *Втора симфонија*, оп. 9, за симфониски оркестар, 1979; *Корал, прелудиум и fuga*, оп. 11, за обоа, кларинет и фагот, 1980; *Возови (балет)*, оп. 21, 1984; ораториуми: *Живееме паметиме*, оп. 22, 1984; *Охрид*, оп. 28, 1988; *Радомировиот псалтир*, оп. 47, 1999; *Вокална симфонија*, оп. 53, 2005;
- Живојин Глишиќ: *Марика мома убава* за мешан хор, 1978; *Суита* за виола, електрична гитара и виолончело, 1979; *Passacaglia (c-moll)* за оргула, 1979; *Гудачки квартет*, 1981; *Концерт* за контрабас и гудачки оркестар, 1993/1994;
- Гоце Коларовски: *Варијации* за пијано, 1979; *Сонатина* за пијано, 1980; *Соната* за виола и пијано, 1980; *Скрб* за гудачки оркестар, 1994, композиција која по форма претставува изоритмичен канон.

Од горенаведеното, индикативно е дека полифониот начин на изразување е значително присутен во македонското уметничко музичко

творештво, но првенствено како конструктивен композициско - технички принцип.

1.1. Потреба

Динамичниот развој на македонската уметничка музика заслужувал и заслужува сериозно внимание од страна на македонската музичка теорија. Во музиколошката литература се застапени низа трудови во кои се разгледани и разработени повеќе прашања што се однесуваат како за досегашниот развој, така и за сегашните состојби на музичката уметност во Македонија, но сепак, во последниве години сè поевидентен е недостигот од нови музиколошки трудови. Во тој контекст, меѓу другото, значаен прилог претставуваат рефератите претставени на разни научни конференции и симпозиуми и кои се објавени во одредени стручни музички списанија и зборници (Бужаровски 2001, Бужаровски 1997, „Дојрански ракувања“ 1981, Јовиќ 2015, Коларовска - Гмирја 2001, Коларовска - Гмирја 1997, Манчев 2013, Насев 2010, Ортаков 2002, Прокопиева 2013, Цанева 1997, Шојлевска - Хендерсон 2003, Kolarovska - Gmirja 2004, Nikolovski 2003, Toshevski 2003 итн.), како и дипломските, магистерските и докторските трудови изработени на Факултетите за музичка уметност во државава (Велковска - Трајановска 2006, Гавриловски 2006/2007, Дестановиќ 2007, Димоска 2000, Зафировски 2009, Зориќ 2007, Иванова 2000, Јовановски 2000, Кимова 2005, Кировска 1987, Колев - Жан 1996, Коловски 1983, Насев 2008, Ралева 2001, Спиридоновска 2000, Цанева 1994, Шојлевска 1990, Kolevski 1977 итн.). Иако во нив се допрени различни прашања од полето на теориските дисциплини (музичката историографија, стилските и жанровските карактеристики на делата, влијанието и примената на македонскиот музички фолклор, третманот и разновидностите на музичките форми, хармонските особености, третманот и улогата на музичките инструменти, оркестрацијата и сл.), особено е евидентен недостатокот од трудови кои би опфатиле потемелни специјализирани истражувања од областа на полифонијата, како една од основните композиторски постапки. Ваквото истражување би ни дало научно фундирани показатели и увид во застапеноста, видот и начините на примена на полифонијата во делата на македонските

композитори. Оттука произлегува потребата да се обликува истражување за полифонијата во македонското уметничко музичко творештво.

1.2. Значење

Со оглед на тоа што констатиравме дека застапеноста на полифоните форми и полифониот слог воопшто во делата на македонските композитори е недоволно истражено поле, сметаме дека резултатите од едно вакво истражување ќе бидат од особено значење за македонската музичка култура, како од музиколошки (теориски) аспект, така и од практичен (интерпретациски) аспект.

Од музиколошки (теориски) аспект, трудот кој ќе произлезе како резултат од истражувањето ќе придонесе првенствено за збогатување на стручната научна литература од ваков вид. Понатаму, во текот на истражувачкиот процес ќе се евидентираат делата создадени од поголем број значајни македонски композитори во одреден период, делата кои претставуваат самостојни полифони форми или се јавуваат како полифон став од циклични форми, делата (ставовите) во кои полифонијата е применета како основен конструктивен композициско - технички принцип, како и делата (ставовите) кои претставуваат други музички форми, а во чии рамки, меѓу другото, се применети и најразновидни полифони постапки и техники. Ова истражување, во одредена мера претставува и обид да се расветли пристапот на македонските композитори кон полифонијата, особено во контекст со нивната стилска и жанровска творечка ориентација.

Од практичен аспект, ваквиот труд ќе има своевидно значење и за музичките исполнители, пред сè во однос на нивниот соодветен приод кон делата кои претставуваат полифони форми и воопшто кон делата во кои е применет полифон слог како принцип на организација на музичката материја, што ќе резултира со нивна правилна и стилски издржана интерпретација.

Во однос на музичкото образование во Република Македонија, истражувањето ќе придонесе за стекнување на продлабочени сознанија од оваа

област, а нивното имплементирање во наставно - образовниот процес би претставувало чекор напред во тенденцијата за негово унапредување. Имено, тоа ќе придонесе за развој на теориските дисциплини кои се занимаваат со проучување на различните видови полифонија и полифони форми и нивниот развој низ музичката историја, унапредување на методологијата за полифона анализа, што од друга страна ќе овозможи и лесно препознавање и правилно читање на полифоната музичка градба на делата од различни автори и стилски епохи. Одредени сегменти од истражувањето можат да послужат и како едукативни примери во процесот на совладување на современиот, честопати индивидуален пристап на авторите кон разновидните полифони форми, како и за практична примена на полифоните постапки и принципи во рамките на творечкиот процес на помладите и идните генерации македонски композитори.

1.3. Цели

Поаѓајќи од искажаното во врска со потребата и значењето на ваквото истражување, ги дефиниравме и неговите основни цели:

- попис на делата од македонски автори создадени во одреден временски период,
- попис на делата од македонски автори создадени во одреден временски период во кои има примена на полифонија,
- унапредување на методологијата за анализа на полифоните дела од различни автори и различни стилски ориентации,
- создавање колекција од артефакти: партитури, снимки, фотографии и друг графички материјал за македонското музичко творештво.

Соодветно на наведените поставени цели, ја дефиниравме и темата на оваа докторска дисертација: ***Полифонијата во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година.***

1.4. Предмет

Предметот на нашето истражување ги содржи следните сегменти:

- полифонија,
- дела,
- македонски композитори,
- период 1960 - 1980 година.

- Полифонија

Полифонија (грч. *πολύς* - повеќе, *φωνη* - фон, глас) е една од компонентите на повеќегласната музика каде што е примарен линеарниот, хоризонтален момент, односно сите гласови (мелодиски линии) кои го формираат ваквото музичко ткиво се рамноправни и самостојни во своето движење.

„Полифоната музика се базира на *контрапунктот*, уметност на комбинирање на неколку мелодиски линии или „гласови“ во интегрирано музичко ткиво. Суштината на контрапунктскиот стил е контрастот помеѓу независните гласови, поаѓајќи од меѓусебните контрасти на ритмот и контурите. Овие контрасти предизвикуваат музиката да се одвива во неколку планови, создавајќи впечаток на длабочина и постојано движење што не може да се оствари на ниту еден друг начин“ (Machlis 1961: 47 - 8).

Наспроти ова, *хармонија* (грч. *ἁρμονία* - спојување, склад, складност) „ ... е една од компонентите на повеќегласната музика, и тоа онаа која ја претставува нејзината вертикална или акордска структура ... присутна пред сè во таквата повеќегласна музика која се појавува во форма на вертикални склопови на тоновите, т.е. во форма на акорди, при што редовно еден глас, обично најгорниот, претставува водечка мелодиска линија, а останатите акордска придружба, кои заедно го сочинуваат т.н. **хомофоно** (грч. ὁμοσ *homos* - еднаков и *φωνη* *fone* - глас) музичко ткиво“ (Devčić 1975: 7).

„Повеќегласјето што во западната традиција ќе се појави со органумот (околу IX век), подоцна (XVI - XVII век) дефинитивно ќе разграничи два слога: полифон и хомофон. Кај полифониот слог имаме повеќе независни, односно самостојни гласови, додека кај хомофониот имаме еден водечки, а останатите се придружни гласови.

Независноста на гласовите сепак треба да се сфати условно. Независните гласови сепак мораат да чинат целина, и оттаму нивното водење е подредено на целината“ (Бужаровски 1996: 55).

„И во **полифоното** ... музичко ткиво ... може исто така да дојде до вертикална координација помеѓу мелодиските линии, која често се сведува на сосема едноставни хармонски односи“ (Devčić 1975: 7).

Иако за многу творби од музичката литература може да се утврди дека според начинот на организација на музичката материја целосно се работени по принцип на еден вид слог (на пример: грегоријанскиот корал по принцип на монодиски слог, Баховите фути по принцип на полифон слог, а хармонизациите на протестантските корали по принцип на хомофон слог), поголемиот број композиции не се работени исклучиво по принципите на само еден вид слог, туку тие се комбинираат, испреплетуваат, наслојуваат. Тоа е особено евидентно во музичкото творештво од XX век.

„Современото повеќегласие веројатно е најkomplицираниот систем на организација на звукот во историјата на музиката“ (Kolarovski 2001: 23).

„Контрапунктот е исто толку предмет на постојана еволуција и менување како и мелодијата и хармонијата, со кои е нераскинливо испреплетен“ (Ernst Toch во Machlis 1961: 47).

Веќе говоревме за значењето и улогата на полифонијата во музичката уметност во првата половина од XX век. Покрај разновидностите кои се

забележуваат во рамките на двата основни принципа на организација на музичката материја - полифон слог и хомофон слог, неретко е забележително и нивно обединување. Ваквото доведување на полифониот и хомофониот слог во специфични соодноси „ ... се рефлектира во различни форми на вертикална организација на гласовите во посебни независни слоеви на музички материјал - различни повеќеслојни форми“ (Kolarovski 2001: 23).

- Дела

Кога станува збор за вториот сегмент од темата - *делата*, тоа подразбира голем опус од жанровски разновидни вокални, инструментални и вокално - инструментални композиции наменети за различни изведувачки состави. Во нашето истражување ќе бидат опфатени дела кои жанровски припаѓаат на македонската современа, т.н. сериозна музика и тоа:

1. Оригинални дела,
2. Дела кои претставуваат фолклорни обработки,
3. Музика за деца.

Во истражувањето нема да бидат земени предвид делата кои припаѓаат на популарните жанри, применета музика (музика за: драма, филм, театарска претстава, мјузикл, телевизиска серија, радио драма и сл.) и аранжмани.

- Македонски композитори

Што се однесува до третиот дел од темата - *македонски композитори*, тука ќе бидат опфатени автори од областа на уметничката музика чие творештво е создадено во периодот 1960 - 1980 година: Стефан Гајдов (1905 - 1992), Тодор Скаловски (1909 - 2004), Трајко Прокопиев (1909 - 1979), Петре Богданов - Кочко (1913 - 1988), Глигор Смокварски (1914 - 1974), Благоја Ивановски (1921 - 1994), Кирил Македонски (1925 - 1984), Властимир Николовски (1925 - 2001), Драгослав Ортакoв (1928 - 2007), Тома Прошев (1931 - 1996), Љубомир Бранѓолица (1932), Драган Шуплевски (1933 - 2001), Александар Лековски (1933 - 2013), Томислав Зографски (1934 - 2000), Михајло

Николовски (1934 - 1994), Александар Џамбазов (1936), Благој Цанев (1937), Сотир Голабовски (1937 - 2014), Стојан Стојков (1941), Јане Коџабашија (1942), Димче Николески (1943 - 1998), Ристо Аврамовски (1943 - 2007), Стојче Тошевски (1944 - 2008), Томе Манчев (1950), Димитрије Бужаровски (1952), Живојин Глишиќ (1954), Гоце Коларовски (1959 - 2006).

- Период 1960 - 1980 година

Нашата опрделба истражувањето да го ограничиме на *периодот 1960 - 1980 година* е поради тоа што тој се издвојува според неколку карактеристики:

1. Истовремено постоење и делување на повеќе генерации македонски композитори, од доајените како Стефан Гајдов, Живко Фирфов, Тодор Скаловски, Трајко Прокопиев и др., преку првата генерација со оформено високо музичко образование (Благоја Ивановски, Кирил Македонски, Властимир Николовски), до генерациите што следуваат (Драгослав Ортаков, Тома Прошев, Томислав Зографски, Михајло Николовски, Благој Цанев, Стојан Стојков, Ристо Аврамовски, Стојче Тошевски, Томе Манчев, Димитрије Бужаровски, Живојин Глишиќ, Гоце Коларовски и др.),
2. Поволни услови за македонското музичко творештво - финансиска поддршка за создавање и изведба на делата од македонските автори,
3. Широка лепеза на стилски и жанровски разновидности на глобален план и подем на авангардната и експерименталната музика.

1.5. Ограничувања

Поголемиот број од авторите чиј опус е создаден во периодот кој е во фокусот на нашиот интерес се починати, така што очигледно е дека до податоците кои се релевантни за истражувањето требаше да дојдеме на индиректен начин. Во текот на истражувачкиот процес се соочивме и со фактот дека од различни (објективни и субјективни) причини голем дел од партитурите беа тешко достапни или воопшто не можеа да се најдат. Со оглед

на тоа, за остварување на поставените цели предвид беа земени само делата кои ги исполнуваа следните основни критериуми:

1. Податок за годината на создавање на делото,
2. Достапност на партитура во било каков формат: оригинален ракопис, печатена партитура, партитура во дигитален формат, фотокопија и сл.

1.6. Дефиниција на термини

Во контекст со нашиот истражувачки дискурс користевме одредени термини за кои сметавме дека се соодветни во однос на толкувањето на сознанијата добиени од анализата на артефактите. Дефинициите на термините ќе придонесат за појаснување на нивното употребно значење.

Терминот *слог* се однесува на „... длабинскиот принцип на организирање на музичкиот материјал, кој ја изразува внатрешната логика на неговата градба, неговата структура. Тој ја одразува формата на музичко мислење од аспект на изградбата на звучното ткиво, од аспект на тоа дека се јавува „конструктивна единица“, конструктивен елемент. Овој елемент се определува со голем број на услови и се открива само во контекстот. Слогот исто така може да се определи како систем на музичкиот текст на ниво на звучната материја“ (Бершадская 1978: 11).

Во оваа смисла, во овој труд ги употребуваме термините: *монодиски слог*, *полифон слог* и *хомофон слог*.

Под терминот *фактура* „... се подразбира начинот, формата на излагање на музичкиот материјал ... Фактура - тоа што непосредно се восприема со слухот, што е предмет на сетилна перцепција на музичкиот материјал“ (Ibid.).

„Слогот како логично начело се реализира во фактурата - материјалната супстанција. Оттука, фактура - материјален израз на слогот (соодносот има аналогија на сите нивоа на музичкиот

систем, на пример: метар - ритам, модус - интонација итн.)“
(Ibid.: 12).

Полифонијата (полифониот слог) може да се разгледува според двете претходно дефинирани категории:

1. Полифони форми:

- *самостојни полифони форми,*
- *полифони форми како став (дел) од циклични форми.*

2. Полифонија во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми:

- *имитациска полифонија* (фугато, канонска обработка и сл.),
- *неимитациска полифонија* (слободни контрапункти),
- *комбинирана полифонија* (имитациска и неимитациска).

Кога станува збор за можностите за работа со музичкиот материјал во делата во кои е употребен полифон слог, односно во полифоните дела, во својот труд *Увод во анализата на музичкото дело* Бужаровски посочува дека работата со материјалот може да биде разгледувана низ следните категории:

1. *Cantus firmus* - употреба и излагање на еден материјал како основа за создавање други мелодиски линии (contrapunctus-и) во останатите гласови и тоа во две варијанти:

- а) единечно излагање на *cantus firmus*-от (мотети, корални варијации со протестантски корали и сл.),
- б) повеќекратно (остинатно) повторување на *cantus firmus*-от - полифони варијации (пасакалја и чакона).

2. *Имитација* - користењето на имитацијата во полифоните дела може да се сведе на две постапки:

- а) строгото односно буквално имитирање на целиот музички материјал, односно водечкиот глас (канон),
- б) имитирање на кратки музички материјали (теми), што меѓусебно се врзани со делови што не се имитираат.

Во зависност од тоа дали основата за имитирање е само еден материјал или повеќе, можна е и класификацијата на:

- *монотематска* (како кај фугата, инвенцијата итн.) и
- *политематска имитација* (како кај мотетот, мадригалот, ричеркарот итн.).

3. *Слободни контрапункти* - контрапунктски линии кои донесуваат различни материјали од основните (*cantus firmus*-от, темата што се имитира или нејзиниот придружен контрапункт, т.н. контрасубјект). Меѓу другото, честа примена на слободни контрапункти може да се забележи во делата базирани врз основа на дванаесеттонскиот систем.

Во музичката литература се среќаваат и дела во кои сите тука наведени постапки (техниката на *cantus firmus*-от, имитацијата и слободниот контрапункт) се јавуваат комбинирани (Бужаровски 1996: 55 - 63).

Перичиќ забележува дека во современото музичко творештво се среќаваат и постапки кои можат да се означат со термините *полихармоника* или *микстурна полифонија*.

„Уште една често применувана постапка може да сезначи како „полихармоника“ или „микстурна полифонија“: две (или повеќе) мелодиски линии стојат во полифон сооднос, но секој нивен тон е носител на целосна акордска структура (најчесто станува збор за акорди со идентичен склоп, во паралелно движење - како ефектот на „микстури“ кај оргулите!). Така настанува полифоно водење на цели акордски комплекси, ... “ (Peričić 1987: 812).

Според улогата и значењето, односно според функцијата која ја исполнуваат вертикалните структури (акордите) во рамките на музичкото дело, се разликуваат два основни вида на акордски функции:

1. *Фонска функција* - „... наречена Тјулинов фонизам, може да се дефинира како звучен ефект, феномен на звучењето, својствен на секој комплекс независно од неговата логичка улога во музичкиот развој и, ... целосно зависен од звучниот состав, интерваликата, регистарот итн., - накратко, естетско дејствие на акустичкиот феномен“ (Бершадская 1978: 36).
2. *Модална функција* - „Модалната функција на акордот е независна од надворешните услови на звучењето - формата на излагањето, фактурата, регистарот итн. Таа е диктирана пред сè од положбата во модусот, односно со комбинацијата на стапалата на созвучјето ... Спротивно на тоа, фонскиот ефект и, според тоа, фонската функција на созвучјето е тесно поврзана со формата на излагањето, положбата, регистарот, динамиката, удвојувањата итн.“ (Ibid.: 37).

Бершадскаја го дефинира терминот *модус* како „... звуковисотен систем на подреденост на тоновите, заснован врз нивната логична (субординациска) диференцијација“ (Ibid.: 48).

Врз основа на видот на носителот на функционалната единица во модусот (тон, акорд) и слогот во кој тие функции се реализираат, Бершадскаја ги класифицира модусите во две основни групи:

- 1) „модусите, во кои како функционална единица се јавува тон, - се викаат, соодветно на слогот со аналогна конструктивна единица, монодиски;
- 2) модусите, во кои како функционална единица се јавува акорд; се викаат хармонски“ (Ibid.: 73).

Понатаму таа говори и за постоење на *монодиско - хармонски модуси* кај кои „... функцијата на созвучјето се одредува со функцијата на тонот кој го

придружува тоа созвучје ... “ и дека монодиско - хармонскиот модален систем е „ ... една од најраспространетите форми на модални односи во современата музика“ (Ibid.: 99).

1.7. Претпоставки

Нашата основна претпоставка е дека полифонијата е често застапена во македонското уметничко музичко творештво создадено во периодот 1960 - 1980 година.

Врз основа на досегашните истражувања и сознанија од областа на македонското музичко творештво воопшто, а особено за полифонијата и сродните дисциплини, ги развивме следните претпоставки:

- степенот на развиеност на музичката култура и поволните услови за развој на македонското музичко творештво во периодот 1960 - 1980 година, влијаат на репертоарот на македонските композитори,
- степенот на музичко образование на композиторите од тој период, нивната стилска насоченост и нивните лични афинитети кон полифониот слог како принцип на организација на музичката материја, влијаат на примената и застапеноста на полифонијата во нивните дела,
- во македонското уметничко музичко творештво од тој период се јавуваат самостојни полифони форми и полифони форми како став од циклични форми,
- полифонијата во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година се применува како конструктивен композициско - технички принцип (фугато, канонска обработка, слободни контрапункти и сл.) во рамките на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми.

1.8. Проблем

Наведените претпоставки го индицираат и теорискиот проблем кој е во центарот на нашето истражување, а тоа е да се согледа и утврди *видот*,

начинот и обемот на употреба на полифонијата во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година.

1.9. Истражувачки прашања

Од основната претпоставка, односно од самата дефиниција на проблемот, изведовме неколку истражувачки прашања кои понатаму го развиваат и дополнуваат истиот, односно се комплементарни со подрачјето на нашиот интерес.

1. Каков вид полифонија е застапена во делата на македонските автори создадени во периодот 1960 - 1980 година?
2. Дали и каков вид полифони форми се јавуваат во творештвото на македонските композитори од тој период?
3. Дали полифониот слог се јавува како конструктивен композициско - технички принцип во рамките на делата создадени во тој период?
4. Во колкав обем е застапена полифонијата во творештвото на македонските композитори создадено во разгледуваниот временски период?
5. Каква е улогата и значењето на полифонијата во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година?

1.10. Хипотеза

Сумирајќи се што е досега искажано, ја дефиниравме и основната истражувачка хипотеза:

Во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година се среќава честа примена на полифонија.

Утврдувањето на оваа хипотеза ќе го извршиме преку анализа на достапното творештво според споменатите параметри, за што подетално ќе говориме во делот за методологијата на истражувањето.

1.11. Варијабли

Очигледно е дека нашето дефинирање на проблемот и основната истражувачка хипотеза ги одредуваат двете основни зависни варијабли - полифонија и дела создадени во периодот 1960 - 1980 година и независната варијабла - македонски композитори.

Од оваа основа ги изведовме, односно разработивме зависните и независните варијабли на целото истражување. Следува пописот на сите варијабли на истражувањето.

Табела бр. 1 Опис на варијаблите на истражувањето

	ВАРИЈАБЛИ	ТИП НА ВАРИЈАБЛА	КАТЕГОРИИ ЗА ВРЕДНУВАЊЕ
1.	Автор	Номинална	Име и презиме
2.	Пол	Номинална	Машки, Женски
3.	Година на раѓање	Номинална	1905, 1909, 1913, 1914, 1921, 1925, 1928, 1931, 1932, 1933, 1934, 1936, 1937, 1941, 1942, 1943, 1944, 1950, 1952, 1954, 1959
4.	Место на раѓање	Номинална	Велес, Тетово, Куманово, Скопје, с. Будимирци, Битола, Прилеп, Гевгелија, Херцег Нови (ЦГ), Ниш (РС), с. Стапар (РС), Свети Николе, Струга, с. Подареш, с. Купа, с. Косел, с. Селци, с. Ранци
5.	Година на умирање	Номинална	1974, 1979, 1984, 1988, 1992, 1994, 1996, 1998, 2000, 2001, 2004, 2006, 2007, 2008, 2013, 2014
6.	Место на умирање	Номинална	Охрид, Скопје, Белград (РС), Зларин (РХ)
7.	Дела создадени во периодот 1960 - 1980 година	Номинална	Наслов (опус, број/име на ставови/делови, структура, вид, намена, верзија, тоналитет/модус)
8.	Година на создавање на делата	Номинална	Период 1960 - 1980 година
9.	Изведувачки состав	Номинална	Жанровски разновидни вокални, инструментални и

			вокално - инструментални дела за различни солисти и ансамбли; непознат
10.	Партитура	Номинална	Да (клавирски извод, делови од партитура, нецелосна партитура), Не
11.	Број на ставови	Номинална	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15
12.	Снимка	Номинална	Да (арија, делови, ставови - I, II), Не
13.	Полифонија	Номинална	Да, Не, Непознато
14.	Самостојна полифона форма	Номинална	Да (фуга, канон, пасакалја), Не
15.	Полифона форма како став од циклична форма	Номинална	Да (став - I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, XI; фуга, двојна фуга, прелудиум, мотет, мадригал, корал, фугато), Не
16.	Имитациска полифонија како дел од став	Номинална	Да (став/дел/пиеса/песна/речитатив/минијатура - I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X; хорска фуга, фугато, фугато со две теми, канонска имитација, стрета, имитации на тема, имитациска полифонија, инверзија, двоен контрапункт), Не
17.	Неимитациска полифонија како дел од став	Номинална	Да (став/чин/вовед/пролог/дел/пиеса/варијација/минијатура/соната/песна - I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X), Не
18.	Комбинирана полифонија во рамки на став	Номинална	Да (став/чин/фугато/дел/песна/варијација - фугета/тема - фугато/епилог/минијатура/пиеса/обработка - I, II, III, IV, V, VI, XIV), Не

1.12. Сумарен преглед

Множеството стилски разлики карактеристични за музичкото творештво од првата половина на XX век, кои како никогаш дотогаш во музичката историја се јавуваат во многу краток временски период, се евидентна појава не само во музичката уметност на различни народи туку и во рамките на една автохтона музичка уметност. Факт е дека големи стилски разлики се

забележуваат како во творештвото на композитори од иста генерација, така и во индивидуалното творештвото на одредени автори. Во целиот тој стилски плурализам особено значајна улога повторно добива мелодиската компонента, а согласно тоа и полифониот слог како принцип на организација на музичката материја.

Полифонијата во музичкото творештво е реализирана преку две категории:

1. Полифони форми (самостојни или како дел од циклични форми),
2. Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми: имитациска полифонија (фугато, канонска обработка и сл.), неимитациска полифонија (слободни контрапункти), комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија.

Иако со задоцнување, во повоениот период македонската музичка уметност успева да се интегрира во сите текови на светската музичка современост. Во контекст со ова, нашето истражување е фокусирано на прашањето за полифонијата во македонското уметничко музичко творештво. Ограничувањето на периодот од 1960 до 1980 година е од причина што во овој период живеат и творат композитори од различни генерации, композитори со различни стилски определби, а меѓу другото, во овој период е создаден завиден број жанровски разновидни дела. Сето ова индицира дека станува збор за значаен период од историјата на македонската музика. Од друга страна, овој период несомнено претставува база врз која се темели понатамошниот развој на македонската музичка уметност, односно творештвото на следните генерации македонски композитори.

Потребата од спроведување на едно вакво истражување произлегува пред сè од фактот што полифонијата во македонското музичко творештво е недоволно истражено поле.

Оттука произлегуваат и значењата од ова истражување за одредени научни области и дисциплини, како на пример за музикологијата, во

образованието за одредени теориски и практични музички дисциплини, како и за музичката култура воопшто.

Основната цел на истражувањето е дефинирана и преку самиот наслов на оваа дисертација: ***Полифонијата во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година.***

Меѓу посебните цели на истражувањето е да се направи и список (попис) на делата на македонските автори создадени во периодот 1960 - 1980 година кои жанровски припаѓаат на современата, т.н. сериозна музика, список (попис) на делата на македонските автори од тој период во кои има примена на полифонија, да се унапреди методологијата за анализа на полифоните дела од различни автори и различни стилски ориентации и да се создаде колекција од артефакти: партитури, снимки, фотографии и друг графички материјал за македонското музичко творештво.

Како предмет на нашето истражување се јавуваат следните сегменти: *полифонија, дела, македонски композитори и период 1960 - 1980 година.* Имајќи ја предвид ширината на темата, овие поими ги ограничивме со цел да се фокусираме на анализирање на оние сегменти од поимот кои се директно поврзани со нашето поле на интерес.

Во контекст со предметот на истражувањето ги дефиниравме и основните претпоставки и истражувачки прашања.

На почетокот од истражувањето ја дефиниравме основната научна хипотеза: ***Во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година се среќава честа примена на полифонија,*** а нејзиното утврдување ќе го извршиме преку анализа на достапното творештво од одредениот период според поставените параметри.

Потоа ги одредивме двете основни зависни варијабли - *полифонија и дела создадени во периодот 1960 - 1980 година* и независната варијабла -

македонски композитори, кои понатаму ги разработивме во 18 номинални варијабли.

ВТОРО ПОГЛАВЈЕ: ПРЕГЛЕД НА ЛИТЕРАТУРАТА

Оваа дисертација претставува надоврзување и проширување на сознанијата кои произлегоа од нашите досегашни истражувања од областа на полифонијата во македонското уметничко музичко творештво. Со оглед на фактот што полифонијата во делата на македонските композитори е недоволно истражено поле и се сведува пред сè на елаборирање основни податоци за нејзината застапеност и примена, нашето истражување претставува надградба и продлабочување на сознанијата од претходните истражувања на оваа проблематика, но и од сознанијата кои се резултат на истражувањата насочени кон други аспекти во делата на македонските автори (музичката форма, хармонијата, оркестрацијата, инструментацијата, фолклорот, стилските обележја и сл.). Во ова поглавје ќе ги издвоиме и претставиме позначајните публикации и наоди од научната и стручната литература, а се релевантни и во контекст со најбитните аспекти од нашата тема. Исто така, тука ќе допрецизираме и појасниме одредени термини преземени од литературата.

Прегледот на литературата е организиран по принцип од општото кон посебното, односно на почетокот ќе биде претставена литература која се занимава со поопшти прашања значајни за доменот на нашиот интерес, за постепено да дојдеме до претставување на посспецифични истражувања кои можат да бидат релевантни за нашето истражување.

Генерално, литературата која ја проучува полифонијата е обемна. Станува збор за најразновидна литература во која се проучуваат карактеристиките на полифонијата во различни стилски периоди од развојот на музичката уметност. Таквата литература може да ја класифицираме од историски аспект:

1. Литература во која се проучува вокалната полифонија, од појавата на двогласието (IX век, органум), заклучно со периодот на ренесансата кога духовната вокална *a cappella* полифонија ја достигнува својата кулминација (XVI век),

2. Литература која ги проучува карактеристиките на барокната полифонија (XVII век), конкретно инструменталната, вокалната и вокално - инструменталната полифонија, реализирана првенствено во творештвото на Јохан Себастијан Бах (1685 - 1750),
3. Литература која ја опишува полифонијата по епохата на барокот: полифонијата во епохите на класицизмот (XVIII век), романтизмот (XIX век) и импресионизмот (крај на XIX, почеток на XX век),
4. Литература која ја проучува полифонијата во музичкото творештво на XX век, особено во неговата прва половина.

Научната и стручна литература која ја проучува македонската музичка историографија, естетските, стилските и жанровските определби на авторите, карактеристиките на македонското музичко творештво согледани преку анализа на одредени дела од македонските композитори претставници на различни генерации и сл., е во динамичен подем. Од друга страна, кога станува збор за научни студии од областа на полифонијата во македонското музичко творештво, веќе посочивме дека тука се соочуваме со многу оскудна литература.

Прегледот на литературата ќе го групираме според следните тематски области: (2.1.) вокална полифонија, (2.2.) полифонијата во епохата на барокот, (2.3.) полифонијата во епохите на класицизмот, романтизмот и импресионизмот, (2.4.) полифонијата во XX век, (2.5.) полифонијата во македонското музичко творештво.

2.1. Вокална полифонија

Во воведот од својот труд *Контрапункт (Counterpoint)* Пистон забележува:

„Историски гледано, постојат три кулминативни периоди во уметноста на контрапунктот. Првиот е практично „апсолутната“ полифонија од готскиот период, и комплексниот и виртуозен контрапункт на Франко - фламанската школа која следи. Вториот е

музиката од втората половина од шеснаесеттиот век, по примерите од Палестрина, додека третиот, барокниот, е содржан во делата на Јохан Себастијан Бах.

Првиот од споменатите периоди престана да врши активно влијание на нашата музика, но Палестрина и Бах станаа токму симболи на полифонијата. Разгледувањето на нивната работа открива постоење на два различни типови на пристап, два различни контрапунктски ставови, односно контрапунктски стилови. Двата стила се од голема важност за развојот на музичката уметност ... “ (Piston 1970: 10).

Појавата на првата форма на повеќегласие во IX век - органум (*organum*), претставува суштинска пресвртница за понатамошниот развој на европската уметничка музика. Органумот, „првобитната полифонија остварена во паралелни кварта, или квинти, ... “ (Бужаровски 1989: 113), е првпат спомнат во делото *De divisione naturae* (862 - 866) од ирскиот филозоф Јохан Скот Еригена (Johannes Scotus Eriugena, 810 - с. 877), кој „ ... давајќи краток опис на *органумот* ... смета дека полифонијата „ја сугерира на друг начин, неизразливата убавина на универзумот“. Така музичката хармонија во смисла на полифонијата е претставник на вселенската хармонија, музиката на сферите и *музиката мундана*. Нејзината убавина е директен резултат на контрастот на различните пропорции во симултаните звуци, а не во последователните, како во хомофонијата“ (Albert Seay во Бужаровски 1989: 113).

„Воведувањето на полифонијата во музичката практика обично се поврзува со теорискиот труд *Musica Enchiriadis* (музички прирачник), на анонимен автор од IX век. Меѓутоа, освен полифонијата на органумот, не може да се очекува дека во него ќе сретнеме некои поголеми промени во методологијата на излагањето на проблемот. Покрај сите практични прашања на нотацијата, консонанците и дисонанците, скалите, деривацијата на музиката од поезијата итн., цитираните авторитети се, се разбира, Боетие и Птоломеј“ (Бужаровски 1989: 114).

Во делот од својот труд (*Органум - дискантус - контрапункт во средниот век*) во кој расправа за органумот и Фулер забележува:

„Најраните теоретски извештаи за мултигласовно пеење се појавуваат во две широко распространети студии за основите на музиката, *Musica* и *Scolica enchiridiadis*, кои се смета дека датираат од некаде последната половина од деветтиот век. И двете воведуваат пеење во два или повеќе дела (*н.з. гласови*) ... Терминот органум се применува особено за пеење во кварта и квинти; ... “ (Фулер 2009: 480).

Новините изложени во четирите сочувани ракописи (*Micrologus, Aliae Regulae, Regulae Rhythmicae, Epistola de ignoto cantu*) од Гвидо Аретински (Guido d`Arezzo или Aretinus, с. 990 - 1050), првенствено се однесуваат „ ... на прашањата на монодијата; додека единствениот, но многу значаен придонес на планот на полифонијата, е воведувањето на паралелните терци“ (Бужаровски 1989: 115).

„Како што органумот го смени карактерот, така органалниот глас (*н.з. додадениот глас - vox organalis*) стана еманципиран од претходно постојните напеви во паралела, принципиелното оправдување за висинските парови се појавува како систематски проблем кој предизвикува.

Гвидо од Арецо го одбегнува овој проблем без систематски аргумент и насочувајќи го неговиот извештај за дијафонија (органум) кон *узус* или практика кои му беа познати. Во Глава 18 и 19 од неговата *Micrologus* (1026 - 28), тој објаснува две различни практики, строга (*durus*) и флексибилна (*mollis*), кои главно, одговараат на двата типа (во квинти и во кварта) и кои се познати и од *Musica* и од *Scolica enchiridiadis* дека се практикувани барем 125 години порано. Гвидо го споменува пријатното и нежно мешање на симфониски интервали со строг органум, но повеќето од своето време го минува на флексибилен и пријатен вид на дијафонија.

Наспроти природот во *Enchiriadis* со своите нагласувања на *symphoniae* и со подвлекување принципи, неговиот извештај се задржува на практичните правила на изведба доставени како аксиоми“ (Фулер 2009: 482 - 3).

Сигнификантна улога за понатамошниот развој на полифонијата има т.н. „мензурална“ музика (*musica mensurabilis*), термин кој „... се однесува на ритмички нотирани полифонска музика (како спротивно на „бескрајната“ музика на средновековното црковно пеење - *musica plana*)“ (Бусе Бергер 2009: 629).

„Рано во средината на тринаесеттиот век, во регионот на Париз, учените музичари почнаа да го користат терминот *musica mensurabilis* за да го означат доменот на полифонската теорија и да ја окарактеризираат напредната полифонија на тоа време ... Освен тоа што ги покажуваат деталите на единиците на траење и карактеристиките на нотацијата, тие објаснуваат како да се интерпретираат карактеристиките на нотацијата во контекст, новите студии за полифонијата повлекуваат линија меѓу мултигласовните жанрови (дискант, органум *in speciali*, копула итн.) кои во голема мера се основаат на карактеристичните ритмички квалитети.

...

Случувањето на специјалната нотација за ритмично контролираната полифонија ги поттикнаа теоретските пишувања кои се ориентирани кон декодирање и разбирање на таа полифонија, било да е запишана или импровизирана“ (Фулер 2009: 485).

Прва позначајна студија на ова поле, а врз која се базирани сите останати, е трактатот *De mensurabili musica* (1250) на францускиот теоретичар Johannes de Garlandia (fl.c. 1270 - 1320).

„*De mensurabili musica* и нејзините следбеници сочинуваат научена традиција која е насочена кон консонантна - дисонантна класификација, ритмичка парадигма, нотациски конвенции и жанровски разлики“ (Ibid.: 487).

Меѓу останатите средновековни студии кои се базираат врз трактатот *De mensurabili musica* се вбројуваат: The Anonymous of St. Emmeram, *De musica mensurata* (1279); Anonymous IV, *De mensuris et dicantu* (с. 1270) и *Discantus positio vulgaris* (с. 1225).

Ars cantus mensurabilis (*Уметноста на ритмичката музика*, с. 1280) од германскиот музички теоретичар Франко од Келн (*Franco of Cologne*) е еден од најзначајните трактати од тој период.

„Авторот во својот пролог потенцира дека сега кога средновековното црковно пеење е теоретски објаснето од Боетиус и практично од Гвидо, време е концентрацијата да премине на ритмичката музика. И навистина, во наредните векови, Франко е спомнуван заедно со Боециј и Гвидо како еден од најважните музички теоретичари, „изумителот“ на ритмичката музика“ (Бусе Бергер 2009: 631 - 2).

Во својот трактат Франко расправа за различни теми, како на пример за органумот, дискантот, полифонијата, клаузулата, кондуктусот и воопшто за сите техники на компонирање во школата Нотр Дам (*Notre Dame*) во Париз од XIII век, но сепак, централен и најпознат дел од неговата расправа претставува неговата сугестија дека самите ноти можат да ги дефинираат своите траења.

„Воопшто не е тешко да се сфати зошто студијата на Франко била толку популарна низ средниот век и ренесансата: севкупно тоа е една од најјасните и најдобро организирани студии.

...

Франко започнува со истиот материјал како Гарланд (*н.з. Johannes de Garlandia*) - ритмичките стилови, одделни нотни вредности,

паузи и лигатури - но тој тие ги реинтерпретира на фундаментални начини. Најголемата разлика меѓу Гарланд и Франко е дека во системот на Гарланд должината на индивидуалните ноти може единствено да биде пресметана преку самиот стил (мотив е претставување звук во зависност од неговиот стил). Франко го променува овој однос правејќи го стилот зависен - одреден од - индивидуалните ноти или *figurae* коишто имаат непобитни трајни вредности ... “ (Ibid.: 632).

На почетокот од трудот *Педагогија за контрапункт во ренесансата* Шуберт пишува:

„Како ренесансните композитори го научија својот занает? Можеби поголемиот дел од техниката го научиле од студии, особено од оние делови кои биле посветени на контрапунктот. Денес мислиме на контрапунктот како на нешто што примарно се основа на правила на водење гласови. Таквите правила, кои се наоѓаат во секоја студија за музика од тоа време, ги учат студентите да ги регулираат мелодиските движења на линиите во согласност со симултаните интервали меѓу нив ... “ (Шуберт 2009: 503).

Но, „ ... музичката композиција не е само водење гласови. Композиторите мораа да избираат меѓу обемни техники за контрапункт кои вклучуваат и текстура, мотивски и структурни проби и варијации. Додека постоеше опширно учење од научниците за правилата на водењето гласови во ренесансната музика, помало внимание е дадено на овие понапредни композиторски техники“ (Ibid.).

Посочениот труд на Шуберт е насочен токму кон разгледување на контрапунктските техники, прегледувајќи „ ... дваесетина студии напишани меѓу средината на петнаесеттиот и седумнаесеттиот век“ (Ibid.).

„ ... вистинскиот предизвик за ренесансниот композитор не се состоел од применување на „правилно“ контрапунктско водење

гласови, туку од елаборирање на примарниот музички материјал - некогаш викан *soggetto* - со негово варирање или комбинирање со некој друг мелодиски материјал“ (Ibid.).

Што се однесува до авторите чии студии претставуваат основа за неговиот труд, Шуберт ги дели на четири големи групи:

„Првата генерација ренесансни теоретичари ги вклучуваат Ugolino of Orvieto (*Declaratio musicae disciplinae*, с. 1430), Johannes Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477), Bartolomeo Ramis de Pareiav (*Musica Practica*, 1482), Franchino Gaffurio (*Practica musicae*, 1496). Овие автори од петнаесеттиот век пишувале за контрапунктот главно во два дела, односно два жанра, едноставен (нота спроти нота) и сложен (мешани вредности). Во нив ние наоѓаме кратки правила комбинирани со повеќе или помалку исцрпни примери на нота - спроти нота врски“ (Ibid.: 504).

Declaratio musicae disciplinae од италијанскиот музички теоретичар и композитор Уголино од Орвието (или Ugolino of Forli, с. 1380 - с. 1457) е последниот од големите спекулативни трактати од средниот век.

„Појавата на полифонијата ќе изврши и одредена поделба на музичката теорија на: *монодијата*, како „уводна гранка на музиката, корисна да ги изучува фундаменталните прашања, како на пример интервалите и нотацијата“, и *полифонијата*, како втор, повисок степен, што се занимава со прашањата „од поголемо музичко и филозофско значење. *Declaratio musicae disciplinae* на **Уголино** од Орвието ... го покажува овој развој многу јасно; во втората книга од овој труд, Уголино тврди дека, и покрај убавината на едногласјето ... и за увото и за разумот, тоа не е толку висок степен како полифонијата“ (Seay во Бужаровски 1989: 114).

Јоханес Тинкторис (Johannes Tinctoris, с. 1435 - 1511), фламански теоретичар и композитор, е „ ... најплодниот музички теоретичар на раната

ренесанса, автор на најмалку дванаесет студии. Можеби неговата најпозната и најважна студија е неговиот речник на музика, *Diffinitorium musicae* објавена во Тревисо во 1495 год.“ (Бусе Бергер 2009: 649).

„ ... во раната ренесанса се издвојува холандскиот теоретичар и композитор, доктор по право, математичар, вистинскиот ренесансен *uomo universale*, **Јоханес Тинкторис** ...

Тинкторисовите трактати претставуваат *summa* од дванаесет трудови (според претпоставките напишани во Неапол меѓу 1474 - 1484 г.)“ (Бужаровски 1989: 138).

Сепак, несомнено е дека негова најзначајна студија од областа на контрапунктот е *Liber de arte contrapuncti* (1477).

„Не земајќи го предвид Тинкторисовиот композиторски труд, тој останува еден од најголемите теоретичари на своето време, особено на планот на позитивните музички науки. Неговиот прирачник за контрапункт, (*Liber de arte contrapuncti*) ја обработува целокупната контрапунктска практика на неговото време, од техниката на нота спроти нота, до *floridus*“ (Ibid.: 139).

Значењето на овој труд од Тинкторис во поглед на контрапунктската практика од тоа време го истакнува и Фулер:

„*Liber de arte contrapuncti* на Тинкторис од 1477 г. на многу начини претставува кулминација за теоријата на *контрапункт* од претходните два века. Основните теми на кои тој се осврнува се познати: интервалска сукцесија ... ; осум општи правила за контрапункт ... ; разликата меѓу едноставен и украсен контрапункт; регулирање на дискордите во украсениот тип ... Она што одлучно го одвојува Тинкторис од неговите претходници ... е неговото нагласување на нотираната полифонија и на композиции од ценети композитори ... како Окегем, Регис и Буснуа и ја наоѓа

компонирачката традиција меѓу нив и Данстејбл, Дуфеј и Беншуа“ (Фулер 2009: 498).

Еден од темелните трудови од XV век во кој се говори за музичката практика е и Гафоријевиот трактат *Practica Musicae* (1496). Во него се опфатени различни теми како: старогрчка нотација, *plainchant*, мензурална нотација, контрапункт и темпо.

„Меѓу другите теориски трудови што се посветени на музичката практика и наедно ја илустрираат естетичката атмосфера на XV век да ја споменеме и **Гафоријевата** (Franchinus Gafurius, 1451 - 1522) *Practica Musicae*. Одушевувањето од антиката е еден од доминантните белези на ова Гафоријево дело ... “ (Бужаровски 1989: 140).

Бидејќи трактатот на Гафори пред сè има практична намена, по уводот, „ ... во кој го скицира теорискиот фундамент врз кој е изградена неговата *практика*, преминува кон теориските прашања на практиката од неговото време. Во тој премин, музиката како практика, сепак и претходи на теоријата ...“ (Ibid.: 142).

Од овој период датира и трудот *Breviloquium* (првото издание е објавено во Бреша, во 1497 година под наслов: *Breviloquium Musicale*) од Бонавентура (Bonaventura da Brescia), кој е „напишан како музичко - теориски прирачник посветен на коралот, односно едногласното пеење, неговата структура се движи: од нотацијата, преку Гвидониевата рака, мутациите, интервалите, до модусите, нивното препознавање и формулите користени во духовната служба“ (Ibid.: 143).

Втората група автори врз чии студии се базира горенаведениот труд на Шуберт, започнува со италијанскиот музички теоретичар и композитор Царлино (Gioseffo Zarlino, 1517 - 1590).

„Вториот бран на контрапунктска педагогија започнува во средина на шеснаесеттиот век со Gioseffo Zarlino (*Le institutioni harmoniche*, 1558) и продолжува со неколку негови следбеници: Pietro Pontio (*Ragionamento di musica*, 1588); Orazio Tigrini (*Il compendio della musica*, 1588); Thomas Morley (*A plaine and easie introduction to practicall musicke*, 1597); Giovanni Maria Artusi (*L'arte del contraponto*, 1598); Scipione Cerreto (*Della prattica musica*, 1601). Царлино бил првиот теоретичар кој ги опишал детално различните видови *soggetti* и понудил детални објаснувања како да се пишуваат или како да се импровизира спроти нив. Тој е и првиот што ги класифицирал видовите каденци, видовите имитација и видовите двојни контрапункти. Еден од неговите придонеси, кој во денешно време е занемарен, но не и од неговите современици, е тој дека тој прв ги поставил условите за употребата на репетиција“ (Шуберт 2009: 504).

Меѓу другото, трудот на Царлино „ ... може да послужи како основа за проучување на основните композиторски пристапи на полихоровиот стил поради категоричната употреба на терминот *coro spezzato* (н.з. *разделен хор*), кој се наметнува во современата историја на музиката како технолошки термин за формите на оваа епоха (н.з. *ренесансната епоха*) ... "Le institutioni harmoniche" на Џозефо Царлино претставува композициско - контрапунктски систем, кој заедно со принципите на вокалната полифонија, воопшто на своето време (примерите се од Адриан Виларт, Џозефо Царлино, Жоскен де Пре, Окегем и др.), ги опишува правилата, забраните и принципите на полихоровот стил“ (Димитриу 2012: 36 - 7).

Што се однесува до третата група автори чии студии претставуваат основа за увидот во ренесансните контрапунктски техники реализиран во трудот на Шуберт, тој посочува неколку шпански автори.

„Семејството на шпански студии започнува некаде во исто време како и студиите на Царлино, но тие истакнуваат некои различни принципи: Vincenzo Lusitano (*Introduttione facilissima*,

1553) е многу поексплицитен од Царлино во врска со тоа како да се импровизира користејќи повторувачки мотив наспроти кантус фирмус (главната мелодија) и тој ги претставил најраните примери на "species" пристап до контрапунктот. Thomas de Sancta Maria (*Libro Ilamado arte de tañer fantasia*, 1565) и Francisco de Montañõs (*Arte de musica y practica*, 1592) мора да се споменат поради нивните детални примери на компонирање и импровизирање во имитативна текстура од четири дела (н.з. *имитација во четиригласен став*). На крај, во брилијантното дело за контрапункт педагогија, *El melopeo* (1613), Pietro Cerone ја проширува работата на Montañõs и Sancta Maria и ја интегрира во работата на Царлино и на неговите следбеници“ (Шуберт 2009: 504 - 5).

Во четвртата група Шуберт наведува „неколку италијански студии од раниот седумнаесетти век базирани врз работата на Царлино, но со различни важности: Adriano Banchieri (*Cartella*, 1614) ја надополнува техниката на Царлино за компонирање на нов глас наспроти некоја постојна слободно компонирана линија: каде што Царлино додава линии на оригиналните мелодии на Willaert и Josquin, Banchieri ги елаборира мелодиите на Lassus и Rore во многу посовремен стил. Извадоци од дискусијата на Царлино за *неповратен* контрапункт (н.з. *обртен или инверзен контрапункт*) (покрај други теми) можат да се најдат кај Camillo Angleria (*La regola del contraponto*, 1622), Roco Rodio (*Regole di musica*, 1609), Giovanni Chiodino (*Arte pratica latina e volgare*, 1610). Дури и „акордскиот“ приод на Thomas Campion (*A new way of making fowre parts in counter-point*, c. 1618) се гледа дека е директен потомок на концептите за *contrapunctus simplex* ... како и од новите концепти за акорд од три ноти (н.з. *тонови*) анимирани од музичарите од седумнаесеттиот век“ (Ibid.: 505).

На крајот од својот труд за педагогијата на контрапунктот во ренесансата Шуберт заклучува:

„За секој теоретичар што е вклучен овде постои и друг чии идеи придонесуваат подеднакво за сликата како целина, било тоа да е во основниот концепт, терминологијата или примерите. Ни еден теоретичар не ни кажува сè што сакаме да знаеме, а и нема голем консензус меѓу нив самите.

...

Сепак, со синтетизирање на овие информации од различни студии, можеме да почнеме да ја сложуваме сликата на ренесансната теорија за контрапункт“ (Ibid.: 528).

Еден од значајните трудови за контрапунктот несомнено претставува трактатот *Gradus ad Parnassum* од австрискиот композитор, музички теоретичар и педагог Јохан Јозеф Фукс (Johann Joseph Fux, 1660 - 1741), објавен на латински јазик 1725 година, а преведен од Мицлер (Lorenz Christoph Mizler, 1711 - 1778) на германски јазик седумнаесет години по првичното објавување (1742). *Gradus ad Parnassum* стана една од највлијателните студии за ренесансната полифонија изразена преку стилот на Палестрина.

„Веќе 250 години *Gradus ad Parnassum ... e tabula*, но во никој случај не *rasa*, врз која пишувале теоретичарите и педагозите.

...

Насловот на делото започнува вака:

*Чекорење до Парнакус; или Водач во музиката
композиција по правилата, користејќи нов и
сигурен метод, никогаш претходно издаден
во толку методичен аранжман“* (Бент 2009: 554).

Трудот е поделен на два главни дела. Во првиот дел, Фукс презентира сумарен преглед на теоријата за *Musica Speculativa*, односно анализа на интервалите како пропорции помеѓу броевите. Напишан е со едноставен стил и гледа на музиката од чисто математички агол, во теориската традиција која се враќа назад, преку делата на ренесансните теоретичари до античките грци. Делата на Мерсен (Marin Mersenne, 1588 - 1648), Цицерон (Marcus Tullius

Cicero, 106 BC - 43 BC) и Аристотел (Aristotle или Aristotle of Stagira, 384 BC - 322 BC) се меѓу референците цитирани од Фукс во овој дел од трудот.

Во вториот дел (делот на *Musica Pratica*) од *Gradus ad Parnassum* авторот ги презентира своите инструкции за контрапунктот, фугата, двојниот контрапункт, краток есеј за музичкиот вкус и неговите идеи за komponирање духовна музика, пишување во *a cappella* и во стилот *recitativo*. Овој дел е пишуван во форма на дијалог, помеѓу учителот (Aloysius, латински за Луици, кој ги претставува идеите на Палестрина) и ученикот (Josephus), кој го претставува самиот Фукс, самопризнаен обожавател на Палестрина. Станува збор за „класична“ презентација на т.н. *контрапунктски видови (групи)*, врз основа на модалниот систем наместо на дур - молскиот систем.

„Фукс, ... го прифатил модалниот систем кога дурскиот и молскиот тоналитет се воспоставиле во музичката практика. Тој од почетокот на *Gradus* тврдел дека „автентичната“ половина од ренесансниот дванаесетмодален систем - ефективно, белите нотни скали од D, E, F, G, A и C - била адекватна за потребите на композиторите: доволно за строг контрапункт, за фуга и за непридружен *a cappella* слободен контрапункт. За акапела музика придружена со оргула и други инструменти и за мешаниот стил, шесте мода (*н.з. модуса*) можат да бидат транспонирани на други висини, дозволувајќи „приспособувања“ за кои модерните уши би ги нарекле нови тонални центри, но кои Фукс ги нарекол *Modi affines*“ (Ibid.: 577).

Тука се разработени следните елементи: конструкција на *cantus firmus*, пет контрапунктски групи за два, три и четири гласа, потоа мешани контрапунктски видови (групи), фуга во два, три и четири гласа, двоен контрапункт, заклучно со поглавје за модерниот речитативен стил. Книгата била широко распространета во своето време, во XVIII век веќе е преведена на германски, италијански, англиски и француски јазик, а потоа одигрува големо влијание во наставата и прирачниците по контрапункт, особено на оние од Албрехтсбергер, Керубини, Белерман и Шенкер.

„Свежината на Фуковиот метод има три одредени аспекти. Најпрво, окупиран е со *практична* музика и сосема малку со спекулативна музика. Второ, не се потпира врз композиции кои се модел. Трето, направен е за почетниците лесно да стекнуваат вештина, базиран е врз основното познавање на педагогијата од тоа време:

според која, детето најпрво ги учи буквите од азбуката, па ги изговара слоговите, потоа спојува неколку слогови заедно, за на крај да научи да чита и пишува“ (Ibid.: 556 - 7).

Што се однесува до практичната примена на неговиот метод Фукс тврди: „со усвојувањето на оваа практика за време на часовите забележав дека посветените ученици за краток временски период имаат неверојатен прогрес“ (Фукс во Бент 2009: 557).

„Лудвиг Буслер (1877) (н.з. *Ludwig Bussler, 1838 - 1900, германски музички теоретичар и диригент, Der strenge Satz. Berlin: 1877*) рекол дека меѓу пишувачите на строгиот стил, Царлино е тој што бил истакнат во неговото воспоставување како *уметнички стил*, додека, пак, Фукс бил тој што е најзаслужен за воспоставувањето на *методот*. Царлино пишувал внатре во хоризонтот на ренесансниот полифон стил; Фукс пишувал надвор од тој хоризонт со занемарливо искуство од самиот стил; така *Gradus* од почетокот бил стилистички длабоко компромитиран. Тоа што резултирало од Фукс била дидактичка традиција ненадмината до ден денес, донекаде поради самата внатрешна контрадикција која зема и други форми - на пример, изборот на латински, наспроти едноставниот карактер на дијалогот - и која издржала декади на спротивно мислење. Исто така најверојатно е и поради брилијантната величествена стратегија за публикација и маркетинг. Меѓутоа, кои и да се причините, Фукс се докажал како најиздржлив од сите модерни теоретичари“ (Бент 2009: 597).

Општо познато е дека во периодот на ренесансата (XVI век) хорската *a cappella* музика, базирана на староцрквените модуси, доживува ниво кое не е достигнато во ниту една од следните стилски епохи.

„ ... и пред XVI век вокалната музика доминирала над останатите видови музика, но тоа повеќе се манифестирало во изведувачката пракса отколку во нејзината внатрешна структура. Всушност, сè уште не постоела впечатлива разлика помеѓу вокалната и инструменталната музика, барем не во теоретска смисла, така што многу композиции можеле да бидат изведувани подеднакво добро од гласови или инструменти, или едните и другите заедно. Меѓутоа, во XVI век вокалната музика добива своја одредена физиономија, која се карактеризира со извесно поедноставување на изразните средства, со оглед на можностите на гласовите ... преовладува постапно мелодиско движење; се пробива идејата за музичка фраза со мелодиски кулминации, со одмори и паузи потребни за одмарање на гласот. Поважна иновација е сè почестото изедначување на движењето на поедини гласови, така што ниту еден од нив не се истакнува со својот профил и структура помеѓу другите, освен ако не станува збор за "cantus firmus".

Од сите овие причини XVI век е епоха која особено се истакнува на полето на вокалната "a cappella" музика и која се смета за посебно важен извор за проучување на овој музички вид“ (Џервенка 1981: 1 - 2).

Оттука произлегува и континуираниот интерес за проучување на законитостите на музиката од оваа стилска епоха. Литературата која се занимава со истражување на карактеристиките на ренесансната полифонија е прилично обемна. Меѓу позначајните автори чии трудови имаат особено значаен придонес во расветлувањето на карактеристиките на вокалната *a cappella* полифонија, реализирана првенствено преку творештвото на Џ. П. Палестрина (1525 - 1594), тука пред сè ќе ги издвоиме: Р. О. Морис (Morris

1922), К. Јепесен (Jeppesen 1939), Г. Ф. Содерлунд (Soderlund 1947) и Б. Червенка (Červenka 1981).

Образложувајќи ја потребата од студија во која детално ќе биде разработено прашањето за контрапунктската техника на шеснаесеттиот век, Морис забележува:

„Пред сè, прашањето има чисто историски аспект. Секој сериозен музичар би требало да има некое знаење за историјата на неговата уметност, како и за начинот на кој е акумулирана неговата *materia musica*. Од друга страна, шеснаесеттиот век е еден од најголемите периоди во музиката, а неговата техника е сосема поинаква од техниката на секој следен период ...

...

Но, во секој случај, проучувањето на шеснаесеттиот век за композиторот реално има, како историски, така и многу практичен интерес. Пред сè, лекцијата која треба да ја научи е онаа за ритмичката слобода и суптилност. Околу триста години ние сме робови на тактовата црта, така што нашата концепција за ритам стана чисто метричка ... Сега, конечно, композиторите почнуваат да се заморуваат од ова монотono, механичко и еднолично пеење, и да бараат начин да го избегнат тоа ... Во тој период (*н.з. во XVI век*) не постои конфузија помеѓу ритамот и метарот. *Ритмичкото* акцентирање на секој глас е слободно, но, независно од вистинските ритмички акценти, постои имагинарно *метричко* акцентирање што наметнува редовна измена на јаките и слабите времиња со кои хармонијата на композицијата треба да се усогласи, иако мелодијата на секој глас самостојно и слободно се развива ... Тоа е, како што беше кажано, далеку највредната лекција која композиторот треба да ја научи, во овој момент, од проучување на овој период.

...

Токму поради таа причина ... сегашниот писател е принуден да ги отфрли *in toto* традиционалните методи на поучување и да

индицира сосема нов, како што му се чини, понадежен начин на приод.

...

Исто така, за композиторот ќе биде од корист доколку стекне увид во работата со стариот модален систем“ (Morris 1922: 3 - 4).

Во предговорот од својот труд (*Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*), кој главно е насочен кон расветлување на стилот на Палестрина, а согласно тоа и на ренесансната духовна вокална полифонија, Јепесен истакнува:

„Кога станува збор за контрапунктот - уметност на зачувување на мелодиската независност на гласовите во полифон, хармонично прифатлив комплекс - само два периода треба сериозно да се разгледуваат: кулминациите на полифоната музика поврзани со имињата на Палестрина и Бах. Тука имаме избор, и тука, исто така, патиштата се раздвојуваат.

Серија теоретичари се навратија назад кон шеснаесеттиот век и го засноваа нивното учење врз стилот на Палестрина. Помеѓу нив беа Чероне, Ј. Ј. Фукс, Керубини, Албрехтсбергер, З. В. Дин, Хајнрих Белерман, Халер, Рокстро, Праут, Китсон, Морис, Штор, Шенкер и Рот. Друга група, која започнува со Јохан Филип Кирнбергер, а во која припаѓаат и Е. Ф. Рихтер, С. Јадасон и Хуго Риман, ја избра уметноста на Бах како своја стилска основа“ (Jeppesen 1939: x).

Понатаму Јепесен ги објаснува разликите помеѓу полифонијата на Палестрина и Бах.

„Појдовните точки на Бах и Палестрина се дијаметрално спротивни. Палестрина поаѓа од мелодиските линии и доаѓа до акордот; Баховата музика израснува од идеална хармонска

позадина, врз основа на која гласовите се развиваат со особено нагласена индивидуалност што често остава без здив“ (Ibid.: xi).

„Може да се каже дека во ниту еден друг музички стил фундаменталниот контраст помеѓу консонанцата и дисонанцата не е толку јасно изразен како во стилот на Палестрина“ (Ibid.: xiii).

Во предговорот од книгата *Direct Approach to Counterpoint in 16th Century Style* Содерлунд посочува:

„Учењето за контрапунктот во минатите векови беше ограничено на системот наречен академски контрапункт, отелотворен во петте видови, кои прв ги организираше Фукс во неговиот *Gradus ad Parnassum* (објавен 1725). Верувањето на Фукс дека неговиот систем е базиран на контрапунктските практики на Палестрина е неодржливо: ригидното придржување кон *cantus firmus* со еднакви нотни траења (веќе застарено во шеснаесеттиот век) и исклучувањето на црквените модуси и на ритмичката разновидност на водечкиот глас во вокалната полифонија, дава многу вештачка и стилски погрешна слика за контрапунктската практика од шеснаесеттиот век.

Хомогениот стил втемелен во црковните композиции во втората половина од шеснаесеттиот век нуди најдобар материјал за проучување на контрапунктската практика, на која третманот на дисонанцата е од посебна важност. Палестрина е најголемиот експонент на дисонанцата помеѓу црковните композитори“ (Soderlund 1947: vii).

Сигнификантна улога за понатамошниот развој на музичката уметност, покрај духовната, има и световната музика од епохата на ренесансата, која била многу поотворена за новите музички идеи. При излагањето на констатациите од своето истражување Червенка постојано ги компарира законитостите на

духовната и световната вокална музика, а сето тоа е поткрепено со бројни нотни примери од музичкото творештво од тој период.

„Впрочем, "a cappella" стилот од XVI век не е единствен ниту еднолик. Покрај строгата, со правила пропишана музика која и духовно и формално произлегува од религиозниот дух на самото време, постои и сè повеќе се развива една друга музика, со претежно световен карактер, која тежнее кон чувствителен израз и има човечка топлина. Првата бара ред, јасност, возвишеност и го наоѓа својот најголем претставник во Палестрина, таа гледа наназад кон минатите векови и нејзина исклучителна тенденција е сопствено совршенство. Втората се стреми кон новото, наоѓа плодно тло во мадригалистичкиот начин и таа е експериментално поле на напредните духови на векот, така што Коклико едноставно ја дефинира како "musica reservata"“ (Červenka 1981: 3).

Особен придонес во расветлувањето на карактеристиките на музиката во ренесансата, гледано низ призмата на венецијанската школа и за неа карактеристичниот полихоров стил *cori spezzati*, претставува трудот на Димитриу (*Венецијанската школа (1550 - 1610) и проекции на полихоровиот стил*). Меѓу другото, низ соодветни анализи на дела од претставниците на венецијанската школа, како и на дела од автори од периодите кои следат, авторот успева да создаде целосна слика за карактеристиките на венецијанскиот полихоров стил, како и неговото влијание врз музичките стилови и жанрови во следните епохи.

„Венецијанскиот полихоров стил претставува одделни хорови, распоредени во просторот, коишто пеат последователно еден по друг, т.е. антифоно. Поимот *cori spezzati*, којшто означува „одделни или разделени хорови“, се појавува за да го опише овој стил. Полихоровиот стил во полифоното музичко компонирање е значаен за стилскиот развој, нешто што води кон конкретните форми на барокниот слободен полифон стил“ (Димитриу 2012: 14).

„Главните трудови од ренесансната епоха како оние на Никола Вичентино - "L'antica musica ridotta alla moderna pratica" (Рим, 1555 г.) и Џозефо Царлино - "Le istituzioni harmoniche" (Венеција, 1558 г.) - ги разоткриваат комплетните и кохерентни системи на композициските техники“ (Ibid.: 36).

Понатаму, Димитриу го разгледува и влијанието на венецијанскиот полихоров стил врз творештвото на поедини автори од следните стилски епохи (Бах, Бетовен, Берлиоз, Малер).

„Композициските постапки карактеристични за венецијанскиот полихоров стил можат да се забележат и во бројни барокни дела ... венецијанските полихорови техники како сложениот контрапункт, канонските форми, секвентните постапки, антифоното пеење, формата на мотетот и др. добиваат барокни црти.

...

Оддалечувањето од строгите правила на ренесансната вокална полифонија и развојот на сложените барокни инструментални полифони форми придаваат на венецијанската многухоровост величествен карактер“ (Ibid.: 89).

„Фундаменталната улога на големата римска полифона школа олицетворена преку ликот на Палестрина во рамките на венецијанскиот полихоров стил, кој пак, во голема мера ги наследува композициските техники од холанѓаните, се утврдува во голем број дела, напишани и по 1750 г., условната граница на барокната епоха. Голем број „венецијански“ техники, презентирани во барокните школи, се трансформираат така што ја оформуваат духовната музика во највозвишените ораториумски и симфониски дела, особено во XIX и XX в. Претставителни композиции ... се на пример *Missa solemnis* од Бетовен, "Te Deum" од Хектор Берлиоз и Осма симфонија од Малер“ (Ibid.: 102).

2.2. Полифонијата во епохата на барокот

Како што може да се согледа и од досега искажаното, развојниот пат на полифонијата продолжува во епохата на барокот.

„Развојот продолжи во текот на барокната ера (1600 - 1750) и кулминираше во музиката на двата великани на доцниот барок, Јохан Себастијан Бах (1685 - 1750) и Георг Фридрих Хендл (1685 - 1759). Тие го доведоа до совршенство стилот на богато испреплетена текстура во која контрапунктските и хармонските елементи беа идеално поврзани, контрапунктот врз основа на хармонијата, хармонијата анимирана од контрапунктот. Нивните величествени фуги, инструментални и хорски, се круна на петвековната полифонија и претставуваат врвен пример за капацитетите на контрапунктот, за манипулацијата исклучиво со музички средства на чисто музички начин“ (Machlis 1961: 49).

Кога станува збор за епохата на барокот и тука се соочуваме со корпус од литература во која се разгледуваат општите особености на стилот, но и законитостите на полифонијата во творештвото на најзначајните барокни композитори. Еден од позначајните референтни трудови, во кои темелно се расправа за состојбите и карактеристиките на западноевропската музичка уметност во барокната стилска епоха, несомнено е трудот *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach* на Букофцер.

„Ја напишав оваа книга за студентот по музика и за љубителот на музика со цел негово запознавање со еден голем период од музичката историја, како и да му помогнам да стекне историско разбирање на музиката без која барокната музика не може целосно да се цени и ужива. Ако историја на музиката е да има повеќе од антикварен интерес и значење, таа мора да се гледа како историја на музички стилови, а историјата на стилови, пак, како историја на идеи. Идеите кои се темел на музичките стилови можат да бидат прикажани само со фактичка стилска анализа која

ја раздвојува музиката ... и тоа покажува како музичките елементи се комбинираат, како го постигнуваат својот специфичен ефект и што ја прави разликата помеѓу надворешно слични фактори. Оваа анализа е истовремено историска и „технолошка“ ... Мојата цел не беше пишување за очигледното, туку објаснување на специфичните музички резултати од барокниот стил“ (Bukofzer 1947: xiii- iv).

Студијата на Пистон, пак, е насочена кон разгледување на контрапунктската техника чиј најзначаен репрезент е Бах.

„Додека изучувањето на контрапунктскиот стил на Палестрина е од непроценлива вредност, не само за авторите на хорска музика, туку и за сите студенти по музика, постојат многу причини зошто изучувањето на овој вид контрапункт е најдобро да се реализира преку музиката на Бах. Овој хармонски, ритмички, инструментален пристап кон контрапунктската фактура не е типична само за Баховите непосредни претходници, туку слободно може да се каже дека многу композитори после Бах, вклучувајќи ги и оние од овој век (*н.з. XX век*), гледаат на неговиот начин на работа како идеал за контрапунктска техника. Не смееме да забораваме дека суштинската цел на техничките студии по музика е да се открие како музиката е напишана, наместо да кажуваат како треба да биде пишувана во иднина. Достапна е литература од околу триста години за да се формира логична основа за проучување на контрапунктот“ (Piston 1970: 10 - 1).

Понатаму Пистон подвлекува дека сепак, неговата студија не се однесува на личниот стил на Бах.

„Можеби е добро да се даде предупредување дека ова нема да биде студија за Баховиот личен стил. Поради инклузивниот карактер на неговото творештво, како и неговата ефективна работа, неизбежно е повеќе примери да бидат извлечени од неговите дела отколку од делата на кој било друг композитор.

Меѓутоа, постојано треба да се прави обид да се вклучат што е можно поголем број композитори при истражувањето на различните принципи инволвирани во полифоно пишуваните форми.

Иако не можеме да кажеме дека постои вообичаена контрапунктска практика меѓу композиторите од последните триста години, разликите не се во елементите и принципите туку во степенот на нивната примена. Се надеваме дека проучувањето на овие елементи и принципи ќе бидат корисни за да се разбере музиката од сите времиња, особено новата современа музика и дека со тоа композиторите ќе бидат стимулирани да со својата индивидуална практика дадат придонес во однос на контрапунктските постапки“ (Ibid.: 11).

Во обемниот труд на Перичиќ (*Instrumentalni i vokalno - instrumentalni kontrapunkt*), меѓу другото се забележува детален и сеопфатен пристап при претставувањето на барокната полифонија воопшто, но и на обележјата на барокниот контрапункт (од наједноставен до најсложен) и барокните полифони форми. Во контекст на тоа, трудот изобилува со нотни примери од литературата, како и со целосни анализи на маркантни полифони дела, пред сè од Баховиот опус.

Што се однесува до градацискиот развоен пат на барокната полифонија Перичиќ истакнува:

„ ... се доаѓа до еден нов квалитет - до соединување на елементите на полифонијата и монодијата, односно до обнова на полифониот стил на едно ново ниво: до формирање на инструменталната и вокално - инструменталната полифонија на зрелиот и - особено - доцниот барок ... Во создавањето на новиот стил значајна улога играат уште две компоненти: на една страна, развојот од модално кон тонално мислење, а на друга, подемот на инструменталната музика“ (Perićić 1987: 16).

Имено, факт е дека со појавата на барокот и прифаќањето на тонално - функционалната хармонија врз чија основа се развива новиот, дур - молски систем, во прв план избива хомофонијата.

„Францускиот композитор и теоретичар Ж. Ф. Рамо (1683 - 1764), писател на првата Наука за хармонијата (Traité de l'harmonie, 1722), беше првиот кој го изнесе мислењето дека хармонијата е примарен елемент на музиката од кој произлегува мелодијата како секундарна. Пред епохата на барокот било токму спротивно!“ (Ibid.: 26).

Сепак и во такви услови, кога хармонската димензија е примарна, полифонијата достигнува недостижно совршенство, особено во Баховиот опус. Во однос на барокниот полифон стил Перичиќ констатира дека:

„Полифониот стил на барокот е синтеза на хоризонталниот и вертикалниот момент - контрапунктската техника наследена од ренесансата и новата, тонално - функционална хармонија, - остварена со средствата кои ги овозможува инструментариумот од тоа време. Додека на почетокот вокалниот стил служел како пример за инструменталниот, во доцниот барок ќе дојде до обратна ситуација: инструменталниот стил ќе преовладува, а вокалниот ќе му се прилагодува во границите на своите можности“ (Ibid.: 24).

Студијата на Келер (*Dobro temperovani klavir Johana Sebastijana Baha*) придонесува за расветлувањето на особеностите на Баховите прелудиуми и фуги кои се составен дел од збирките *Добро темпериран клавир*. Анализата на прелудиумите и фугите од овие две збирки имаат како теориска, така и практична вредност.

„*Добро темперираниот клавир* на Јохан Себастијан Бах, таа „творба над творбите“, како што го нарече Шуман (Schumann), доживеа голем број прикази. Овој труд е пред сè во служба на праксата; тој сака да го соопшти тоа што аматерот би сакал, а

експертот би требало да го знае. Згора на тоа, би сакал да даде совети на изведувачот ... за интерпретација на прелудиумите и фугите“ (Keler 1975: 8).

Во контекст на ова, од литературата во која детално се анализираат прелудиумите и фугите од Баховите збирки *Добро темпериран клавир*, тука ќе ги издвоиме и трудовите на Риман, *Analysis of J. S. BACH`s Wohltemperirtes Clavier: 48 Preludes & Fugues* (Riemann 1936a?, 1936b?).

Некои автори се концентрираат на истражување на поедини постапки карактеристични за полифоно конципираните форми. Значаен придонес во таа насока има студијата на Раденковиќ (*Sekvenca u klasičnoj instrumentalnoj fugi*). Самиот наслов индицира дека во центарот на вниманието е секвенцата која, „ ... покрај имитацијата, е една од најважните композициско - технички постапки при изградбата на класичната фуга“ (Radenković 1972: 9). Во воведниот дел од студијата Раденковиќ прави краток историски преглед за појавата, примената, значењето и развојот на секвенцата, видовите секвенци, од првите примери (*ars antiquae*, почетокот на XIII век) заклучно со епохата на барокот. Централно место во трудот зазема второто поглавје - *Izgradnja sekvence u klasičnoj fugi* (Ibid.: 29 - 66) - во кое авторот минуциозно расправа за сите технички детали за изградба на секвенцата како издвоен структурен елемент, а потоа и за нејзината улога, значење и начини на примена во рамките од структурата на класичната фуга.

„ ... секвенцата припаѓала на оние музичко - изразни и композициско - технички средства кои во структурата на музичката форма и во нејзината содржина внесувале свежина, концизност и прегледност.

...

Синтетизирајќи ги, со моќта на својата генијална творечка личност, искуствата од скоро стогодишниот музички развој, во своите фуги Бах умее да ги вткае секвенците кои и во формален и во содржински поглед цврсто и нераскинливо сраснале со темата и нејзините поедини настапи“ (Ibid.: 12).

2.3. Полифонијата во епохите на класицизмот, романтизмот и импресионизмот

- Класицизам

Со оглед на фактот дека основен принцип на организација на музичката материја е хомофон слог, полифонијата во епохата на класицизмот не е експонирана како во времето на барокот. Во последното поглавје - *XII Polifonija posle epohe baroka* (Peričić 1987: 688 - 901) - од студијата за инструментален и вокално - инструментален контрапункт Перичиќ забележува:

„Од една страна, во одредени композиторски жанрови, особено во вокално - инструменталните форми со духовна содржина, сè уште јасно се чувствува продолжувањето на барокните традиции ... Од друга страна, процесот на созревање и продлабочување на инструменталните форми карактеристични за епохата на класицизмот вклучува се поголемо богатство и разновидност на средства за мотивска обработка, така што - покрај по хомофоните - се посегнува и по полифоните постапки при работа со тематскиот материјал. Тоа понекогаш се забележува и во мали форми со едноставна, дури и периодична градба (па, меѓу другото, токму по таа комбинација со симетричноста на структурата гледаме дека на полифонијата тука и припаѓа само секундарно значење). Но, почесто и во поголем обем наоѓаме примена на контрапунктски средства во покрупни форми, градени по принцип на развој - првенствено во сонатната форма, централната форма во класичниот период. Тука, понекогаш, испреплетувањето на поновиот (хомофониот) и постариот (полифониот) начин на мислење е така тесно, а уделот на полифонијата толку значаен, да - во поедини доцни дела од Моцарт и Бетовен - може да се зборува за своевидна синтеза на елементите на класицизмот и барокот“ (Ibid.: 688 - 9).

Во однос и на полифоните композиции (ставови) Перичиќ подвлекува:

„ ... може да се каже дека класичарската полифонија е често „порастресита“ (помалку доследно спроведена, со непостојан број на гласови кои во еден момент се појавуваат, а во друг момент исчезнуваат), дека комплементарната ритмика не е така ригорозно „моторична“, дека неретко и во полифониот став појасно се истакнува водечката мелодиска линија и мотивската работа во неа (така да останатите гласови донекаде стапуваат во позадина, па повеќе имаме впечаток дека се работи за релативно самостојна мелодиско - тематска идеја која е „полифонизирано“ обработена, отколку за цврст спој на повеќе симултано развивани мелодиски линии кои дури во својата севкупност, во полифон сплет, ја добиваат својата целосна музичка смисла)“ (Ibid.: 689).

- Романтизам

Епохата на романтизмот не донесува ништо ново во поглед на односот на композиторите кон полифониот слог како принцип на организација на музичката материја.

„Развојот на хармонијата во деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век доведува до намалување на значењето на контрапунктот. Композиторите првенствено се интересираа за вертикалните звуци, без разлика дали тие биле креирани со контрапунктски средства или изградени со суперпозиција на интервали. Постепено сите контрапунктски дисонанци станаа хармонски дисонанци ...“ (Piston 1970: 229 - 30).

Но, иако „од музичко - изразните средства во прв план сега се наоѓаат експресивната мелодика и сложената, диференцирана хармонија, - значи, елементите кои првенствено доаѓаат до израз во хомофониот слог ... за многу романтичари е типично богато мелодиско фигурирање на хармонскиот став („хармонска полифонија“ ...), односно инфилтрација на полифониот елемент

во хомофонијата. Доколку, пак, се користат вистински полифони постапки и целосни полифони форми, станува збор - глобално земено - за слични видови и со слични карактеристики како во класицизмот“ (Perićić 1987: 692).

„Послободниот и поеластичниот профил на мелодиката ... како и поразвиениот и со хроматско - енхармонски појави побогатиот хармонски јазик на епохата на романтизмот, прави да општиот изглед на романтичарската полифонија уште за чекор повеќе се оддалечува од традицијата на барокот, од што тоа беше случај во класицизмот“ (Ibid.: 692 - 3).

Според Перичиќ, во епохите на класицизмот и романтизмот се јавуваат двата вида полифонија (неимитациска и имитациска), како и разновидните можности за работа со музичкиот материјал. Тој констатира дека најраспространета во секој случај е неимитациската полифонија.

„Најраспространетиот вид во кој се појавуваат елементите на полифоно мислење во музичкиот израз на класицизмот и романтизмот е веќе претходно споменатата „хармонска полифонија“ ... тоа е тип на фактура која се наоѓа на гранично подрачје помеѓу хомофонијата и полифонијата: примарната концепција е хомофона, но линиите на сите гласови се мелодиски изразити, што се должи првенствено на примената на вонакордски тонови ... Водечката улога на главната мелодиска линија е очигледна, а во придружните гласови главно нема специфично контрапунктски постапки како што се имитација, обртен контрапункт и сл. Комплементарноста во ритмичкиот поглед може, но не мора да биде присутна“ (Ibid.: 694).

Ваквиот тип фактура е особено забележителна во разновидните оркестарски композиции, па оттука и термините „ ... „оркестарска“ и „квартетска полифонија““ (Ibid.: 695), каде што „ ... обично се работи за комбинирана хомофоно - полифона фактура, бидејќи истовремено со

самостојно водените мелодиски линии е присутен (во други групи инструменти) и хомофон хармонски фон ...“ (Ibid.: 696).

Што се однесува до имитациската полифонија, Перичиќ констатира дека таа во музичкото творештвото е реализирана преку: полифони форми (канон, fuga), самостојно полифоно обработени поедини варијации во циклус варијации (канон, фугато, фугета); во рамките на други музички форми полифониот слог се јавува во различни варијанти: фугато (како развојна постапка при експонирање или разработка на тематски материјал), разновидни имитациски постапки и техники во деловите од музичките форми кои претставуваат развојни делови (отсеци) итн. Во контекст на ова, одредени дела во кои имитацијата има особено значајна улога во конструкцијата на формите „ ... може да се оквалификуваат како синтеза на две форми: хомофона и полифона, сонатна форма и fuga“ (Ibid. 716).

Кога станува збор за најсовршената полифона форма - fuga, Перичиќ посочува дека таа во творештвото на композиторите од класицизмот и романтизмот ја нема улогата и значењето како во периодот на барокот.

„Ако не ја сметаме примената на фугата во вокално - инструменталните композиции ... ни остануваат следните главни случаи на нејзина употреба:

- а) fuga како потполно самостојна форма, или во состав на диптихот прелудиум - fuga;
- б) fuga како завршеток на циклус варијации;
- в) fuga како став во сонатен циклус“ (Ibid.: 729 - 30).

Во рамките на овој дел од прегледот на литературата, ќе го посочиме и делото на Протопопов (*Полифония в русской музыке XVII - начала XX века*) во кое покрај согледувањето на развојниот пат и карактеристиките на полифонијата во руското музичко творештво, авторот е насочен и кон анализа на одредени композиции создадени во периодот од XVII до почетокот на XX век. Меѓу другото, Протопопов истакнува:

„Полифонијата во руската музика се формирала и развивала на сосема различен начин отколку во западноевропската уметност, - очигледно, таа се формирала пред сè во народната песна, а дури подоцна преминала во професионалното творештво“ (Протопопов 1987: 6).

„Од скромни имитациски форми ... до најголемите полифони форми во творештвото на Глинка, Чајковски, Танеев, Скрјабин - тоа е патот на руската полифонија. Силното влијание на народното творештво во сооднос со развојот на европските форми на полифонија го одредува идентитетот на руската музика и нејзиниот придонес во историјата на уметноста“ (Ibid.: 316).

- Импресионизам

Во воведниот дел од оваа дисертација веќе посочивме за односот на композиторите кон полифонијата во епохата на импресионизмот. Интересни забелешки на оваа тема изнесува Перичиќ:

„Остинатото - омилената постапка во импресионистичката композициска техника - исто така најчесто не доведува до формирање на контрапунктско ткиво ... бидејќи не му се спротивставуваат изразито линеарни мелодиски креации ... На тој начин остинатото станува елемент на статичност, постапка со која се доловува атмосфера, наместо да биде база за полифоно обликување. Редок пример за (слободно третирана) пасакалја во рамките на импресионистичкиот стил претставува бавниот став од Равеловото клавирско трио (н.з. *Трио за пијано, виолина и виолончело, 1914, составено од четири става од кои третиот е пасакалја*), ... но ... Равеловиот опус и не припаѓа во целина на „чистиот“ импресионизам, бидејќи кај Равел мелодискиот цртеж игра значително поистакната улога отколку кај Дебиси ... “ (Peričić 1987: 774 - 5).

„Уште помалку може да се говори за импресионизмот - туку повеќе за антиципирање на неокласицизмот - во Равеловите дела како што е суитата „Купреновиот гроб“ (н.з. *Le tombeau de Couperin, 1914 - 1917*), градена по примерите од епохата на рококо (секако, во современо звучно руво), во која се наоѓа дури и една фуга (н.з. *втората пиеса од суитата за пијано составена од шест пиеси*)“ (Ibid.: 776).

Пред да преминеме кон следниот дел од ова поглавје (полифонијата во XX век) тука ќе посочиме уште два труда кои ја третираат полифонијата од изминатите стилски епохи, односно пред сè полифоните форми воопшто.

Студијата на Лучиќ (*Polifona kompozicija*) има широк концепт и овозможува проучување на особеностите на полифоните композиции. Имено, во неа детално се разгледуваат полифоните композиции и нивниот историски развој.

„Во оваа книга е прикажан развојот на полифоните творби на мајсторите од XVI. - XIX. век. За секоја полифона форма и историски период изложивме, според можностите, најзначајни примери, кои прикажуваат различни стилови, разновиден полифон израз, а со својата убавина докажуваат, дека полифонијата е најмоќно изразно средство на возвишената музичка уметност“ (Lučić 1954: v).

Слична концепција има и трудот на Гетшус (Goetschius 1902, *Applied Counterpoint: In The Invention, Fugue, Canon and other Polyphonic Forms*) кој претставува расправа за карактеристиките на полифониот слог (полифоните постапки и техники), како и за структурните и формалните поединости на полифоните музички форми.

2.4. Полифонијата во XX век

Трудот на Салцман (*Twentieth - Century Music*) започнува со следната забелешка:

„Музиката на дваесеттиот век се чини толку фундаментално различна од музиката во минатото и така разновидна и широка сама по себе, така што е тешко да се сфати дека има длабоки корени во тоа што се случувало претходно, а во исто време, се карактеризира со единство што ја разликува од нејзиното минато“ (Salzman 1988: 1).

Процесот на дезинтеграција на дур - молскиот систем, кој се забележува во музичкото творештво во доцниот романтизам, е сè поизразен при преминот од XIX во XX век. Имено, Курт расправа за *криза на романтичарската хармонија* уште во врска со Вагнеровата *Тристан и Изолда* (Kurth 1991: 97 - 148), додека, пак, Шенберг зборува за *флукуирачки и лебдечки тоналитет* (анг. *fluctuating and suspended tonality*, гер. *schwebende Tonalität*), (Schoenberg 1983: 111; Schoenberg 1978: 383 - 4).

„Вагнеровите хармонии - двосмислени, непостојани, заводливи - претставуваа ново ниво на музички сензибилитет. Неговата *Тристан и Изолда*, напишана со јазик на невидена експресивност, го доведе хроматскиот идиом до границата на своите можности“ (Machlis 1961: 34).

„Доцноромантичарската „хармонска полифонија“, односно „оркестарска полифонија“, иако произлегла од мотивското оживување на споредните мелодиски линии на еден, во основа хомофоно конципиран став, постепено била проткаена со сè поголема доза на линеарност, така што неретко - на пример, во подоцнежните Малерови дела - се претвора во вистинска, понекогаш дури многу сложена полифонија“ (Perićić 1987: 778).

На почетокот од XX век, „особено кај младиот Шенберг (во делата настанати до 1908) се забележува се поголемо комплицирање на хроматските средства и истовремено се позајакната полифонизација на фактурата, со обилна примена на имитациска и канонска техника“ (Ibid.: 779).

Појавата на *битоналност* и *политоналност* во музичкото творештво на почетокот од XX век (околу 1910 година) е уште еден чекор напред во процесот на проширување и замаглување на тоналитетот. За овие композиторски постапки Перичиќ вели дека претставуваат „... поинакво решение за „кризата на тоналитетот“: симултана примена на две или повеќе тонални нивоа ...“ (Ibid.: 804).

„Истовременото користење на два тоналитета (*битоналност*) и на неколку (*политоналност*) дојде до израз во музиката на Стравински и Мијо, од каде што влезе во вокабуларот во тоа време ... Политоналноста се користи за да ги изнесе различните планови на хармонијата“ (Machlis 1961: 38 - 9).

Што се однесува до полифонијата во контекст со овие два принципа Пистон запишува:

„Политоналноста сама по себе предизвикува полифон ефект поради спротивставувањето на тоналните центри. Две мелодии во различни тоналитети се, секако, независни до тој степен. Контрапунктот на хармонските текови, два контрапунктски гласа секој со својата индивидуална хармонија, е во контекст со оваа постапка. Протокот на акордите во паралелни квинтакорди или други структури, во различни насоки, е користен релативно успешно. Ова може да се спореди со класичната постапка на удвојување на две контрапунктски линии во терци“ (Piston 1970: 230).

Дваесеттиот век донесува дефинитивно дистанцирање од дур - молскиот систем, односно престанок на неговата повеќевековна експлоатација.

„Конечно, на почетокот од нашиот век (н.з. XX век) е нарушена доминацијата на дурскиот и молскиот тоналитет. Токму тој факт претставува пресвртница во историјата на музиката од кога започнува целиот подоцнежен музички развој. Веројатно најубедливо - иако на сосема различни начини - тој настан е изразен во уметничкото новаторство на две композиции: Шенберговиот мелодрамски циклус „Пјеро Месечарот“ (1912) и балетот „Посветување на пролетта“ од Стравински (1913)“ (Kohoutek 1984: 16).

Кохоутек експлицитно ги генерализира тенденциите во музичкото творештво од првата половина на XX век.

„Во најопшти црти, сите музички тенденции можат да се поделат во две основни групи, со обележјата на:

1. тематската музика, каде што излагањето на музичката мисла е концентрирано кон соодветни средишта - теми, и
2. атематската музика, каде што музичката мисла не е концентрирана кон такви средишта.

Од гледиште на композициско - технолошките начела, творечките концепции и методи кои ја карактеризираат современата музичка уметност ја делат на:

- а) проширено - тонална и модална музика;
- б) атонална музика - сериска и серијална;
- в) пунктуалистичка музика;
- г) техничка музика (електронска, конкретна, магнетофонска);
- д) алеаторика и музика на звучните бои;
- ѓ) екстремно - експериментална музика.

...

Различните творечки тенденции во современата музика не се подеднакво застапени по количина, како ни по квалитет“ (Ibid.: 18 - 9).

Во контекст на различните творечки тенденции во музичкото творештво од тој период, Перичиќ забележува:

„Логична консеквенција од овие тенденции - на една страна надминувањето на функционалноста и тоналната кохезија, на друга страна „еманципација“ на дисонанците - била потполното напуштање на тоналитетот: атоналност. (Во овој период обично се говори за „слободна атоналност“ - за разлика од подоцнежниот додекафон систем). Со тоа веќе се наоѓаме во сферата на експресионистичкиот стил, чија рана фаза во најчист вид ја застапуваат делата на претставниците на „виенската атонална школа“ - Шенберг и неговите ученици Берг и Веберн - настаната помеѓу 1908. и 1923. година. База на сите мелодиски и хармонски случувања е хроматската скала, без тонален центар;“ (Peričić 1987: 782).

Поради стремежот за изнаоѓање на нови музички изразни средства, со што би се дистанцирале од музичката традиција во секој поглед, „... Шенберг и неговите ученици постепено почнале во своите дела да се определуваат за естетика на избегнување на сите дотогаш важечки музички закони, или ослободување од нив“ (Kohoutek 1984: 83).

„Карактеристика на тој стил е постапката со дисонанците како да се консонанци и одрекување од тоналниот центар. Како резултат на тоа, се избегнува тониката, се исклучува модулацијата - затоа што модулација е процес кој значи премин од еден утврден тоналитет во друг кој се воспоставува“ (Arnold Schoenberg во Kohoutek 1984: 83).

Гледано од сферата на нашиот интерес, значајно е тоа што најголем дел од различните тенденции и концепции во музичкото творештво ја поставуваат линеарноста во прв план.

„Извлекувајќи се од емоционалното изобилство на постромантичниот период, композиторите ... мораа да ја проретчат текстурата ... со цел на музиката повторно да се даде чувство на непречено движење. Така, дваесеттиот век донесе голема преродба на контрапунктот, што претставуваше враќање кон естетските идеали од времето на Бах, последниот период кога преовладуваше хоризонтално - линеарната гледна точка.

...

„Враќањето кон Бах“ се прошири кон големите полифоничари од петнаесеттиот и шеснаесеттиот век. Овој нов интерес за линеарното размислување ја изразува тенденцијата на овој период за кондензација на стилот и чистота на изразувањето, за флексибилно движење и архитектонско единство; пред сè, повеќе за концентрација кон композиторските проблеми отколку кон експресијата на лични чувства“ (Machlis 1961: 50).

Тенденцијата за линеарно размислување особено се забележува во творештвото на претставниците на т.н. *виенска школа*. Имено, потребата од организација на музиката компонирана врз принципите на „слободната атоналност“ доведува до појава на *додекафоната (дванаесеттонска) техника* која детално ја разработува Шенберг и почнувајќи некаде од 1923 - 1924 година станува основа за неговото и за творештвото на неговите ученици.

Во својот труд *Теорија на дванаесет тонови* Ковач пишува:

„ ... воведувањето и развојот на дванаесеттонските техники на компонирање останува да биде еден од главните белези на музичкиот модернизам. Кариерите на Шенберг, Берг, Веберн, Буле, Штокхаузен, Бабит, па дури и на Стравински (како и на многу други) се во голема мера поврзани со идејата за додекафонија, а

истото може да се каже и за текот на авангардната музика во целина“ (Ковач 2009: 603).

„Додекафонијата е логичен развој на атоналната музика која поради големата слобода во изразувањето наеднаш западнала во тежок хаос. Требало нешто да се направи за да се воспостави ред, т.е. нова организација на музичките елементи: ритмот и мелодијата, хармонијата и формата“ (Rakijaš 1981: 292).

„Во создавањето на модерниот музички јазик, додекафонијата била неопходна етапа која дисонанцата ја подигнала во прв план и го вратила редот во атоналниот систем“ (Ibid.: 294).

Кохоутек истакнува дека полифонијата е основен принцип на организација на музичката материја во додекафоно конципираните дела.

„Најмногу промислена и разработена компонента на додекафоната техника е полифонијата. Таа е во коренот на самиот систем; од неа се изведени и најголемиот дел од основните правила. Можностите на полифоната фактура во додекафонијата се неограничени.

...

Освен полифонијата која настанува од примената на вертикалната ... или сегментна додекафонија ..., во хоризонталната и комбинираната додекафонија често се јавуваат и следните начини на поврзување на сериските низови:

...

в) Канон (или имитација, фугато) составен од разни или еднакви облици и транспозиции на серијата.

...

Употреблив е, секако, и канон во аугментација или диминуција (таквата канонска техника е својствена за, на пример, Веберн, но кај него движењето на канонските гласови често е распределено на

неколку инструменти (н.з. *пунктуализам, поентилизам*)“ (Kohoutek 1984: 117 - 9).

„Делниците обично се движат линеарно, а хармонските склопови се одраз на истовременото звучење на тоновите од серијата која се јавува во различни видови“ (Rakijaš 1981: 292).

Во контекст на ова, Пистон забележува:

„Термините „слободен контрапункт“ и „линеарна музика“ од време на време биле користени за да ја опишат фактурата во која се чини дека мелодиските линии не се поврзани со заедничка хармонија. Во многу од овие случаи хармонскиот контекст може да биде откриен преку поблиско набљудување и преку усвојување на поширок хармонски концепт. Но, значаен дел од оваа музика навистина нема формален хармонски концепт.

Кога не може да се препознае хармонска организација, контрапунктската концепција на музиката почива врз независноста на мелодиските ритми и на мелодиските криви. Под овие услови, композиторот мора да најде замена за хармонскиот ритам ...

...

Современите композитори со голема слобода и флексибилност ги развивале мелодиските ритми. Во комбинација со полифон слог тие често достигнуваат висок степен на комплексност и независност“ (Piston 1970: 228 - 9).

Во однос пак на вертикалните структури, односно на хармонијата која се формира како резултат на меѓусебното контрапунктирање на мелодиските линии, Пистон истакнува:

„Како што согледавме, контрапунктот создава своја хармонија. На тој начин, спектарот на звук произведен од

мелодискиот сооднос на гласовите во услови на пандијатоника или дванаесеттонски систем креира експресивна, понекогаш фасцинантна хармонија, но на оваа хармонија недостасува организација, особено ритмичка организација, а контрапунктот е помалку ефективен поради недостатокот од сооднос помеѓу полифонијата и хармонијата“ (Ibid.: 230).

Што се однесува за видот на применуваните контрапунктски постапки, тој понатаму вели:

„Современите композитори ги користат контрапунктските постапки од канонот, инверзија и имитација во огледало. Нивниот ефект зависи од хармонскиот стил усвоен за одредено дело. Ако е тоа стил во кој сите ноти се сметаат за консонанци, тогаш е очигледно дека контрапунктските комбинации не претставуваат никаков технички проблем за композиторот“ (Ibid.).

Интересни констатации кои се однесуваат на улогата и значењето на консонанците и дисонанците и значењето на одредени термини за полифонијата во XX век изнесува и Маклис:

„Консонанцата обединува, дисонанцата раздвојува. Мајсторите на полифонијата од минатото ги користеа консонантните интервали - квинти, кварта, терци и сексти - на клучни точки на контакт помеѓу гласовите, со цел да ги интегрираат во обединета текстура. Од друга страна, современите композитори се обидуваат да ги издвојат мелодиските линии една од друга. Тие користат дисонанци (секунди, септими, зголемени и намалени интервали) за да го разјаснат вертикалниот звук и диспозицијата на гласовите.

Овој целисходен вид текстура е познат како *линеарен контрапункт*. Терминот е редувантен, затоа што секој контрапункт се темели на мелодиската линија и линеарниот начин

на размислување. Сепак, придавката (*н.з. линеарен*) го нагласува фактот дека секоја линија од оваа текстура се стреми кон независност, без тенденција да биде во одреден сооднос со другите гласови ... подескриптивниот термин *дисонантен контрапункт* се користи за да го означи оној вид текстура во која дисонанцата го енергизира движењето и додава пропулзивна моќ на мелодиските линии“ (Machlis 1961: 52).

Полифонијата креирана врз основа на дванаесеттонската техника е детално разгледана во концизната студија на Кженек (*Studies in Counterpoint: Based on the Twelve - Tone Technique*).

„Се додека атоналноста е организирана врз основа на мотивските односи, очигледно е дека го поставува *мелодискиот* феномен во прв план.

Така, новиот идиом во суштина се базира на полифоната концепција на музиката и е во тесна врска со сфаќањето на музиката во средниот век, пред тоналноста (во наша смисла на зборот) да се развие. Затоа природно е на атоналноста и на дванаесеттонската техника да се пристапи преку контрапунктот. Хармонските појави во атоналниот стил имаат секундарно значење, барем во оваа фаза од развојот на атоналноста“ (Křenek 1940: viii).

Кога станува збор за звучната слика на полифонијата во стилското шаренило на XX век, Перичиќ, апстрахирајќи го неокласицизмот, ја излага следната забелешка, во чии редови се забележуваат одредени карактеристични термини адекватни за различните пристапи кон полифониот слог:

„ ... звучната слика на полифониот став во различните стилови во XX век често многу отстапува од традиционалната („мелодиска“) полифонија, така што можеби би било пооправдано да се зборува - уште од времето на импресионизот! - за нови,

специфични видови полифонија: импровизаторска, слоевита, микстурна, дури и ритмичка (н.з. *Ернст Тох, 1887 - 1964, Географска фуга за рецитаторски хор, 1930*), а терминот „микрополифонија“ се однесува на композиторската техника која ја иницира Г. Лигети: со минимални мелодиски движења се оживува структурата на лежечкиот кластер (*cluster*)“ (Peričić 1987: 813).

Слични констатации искажува и Маклис:

„Денешните композитори почнаа да ја ставаат полихармонијата во служба на новиот контрапункт и да ги комбинираат независните сукцесии на акордите, исто како што нивните претходници ги комбинираа поединечните мелодиски линии ... Во таквата музика, контрапунктската интеракција повеќе не е помеѓу мелодиските линии, туку помеѓу движечки хармонски блокови кои се слушаат како посебни планови. Поединечните звучни текови можат да пристапат еден кон друг или да се раздвојат, спротивстават или соединат, токму како и поединечните делови во постарата полифонија. Звучниот резултат е целосно во контекст со дваесеттиот век.

...

Треба да се додаде дека полиритмијата исто така придонесе за новата линеарна текстура. Таа ја зајакнува независноста на линиите, значајно допринесува за постигнување на контраст и внатрешна тензија, што всушност е во природата на самиот контрапункт“ (Machlis 1961: 51 - 2).

- Неокласицизам (необарок)

Особено значаен момент во развојот на современата музичка уметност е појавата на неокласицизмот, односно необарокот, „ ... - еден од најактивните трендови во музичката уметност на XX век“ (Георгиева 1989: 7).

Ракијаш ја опишува појавата на неокласицизмот како „раѓање на нова естетика“.

„Се раѓала нова естетика која била израз на пореални погледи на времето после првата светска војна. Се појави неокласицизмот, стил кој стана противтежа на премногу нагласената емоционалност ...

...

Прв, двасеттите години, Ф. Бузони почна да го пропагира неокласицизмот и да се залага за идеалите на содржинско - формалната рамнотежа и изразните средства кои најмногу се манифестираат во полифоната моторичност и општата наклоност кон инструменталната музика“ (Rakijaš 1981: 298).

Во рамките на делот од неговиот труд, во кој детално се расправа за појавата и карактеристиките на неокласицизмот (необарокот) и слободната тоналност, како и за контрапунктските постапки и полифоните форми во необарокот, Перичиќ излага идентични ставови:

„После 1920. се забележува, пред се кај Стравински, а потоа и кај Хиндемит, Прокофјев, (делумно) кај француската „Шесторка“ и други, надминување на експресионизмот - пригушување на емотивната пренапнатост, ублажување на агресивната дисонантност на хармонската компонента, разбистрување на тоналноста со повторно нагласување на дијатониката, зацврстување на формалната структура со враќање кон традиционалните обрасци на класиката и барокот ... Во различни индивидуални варијанти ќе го прифатат многу композитори помеѓу двете светски војни, но и подоцна“ (Perićić 1987: 813).

„Неокласицизмот или неотоналноста, во една или друга форма, стана доминантна интернационална идеја во 1930 - тите и 1940 - тите“ (Salzman 1988: 66).

Кога станува збор за контрапунктските постапки во необарокот, Перичиќ констатира:

„Во рамките на необарокниот музички јазик воглавно ги наоѓаме сите оние типови на полифона работа кои ни се познати од претходните историски епохи, и тоа во голема разновидност, повеќепати во спој со елементите на хомофонијата ... “ (Peričić 1987: 820).

Полифоните форми во необарокот многу ретко се јавуваат како потполно самостојни композиции (Е. Пепинг, *3 Fugues on B A C H* за оргули, 1943; В. Лутославски, *Двојна фуга* за оркестар, 1936; Ф. Мартин, *Пасакалја* за оргули, 1944 - верзија за гудачки оркестар 1952 итн.). Перичиќ забележува дека тие обично влегуваат во состав на циклични форми:

„Самостојните имитациски форми заземаат ... видно место во необарокната стилска сфера. Под „самостојни“ не мора да се подразбираат потполно засебни композиции од имитацискиот стил (таквите се, всушност, исклучок), туку главно станува збор за оние исти типични случаи кои ги знаеме уште од епохата на барокот (а исто така и од класицизмот и романтизмот), како што се:

- а) имитациска форма во склоп на двоставачен циклус од типот прелудиум + фуга,
- б) имитациска форма во состав на повеќеставачен (првенствено сонатно - симфониски) циклус,
- в) имитациска форма во варијациски циклус,
- г) имитациска форма во рамки на збирки композиции (циклуси во поширока смисла на зборот), дури и во вид на збирки прелудиуми и фуѓи - по барокни примери.

...

Меѓутоа, во далеку најголем број од случаите кои тука ги имаме предвид станува збор за фуга“ (Ibid.: 833 - 5).

Во својот труд посветен на епохата на неокласицизмот Георгиева заклучува:

„Во историјата на музичката уметност на XX век неокласицизмот претставува „мост“ помеѓу епохите, но тој отсликува и некои перспективи за развојот на музичките култури ... :

- формите, коишто неокласицизмот ги утврдува при комуникацијата со историското музичко наследство, се покажуваат како перспективни, одржливи и применливи во творечката практика. Некои од нив ја задржуваат својата актуелност и по намалувањето на неговата активност како музичко - стилска тенденција;

- воскреснувањето на древните слоеви од европската музичка култура - на прво место - на барокот, ренесансата, делумно на класицизмот и др., значително го проширува историскиот поглед на музичката уметност во XX век;

- симбиозата на старите форми, жанрови, стилови со современиот музички израз, ја отсликува перспективата, која го задржува и досега актуелно искуството на неокласицизмот“ (Георгиева 1989: 141).

- Алеаторика

Алеаториката како постапка во музичкото творештво во XX век е исто така широко распространета. Кохоутек подробно расправа за изворите, појавата и развојот на алеаториската техника.

„Настојувањата што подоследно и попрецизно да се организира и со до ситници промислена конструкција да се детерминира создавањето и движењето на сите музички елементи и параметри, настојувања кои со серијалната техника се доведени до крајност, со структурализмот и, конечно, со тоталната организација на целиот музички процес - предизвикаа неизбежна

реакција. Се појави алеаториската техника. Реакцијата ја предизвика и пунктуализмот. Се роди нов стил, претставен со музика на звучни бои, која оперира со звучно - колористички слоеви и линии.

...

Станува збор за нови начела и пристапи кон музичката композиција, кои, во крајна линија, теоретски, би можеле да се користат во рамките на сите композиторски школи.

...

Алеаторика во музиката (н.з. лат. *alea* - коцка) - тоа е таква техника на компонирање, во која одреден дел од процесот на создавање на музичкото дело (вклучувајќи ја и неговата реализација), што се однесува до работата со разни елементи и параметри на музиката, е препуштен повеќе или помалку на контролирана случајност. Меѓу другото, со тоа се постигнува поголема слобода во креативноста на композиторот и изведувачот: фиксирање на делото во нотен запис престанува да биде сложена, бавна и напорна операција, а се поедноставува и студирањето и изведувањето на записот“ (Kohoutek 1984: 216).

Што се однесува до примената на полифонија во алеаториски конципираните дела Кохоутек истакнува:

„ ... полифона, линеарна, канонска алеаторика се јавува како резултат, на пример, на имитација на мелодиската линија од еден глас од страна на други гласови во еднакво или произволно темпо и интервал, на произволни временски растојанија“ (Ibid.: 229).

Од досега искажаното во ова поглавје, евидентна е улогата и значењето на полифониот слог како принцип на организација на музичката материја во музичкото творештво воопшто. Во контекст на тоа Маклис подвлекува:

„Контрапунктот ги возвишува структурните и формалните вредности на музиката. Тој има посебна привлечност за

интелектуалниот музичар, кој гледа во неговата апстракција и префинетост на мислата најчист, највозвишен музички дискурс. Креирањето на контрапунктска структура со чувство и поезија бара севкупно владеење на техниката и создава проблеми кои ја предизвикуваат креативната имагинација“ (Machlis 1961: 49).

Што се однесува, пак, до навраќањето кон полифониот слог како принцип на организација на музичката материја во стилскиот плурализам од првата половина на XX век тој вели:

„Реконструкцијата на контрапунктските вредности мора да се смета како едно од примарните достигнувања на музиката во дваесеттиот век. Тоа повторно ги изнесе на виделина експресивните моќи на мелодијата и конструктивните вредности на мелодиската линија. Исто така, тоа ја обнови рамнотежата која беше нарушена во деветнаесеттиот век со истакнувањето на вертикалните елементи на сметка на хоризонталните. Современата музика не го воспостави контрапунктот како помошен технички елемент, туку како интегрален дел од процесот на компонирање“ (Ibid.: 53).

Во сличен контекст е и следната констатација на Пистон:

„Еволуцијата на музичкиот стил кој донесе толку многу радикални промени во идиомите на композиторите од дваесеттиот век не може да влијае на основните принципи на контрапунктот.

...

Вреди да се повтори дека практично секоја музика има некој контрапунктски квалитет и дека нема музика која е целосно контрапунктска, за нашите уши, ... во историските периоди ... хармонскиот елемент, популарно замислен како спротивност на контрапунктскиот, значајно придонесува за контрапунктот, бидејќи тој е, всушност, сам по себе контрапунктски елемент“ (Piston 1970: 228).

Во својата студија за „тоналниот контрапункт“ (*The Craft of Tonal Counterpoint*) и Бенџамин забележува:

„Речиси секоја музика е до одреден степен контрапунктска. Дури и музиката која обично се проучувала поради нејзината хармонска содржина често е подеднакво линеарна во концепцијата и впечатокот. Разликата правена помеѓу хармонијата (акордскиот или ветрикалниот аспект) и контрапунктот (линеарниот аспект, начините на меѓусебно поврзување на независните гласови) е педагошка конвенција која не е во контекст со актуелната музичка пракса. Може само да се каже дека во поголем дел од полифоната музика се присутни двете, хоризонталната и вертикалната организација ... “ (Benjamin 2003: xix).

На крајот од овој дел од прегледот на литературата ќе ги посочиме и шесте тома аналитички есеи (*Essays in musical analysis*) од Доналд Френсис Тови, првпат објавени во периодот 1935 - 1939 година. Секоја од книгите (Tovey 1978a, 1978b, 1978c, 1972a, 1972b, 1972c) е фокусирана на одреден жанр оркестарска или хорска музика и опфаќа увид во голем број дела од различни стилски епохи. Меѓу другото, особено корисни за нас беа есеите посветени на оркестарската полифонија (Tovey 1978b: 156 - 212) и на вокалната музика (Tovey 1972b).

2.5. Полифонијата во македонското музичко творештво

Во литературата за македонската музичка култура се опфатени најразлични сегменти поврзани со оваа тематика. Тука предничат историографските музиколошки трудови во кои од различни аспекти се разгледува македонската музичка уметност воопшто. Потоа, тука се различните монографии, етномузиколошките трудови, публикации чија основна концепција е попис на опусот на македонските композитори, аналитички студии и есеи ориентирани кон преглед на карактеристиките на одредени позначајни дела во контекст со нивната стилска, жанровска и родова припадност, трудови за формалната структура, хармонските, оркестрациските,

инструментациските особености итн. Особен придонес во таа насока даваат и бројните текстови презентирани на научни конференции, текстовите објавени во стручни списанија и зборници, дипломските и се поголемиот број магистерски и докторски трудови. Еден дел од ваквата литература веќе цитираме во првото поглавје од оваа дисертација.

Една од публикациите во кои детално аналитички е третирано македонското музичко творештво, односно во којашто преку приказ на одбрани дела од најзначајните македонски композитори од повоениот период се претставени нивните лични, а воедно и „... *„Композиционо - техничките и стилските определби на современата македонска музика“* ...“ (Прошев 1986: 7) од тој период, несомнено претставува книгата *Современа македонска музика* на Тома Прошев.

„Задача на книгата е да воспостави општ стил на современата музика, т.е. од парцијалните стилски определби на поединците и генерациите композитори со определена технологија на трудот да состави генерална оценка“ (Ibid.: 10).

Уште еден труд во кој, меѓу другото, е прикажна современата македонска музика е публикацијата *Музичката уметност во Македонија* на Драгослав Ортаков (Ортаков 1982: 81 - 180).

„Што се однесува до просторот што во овој труд ѝ е отстапен на современата македонска музика, во него најистакнато место заземаат прашањата за творештвото, подредени во четири поглавја, според музичките родови“ (Ibid.: 8).

Во еден од своите трудови (*Историја на македонската музика*), Голабовски, говорејќи за особеностите на македонската музика од повоениот период од различни аспекти, меѓу другото, забележува:

„Извор на инспирации: Спој на македонскиот музички фолклор со тогашните современи западноевропски композиторски шеми (проширување на тоналниот хоризонт во границите на националниот стил, неорганизирана или организирана атоналност, примена на алеаториката и импровизацијата, додекафонијата, сериелноста и сл.).

...

Раширувањето на хармонските средства се прави главно преку употреба на сите три системи (терцниот, квартниот и секундниот), битоналноста, политоналноста и други хармонски изразни средства актуелни за тогашната современа европска музика.

...

... Покрај употребата на мешаносложените тактови ... овде е карактеристично и комбинирање на овие тактови (5+7, 7+9 и сл.) ... ритмометричката база може да биде постојана (како што е во барокот и во класиката) или променлива (како што е од времето на романтизмот наваму).

...

Формата е од архитектонски или еволуционистички тип. Но, може да отстапува од вообичаените начини на градењето на ставовите и нивното поврзување во циклични целини. Покрај класичната мотивска разработка на материјалот, се среќаваат и барокниот принцип на развивање на челната тема преку постојано надоврзување со сличен материјал (на Хиндемитовски начин), или со упорно повторување на куси мотиви (карактеристични за Барток и Стравински), или модифицирањето на традиционалните форми, меѓу нив и стари барокни форми („Пасакалјата“ од В. Николовски, „Старите танци“ и сл.).

За разлика од овие формални карактеристики кои упатуваат на архитектонскиот тип, поборниците на еволуционистичкиот начин на развој на формата одат и до крајни граници, со тоа што одбегнуваат повторување на материјалот (темите) што доведува до

атематизам - кога обликот се гради со постојано надоврзување на нови и нови тематски мисли. Атематизмот обично се поврзува со атоналноста (со отфрлање на функционалноста и тоналниот центар).

Фактурата е едногласна (изнесување на тематскиот материјал во унисоно или во октави), повеќегласна - која може да биде хомофона (при која еден од гласовите има водечко значење, а другите секундарно; хетерофона (подгласна) во која еден од гласовите има водечко значење, а преостанатите се негови варијанти, полифона - во која сите гласови се развиени до степен на силно индивидуализирани мелодиски линии. Фактурата може да биде имитациона (неконтрастна) и неимитациона (контрастна). Фактурата може да биде и мешовита ... “ (Голабовски 1999: 129 - 131).

Покрај тоа што во последниве години е забележителен динамичен подем, очигледно е дека во македонската музиколошка литература недостасуваат специјализирани студии кои ја третираат полифонијата во музичкото творештво. Скромно придонес во таа насока претставува текстот на Коларовски (*The Polyphony in Stojan Stojkov`s Chorus Creation*) кој ја истражува полифонијата во еден сегмент од хорското творештво на Стојан Стојков (Kolarovski 2001), како и нашите трудови реализирани на постдипломските студии на ФМУ во Скопје (Јовиќ 2002, 2001). Посочување на дела, односно ставови од циклични форми кои претставуваат полифони форми, како и дела (ставови) кои претставуваат други музички форми, а во чии рамки се јавува полифонија, се забележува и во трудови кои не се специјализирани за истражување на полифонијата во македонското уметничко музичко творештво. Тоа се трудови кои првенствено ги опсервираат делата од други, различни аспекти, па од тие причини регистрирањето на евентуална појава на полифонија во нивната структура често се елаборира површно или има само информативен карактер. Дел од таа литература, во која покрај приказ на полифонијата забележавме и други карактеристични податоци за композициите кои се во сферата на нашиот интерес, ќе цитираме во четвртото

поглавје од оваа дисертација во кое ќе бидат прикажани резултатите од истражувањето.

2.6. Сумарен преглед

Кога станува збор за литературата и терминологијата од доменот на полифонијата, од појавата на двогласието во IX век (органум), што претставува суштинска пресвртница во понатамошниот развој на западноевропската музичка уметност, па се до современото и експериментално музичко творештво од XX век кое е последица од повеќевоковниот развој на музичката уметност и наука, констатацијата е дека се соочуваме со завиден корпус. На завидно ниво и во постојан подем е и литературата која ја третира македонската музичка уметност, нејзиниот историски развој, достигнувања и особености, но сепак, евидентен е недостигот од литература во која би се разгледувале прашања од областа на полифонијата во македонското уметничко музичко творештво.

Прегледот на основните и позначајните истражувања и согледувања од литературата кои се релевантни за оваа дисертација ги експониравме според следните тематски подрачја:

- **Вокална полифонија.** Во овој дел беа претставени наодите од еден дел од позначајната литература која ја проучува вокалната полифона *a cappella* музика, нејзината појава, развој и кулминација, како и нејзиното влијание на понатамошниот развој на музичката уметност.

- **Полифонијата во епохата на барокот.** Овој концизен дел укажа на развојот и особеностите на полифоната музика во барокната ера, базирана на новиот, дур - молски систем, како и на значењето на диференцијацијата на вокалната, инструменталната и вокално - инструменталната полифонија. Посочен е само мал, но несомнено значаен дел од литературата која ги проучува контрапунктските техники и постапки карактеристични за барокот, како и барокните полифони форми, со акцент на содржината и структурата на фугата како најсовршена полифона форма.

- **Полифонијата во епохите на класицизмот, романтизмот и импресионизмот.** **Класицизам** - разгледувајќи ја литературата за полифонијата од овој период, тука првенствено ја воочивме секундарната улога на полифонијата, како и тоа дека евентуалната примена на полифон слог е пред сè во функција на разработка на тематскиот материјал. Од една страна, во одредени композиторски жанрови, сè уште се чувствува продолжување на барокните традиции, а од друга страна, често се среќава полифонизација на примарниот, хомофон слог, односно испреплетување (синтеза) на хомофониот и полифониот слог. **Романтизам** - прегледот на литературата укажа дека односот на романтичарите кон полифонијата е на слична релација како и нивните претходници. Развојот на хармонијата, богатството од хроматско - енхармонски појави, меѓу другото, го зголемува интересот за вертикалните структури, односно за хомофониот начин на изразување. Сепак и во епохата на романтизмот полифонијата не е потполно занемарена. Не се ретки случаите на инфилтрација на полифоните елементи во хомофонијата (т.н. *хармонска полифонија*), комбинирање на принципите на организација на музичката материја (хомофоно - полифон слог) и сл., па се до примена на вистински полифони постапки и строги полифони форми работени по барокни примери. **Импресионизам** - со оглед на тоа што кај импресионистите во центарот на вниманието се вертикалните структури (акордите), односно звучниот колорит и доловувањето одредена атмосфера, мелодиската линија го губи своето значење, па оттука кај композиторите речиси и да не постои интерес за полифон начин на изразување.

- **Полифонијата во XX век.** Претставен е еден сегмент од обемната литература која се занимава со истражување и проучување на современата музика воопшто, како и на полифонијата, првенствено во првата половина од векот. Во кратки црти се претставени новите, најразлични текови и тенденции во музичката уметност. Стилскиот плурализам е последица од изнаоѓањето нови изразни средства во музичкото творештво, а се во контекст со тогаш новото време. Дваесеттиот век го враќа интегритетот на мелодиската компонента, што значи и навраќање кон полифониот слог како принцип на организација на музичката материја. Враќањето „назад кон Бах“ е особено воочливо во периодот на неокласицизмот (необарокот). Полифонијата се

применува во сите свои категории и видови, а широко распространети се и разновидните полифони форми.

- Полифонијата во македонското музичко творештво. Општиот преглед на литературата за македонската музичка уметност укажа на континуиран подем, но очигледен е недостигот од стручни трудови кои ја третираат полифонијата во македонското уметничко музичко творештво.

ТРЕТО ПОГЛАВЈЕ: МЕТОДОЛОГИЈА НА ИСТРАЖУВАЊЕТО

Во ова поглавје ќе ги претставиме методолошките аспекти на нашето истражување. Тука ќе биде прикажан дизајнот на истражувањето: дефинирање на популацијата и примерокот, применетите инструменти во процесот на истражувањето и процедурата на истражувањето. Потоа ќе биде даден приказ на креирањето на базата и обработката на податоците, како и на методолошките ограничувања.

3.1. Дизајнирање на истражувањето

Во истражувањето беа користени квантитативниот и квалитативниот пристап, а податоците кои ги добивме од квалитативните инструменти *интервју* и *анализа*, во понатамошната процедура беа соодветно квантифицирани.

3.1.1. Популација/Примерок

Бидејќи со нашето истражување беше опфатен дваесетгодишен временски период од македонското уметничко музичко творештво (1960 - 1980), истражувањето беше насочено кон селектирана група македонски композитори, а согласно тоа и кон селектирана група популација (делата создадени во тој период). Потоа беше формиран примерокот од бројот на пронајдените партитури создадени во разгледуваниот период.

3.1.2. Инструменти

Основниот инструмент на истражувањето беше *прашалник* формиран според утврдените параметри кои се од интерес за нашето истражување:

1. Полифони форми,
2. Полифон слог во рамките на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми.

Покрај тоа, употребивме и два инструмента карактеристични за квалитативните методи: *интервју* и *анализа*.

Прашалникот содржеше попис на сите карактеристики и односи на варијаблите претставени во прашална форма. Одговорот од секое прашање претставуваше податок за обработка и коментар и формираше свое поле во базата податоци. На тој начин ја формиравме и потврдивме структурата на нашето истражување.

Интервјуто беше спроведено со дел од живите композитори, односно со оние кои беа во можност за реализација на овој инструмент. Тоа беше неструктурирано (слободно), односно обликувано спрема ситуацијата во дадениот момент. Интервјуата беа изведени во директен контакт со испитаникот, еден на еден, со однапред договорен термин за интервјутото, во временски релаксиран амбиент. Од исклучително значење беше соработката со овие, за жал мал број испитаници, од кои добивме корисни општи информации за нивното творештво и ни овозможи преглед во еден сегмент од артефактите. Покрај тоа, стекнавме и увид во нивните размислувања за употребата и појавата на полифонијата во нивните дела.

Анализата на делата создадени во периодот 1960 - 1980 година кои беа достапни за нашето истражување беше направена според стандардните постапки кои се употребуваат при анализа на полифоните дела.

Што се однесува до композициите кои носат наслов на полифона форма, тука немаше дилема дека станува збор за полифона композиција. Иако насловот на делото не е секогаш индикативен, сепак не упатуваше на тоа.

Кога станува збор за фрагментарната употреба на полифонија, тука беа одредувани параметрите вертикала и хоризонтала. Во оваа смисла, ги набљудувавме вертикалните и хоризонталните соодноси помеѓу гласовите со цел да утврдиме дали истите се независно водени. Појавата на имитации и секвенци ни асоцираа на појава на полифон слог.

На макро план утврдувавме дали има полифонија во одредено дело и каде се наоѓа. Ова беа првите индикатори за употреба на полифонијата.

На микро план беше направена детална анализа на вертикалните и хоризонталните соодноси помеѓу гласовите, при што направивме и анализа за употребата на тонските низи, хармонијата, употребата на дисонанцата, улогата на ритмот, улогата на артикулацијата, динамиката и инструментациските карактеристики.

3.1.3. Процедура

Процедурата на истражувањето се состоеше од шест фази:

1. *Поставување хипотеза,*
2. *Планирање на истражувањето,*
3. *Собирање на податоци,*
4. *Обработка на податоците,*
5. *Коментар,*
6. *Прифаќање/отфрлање на хипотезата.*

Претпоставката за суштината на феноменот, односно основната *хипотеза* на нашето истражување, ја поставивме врз основа на нашите одредени емпириски сознанија за застапеноста на полифонијата во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година, како и за квантитетот и достапноста на партитурите од овие дела.

Врз основа на поставената хипотеза беше утврден и *планот на истражувањето*. Следната фаза беше *собирање на податоците*. Во текот на истражувачкиот процес за нас беа достапни повеќе извори од коишто црпевме податоци за македонските композитори и нивните дела, од кои тука ќе ги издвоиме:

1. Сојузот на композиторите на Македонија (СОКОМ) - Скопје,
2. Библиотеката при Факултетот за музичка уметност (ФМУ) - Скопје,

3. Националната и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“ - Скопје,
4. Податоци од личните архиви на дел од композиторите,
5. Податоци од книгата *47 македонски композитори* од Марко Коловски, 2013.

По добивањето согласност од институциите, дел од живите автори и семејствата на починатите автори, го започнавме техничкиот дел од истражувањето.

Првата етапа од теренското истражување ја реализиравме во просториите на СОКОМ. Оваа институција располага со корпус од информации за македонските автори и селектираната популација, како и сопствена библиотека во која пронајдовме голем број партитури и снимки од популацијата.

Втората етапа од техничкото теренско истражување ја реализиравме во просториите на ФМУ, односно во библиотеката на оваа институција. Завиден дел од нотниот материјал релевантен за нашето истражување успеавме да пронајдеме и во оваа институција.

Третата етапа од селекцијата на артефактите беше спроведена во Националната и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“ во Скопје.

Како четврта етапа од собирањето на селектираните артефакти, тука ќе ја истакнеме и конструктивната соработка со еден дел од живите композитори и од блиските семејства на починатите автори, кои ни излегоа во пресрет во фазата на комплетирање на примарните податоци.

Во процесот на селектирање на македонските автори и нивните дела создадени во периодот кој е цел на нашето истражување, од корист ни беше и наведениот труд на Коловски (Коловски 2013б) од кој преземавме повеќе информации.

Теренското истражување ги потврди нашите претходни сознанија и претпоставки дека постои доволен број релевантни артефакти според кои ќе го дизајнираме и реализираме нашето истражување, а согласно тоа и ќе добиеме соодветни очекувани резултати. Податоците до кои дојдовме во овие етапи од истражувањето, во понатамошниот тек од истражувачкиот процес ги допрецизираме и надградивме. Резултатите добиени од теренската анализа ни дадоа важни насоки за потврдување и моделирање на методологијата и дефинирање на инструментите.

Оттука произлегоа и инструментите на истражувањето: *прашалник, интервју и анализа.*

Анализата на истражувања од идентични и сродни области врзани за темата, ни даде пред сè увид во појавата, историскиот развој и состојбите во современата музичка уметност во светот воопшто. Особено значајни за нашето истражување беа информациите добиени од увидот во релевантни истражувања остварени на полето на полифонијата. Не помалку значаен беше и прегледот на реализираните истражувања од сферата на македонската музичка уметност. Од прегледот на овие истражувања констатиравме дека третманот на полифонијата во македонската уметничка музика е недоволно истражено поле. Сигнификантни беа и истражувањата спроведени за други, сродни компоненти од музичкото дело (хармонија, музичка форма, инструментација, оркестрација и сл.).

Откако ги сумиравме податоците добиени од спроведените фази од процедурата на истражувањето, следниот чекор беше *обработка на податоците*, односно изработка на дигитален каталог.

3.2. База на податоци

За евиденција и статистичка обработка на сумираните податоци користевме дигитален каталог во кој истите беа внесени според дефинираните параметри. Релевантните податоци подготвени за евидентирање и анализа ги внесовме во статистичкиот софтвер *StatBjy (StatView) 5.0.1.0.*

Како што веќе истакнавме, сите податоци кои ги добивме за македонските автори и популацијата ги внесовме во статистичкиот софтвер *СтатВју*. Во оваа смисла постоја повеќе групи податоци од кои формиравме соодветни варијабли и тоа:

1. Општи податоци за авторот и делото:

- име и презиме на авторот,
- пол,
- година на раѓање,
- место на раѓање,
- година на умирање,
- место на умирање,
- дела создадени во периодот 1960 - 1980 година,
- година на создавање на делата,
- изведувачки состав,
- партитура,
- број на ставови,
- снимка.

Слика бр. 1 База

	Автор	Пол	Година на раѓање	Место на раѓање	Година на умирање	Место на умирање	Дела создадени во периодот од 1960 - 1980 година
58	Todor Slavovski	Машки	1909	Tetovo	2044	Skopje	Zalez
59							Suita br.1 "Balkepe"
60							Kosovski bochar isvita
61							Ubava si zemjo nasha
62							Velichanja Kirilu i Metodiju
63							Prispivna (detska pesna)
64							Makedonski ingih
65							Zalez
66							Moltra
67							Dejidi goro zelena
68							Letna večer
69							Na Mechin kamen (tri deli na lindenska triogja)
70							Velichanja Kirilu i Metodiju
71							Sefoka (humoreska)
72							Makedonski dipih
73							Drago mi e partizan da stanam
74							Zemja kamen (oralium)
75							Svadbena (tetovski dipih)
76	Trajkic Prokopiev	Машки	1909	Kumanovo	1979	Belgrad (RS)	Galebe moj
77							Razdelba (opera vo 4 china)
78							Svadbarska
79							Smrtta na Goce Delchev
80							Tropar za Sv. Kliment
81							Kondak za Sv. Kliment
82							Pechal
83							Dojrenka (mala suita od baletot "Labin i Dojrena")
84							Suita br.1 od baletot "Labin i Dojrena"
85							Suita br.2 od baletot "Labin i Dojrena"
86							Denovi
87							Rakalka br.2
88							Simfoniska poema "Ohrid"
89							Kuzman Kapidan (opera vo 4 china)
90							Ochi
91	Petre Bogdanov - Koc...	Машки	1913	Skopje	1988	Skopje	Kupuvach na staro
92							Esen
93							Levi marsh
94							T'pa za Juz

Слика бр. 2 База

	Godina na sozdavanje na delata	Izveduvachki sostav	Faritura	Brojna stavovi	Sninka
58	1960	Glas i pijano	Da	1	Ne
59	1960	Glas, meshan hor, ouvachki nonet i uciraki	Da	5	Da
60	1960/67	Zhenski hor	Da	4	Ne
61	1960/67	Meshan hor	Ne	-	Ne
62	1963	Mecoporan i kameren orkestar	Ne	-	Ne
63	1964	Glas, hor i simfoniski orkestar	Ne	4	Ne
64	1967	Pijano	Da	3	Da
65	1967	Glas i simfoniski orkestar	Da	1	Ne
66	1967	Glas i pijano	Da	1	Da
67	1967/70	Meshan hor	Ne	4	Ne
68	1967/70	Detcki (zhenski) triglasen hor i pijano	Da	1	Ne
69	1968	Meshan hor	Da	1	Ne
70	1971	Meshan hor	Da	1	Da
71	1971/83	Zhenski hor	Da	1	Da
72	1974	Zhenski hor	Ne	4	Ne
73	1977	Glas i pijano	Ne	4	Ne
74	1979	Bas-bariton, meshan hor i simfoniski orkestar	Da	2	Ne
75	1980	Meshan hor	Da	2	Ne
76	1960/61	Glas i pijano	Da	1	Da
77	1968	Solisti, meshan hor i simfoniski orkestar	Da (kavirski izvodi)	4	Da (tercet anija na Rajna)
78	1968	Meshan hor	Da	1	Ne
79	1968	Glas i pijano	Da	1	Ne
80	1969	Meshan hor	Da	1	Da
81	1969	Meshan hor	Da	1	Da
82	1971	Zhenski hor	Da	1	Da
83	1971	Folja i pijano	Da	4	Da
84	1971	Simfoniski orkestar	Da	8	Da
85	1971	Simfoniski orkestar	Da	8	Da
86	1973	Mashki hor	Da	1	Ne
87	1973	Zhenski hor	Da	1	Ne
88	1978	Simfoniski orkestar	Ne	4	Ne
89	1978	Solisti, meshan hor i simfoniski orkestar	Ne	-	Ne
90	1978	Meshan hor	Da	1	Ne
91	1960	Glas (bas) i pijano	Da	1	Da
92	1960	Glas i pijano	Da	1	Ne
93	1960	Glas i pijano	Da	1	Ne
94	1961	Glas i pijano	Ne	4	Ne

Со администрирањето на оваа група податоци констатиравме дека во периодот 1960 - 1980 година се активни 27 македонски композитори чие творештво според утврдените параметри брои 914 дела. Во таа смисла, од табелата која следи може да се забележи дека најмногу дела во овој период (109) има создадено композиторот Тома Прошев.

Табела бр. 2 Фреквентна дистрибуција на македонски автори и дела создадени во периодот 1960 - 1980 година

Автор	Дела
1. Стефан Гајдов	57
2. Тодор Скаловски	18
3. Трајко Прокопиев	15
4. Петре Богданов - Кочко	34
5. Глигор Смокварски	27
6. Благоја Ивановски	12
7. Кирил Македонски	39
8. Властимир Николовски	60
9. Драгослав Ортаков	28

10. Тома Прошев	109
11. Љубомир Бранѓолица	23
12. Драган Шуплевски	42
13. Александар Лековски	9
14. Томислав Зографски	49
15. Михајло Николовски	67
16. Александар Џамбазов	7
17. Благој Цанев	34
18. Сотир Голабовски	52
19. Стојан Стојков	51
20. Јане Коџабашија	2
21. Димче Николески	36
22. Ристо Аврамовски	76
23. Стојче Тошевски	29
24. Томе Манчев	15
25. Димитрије Бужаровски	15
26. Живојин Глишиќ	4
27. Гоце Коларовски	4
Вкупно	914

Вака формираната *База* ни овозможи да креираме примерок од бројот на пронајдените партитури (443), по што преминавме на следната фаза што значеше утврдување на присутноста на полифонија. Со оглед на обемноста на популацијата, понатамошниот тек од истражувањето се одвиваше на две нивоа и во две фази:

1. На макро план беше иза анализирана целата популација каде што има присуство на полифонија,
2. На микро план беше избран примерок според автори и форми.

Во рамките на овие две фази, примената на квалитативниот инструмент *анализа*, ни овозможи да ги добиеме следните податоци кои исто така ги внесовме во дигиталниот каталог како соодветни варијабли:

1. Податоци за присутноста на *полифонија* во делата - кои ги вреднувавме со *Да* (доколку во делото забележавме присуство на полифонија), со *Не* (доколку во делото не забележавме присуство на полифонија) и со *Непознато* (доколку не можевме да утврдиме присуство на полифонија поради нецелосно достапна партитура),

2. Податоци за начинот и видот на употреба на полифонија во делата:

- *самостојна полифона форма* - вреднувана со *Да* и *Не* и за кој вид полифона форма станува збор,
- *полифона форма како став од циклична форма* - вреднувана со *Да* и *Не*, за кој став од делото станува збор и за кој вид полифона форма,
- *имитациска полифонија како дел од став (фугато, канонска обработка, имитација во инверзија и сл.)* - вреднувана со *Да* и *Не*, во кој став од делото се јавува и на кое место,
- *неимитациска полифонија како дел од став* - вреднувана со *Да* и *Не*, во кој став од делото се јавува и на кое место,
- *комбинирана полифонија во рамки на став* - вреднувана со *Да* и *Не*, во кој став од делото се јавува и на кое место.

Слика бр. 3 База

	Polifonija	Samostojna polifona forma	Polifona forma kako stav od ciklichna forma
546	Ne		
547	Ne		
548	Ne		
549	Ne		
550	Da	Ne	Ne
551	Ne		
552			
553	Da	Ne	Ne
554	Ne		
555	Da	Ne	Ne
556	Ne		
557	Da	Ne	Ne
558	Ne		
559	Da	Ne	Ne
560	Da	Ne	Ne
561	Da	Ne	Ne
562	Ne		
563	Da	Ne	Da, I stav (Stihire) - Fuga, XI stav (Svetilan) - Fuga
564	Da	Ne	Ne
565	Ne		
566	Da	Ne	Ne
567	Da	Ne	Ne
568	Ne		
569	Ne		
570	Ne		
571	Ne		
572	Ne		
573			
574	Da	Ne	Ne
575			
576	Da	Ne	Da, II stav - Koral
577	Ne		
578	Da	Ne	Ne
579	Da	Ne	Da, IV madrigali
580	Ne		
581	Ne		
582	Da	Da, Passacaglia (Tema so XVI varijacii)	Ne

Слика бр. 4 База

	Imitaciska polifonija kako del od stav (fugato, kanon, imitaci i sl.)	Neimitaciska polifonija kako del od stav	Kombinirana polifonija vo ramki na stav
546			
547			
548			
549			
550	Ne	Ne	Da
551			
552			
553	Ne	Ne	Da
554			
555	Ne	Da	Ne
556			
557	Da, fugato	Ne	Ne
558			
559	Ne	Ne	Da
560	Ne	Da, IV i VI stav	Ne
561	Ne	Da, V stav - Sarabande, VI - stav Gavotte	Ne
562			
563	Da, II stav - Vtora pesna, Rečitativ pomegu IV i V stav - Ikos i Sedalen, VI stav - Interludio, VII stav - Kondak I, IX stav - Troparj	Ne	Ne
564	Ne	Ne	Da
565			
566	Ne	Ne	Da
567	Ne	Da	Ne
568			
569			
570			
571			
572			
573			
574	Ne	Ne	Da
575			
576	Ne	Ne	Ne
577			
578	Da, IV stav - imitaciska polifonija	Ne	Ne
579	Ne	Ne	Ne
580			
581			
582	Ne	Ne	Ne

Изработениот дигитален каталог ни овозможи употреба на одредени квантитативни методи, односно основни статистички техники како што е *фреквентна дистрибуција*. Фреквентни дистрибуции од варијаблите беа изработени за секој автор поединечно, а беше изработена и генерална (општа) фреквентна дистрибуција. Табелите и коментарите значајни за нашето истражување се претставени во четвртото поглавје од овој труд, во рамките на излагањето на резултатите од истражувањето.

По излагањето на коментарите, односно интерпретацијата на резултатите кои произлегоа од истражувачкиот процес, следеше последната, шеста фаза од процедурата, која подразбираше *прифаќање* или *отфрлање на хипотезата*, во зависност од добиените резултати од истражувањето.

3.4. Методолошки ограничувања

Голем број македонски композитори имаат сигнификантна улога во процесот на креирањето на целокупната ризница македонско музичко

творештво. Со оглед на обемноста на популацијата, ние се ограничивме на популациска група селектирана врз основа на периодот во кој го ограничивме нашето истражување (1960 - 1980 година), бидејќи сметавме дека со истражувањето на нејзиниот емпириски корпус ќе добиеме релевантни резултати во контекст со нашата тема. Од целокупниот жанровски и родово разновиден опус, нашето истражување беше фокусирано пред сè на уметничкото творештво, што значеше апстрахирање на делата кои претставуваат популарни жанри, применета музика и аранжмани. Понатаму, предвид беа земени само композициите за кои имавме податок за годината на создавање и оние кои беа достапни за анализа, бидејќи голем дел од партитурите од вкупниот број евидентирани дела, од различни (субјективни и објективни) причини не беа достапни за истражувањето. Доколку овие партитури беа достапни и вклучени во истражувачкиот процес сигурно дека оваа дисертација ќе добиеше поголемо значење и вредност.

Поради забрана од семејството на еден од авторите не ни беа ставени на располагање партитурите од неговите дела во институцијата во која истите се наоѓаат.

Во процесот на истражувањето се соочивме и со следните ограничувања: забрана за фотокопирање, скенирање, фотографирање и изнесување на партитурите од просториите на институцијата во која тие беа единствено достапни и каде што можевме да спроведеме само опсервација и анализа на лице место, како и неможноста за репродукција на некои партитури поради нивниот премногу голем формат. Од друга страна, некои од приложените нотни примери се со послаб квалитет поради слабиот квалитет на самите примероци од партитурите од кои беа селектирани и преземени соодветните примери. Тука ќе го истакнеме и тоа дека во рамките на интерпретацијата на резултатите прикажавме само дел од селектираните нотни примери кои се во контекст со предметот на нашето истражување.

Свесни за недостатокот на релевантни специјализирани стручни трудови кои ја третираат полифонијата во македонското музичко творештво, за проверка на резултатите од нашето истражување го применивме методот

триангулација, односно резултатите ги споредивме со оние од литературата во која се опфатени значајни слични и сродни истражувања.

3.5. Сумарен преглед

Оваа дисертација, според нејзината методолошка поставеност, произлезе како резултат од квантитативно и квалитативно истражување насочено кон полифонијата во македонското уметничко музичко творештво.

Во текот на истражувачкиот процес беше селектирана популација во која беа опфатени сите македонски композитори чие творештво е создадено во ограничениот временски интервал. Станува збор за 27 автори чие творештво, според утврдените параметри, брои 914 дела. Потоа беше формиран примерокот од бројот на пронајдените партитури создадени во разгледуваниот период.

Освен техничко теренско истражување, остваривме и контакт со дел од поблиските семејства на починатите автори, од кои добивме значителен број артефакти и останати корисни информации во контекст со творештвото на авторите и нивниот приватен живот.

Покрај основниот инструмент на истражувањето - *прашалник*, формиран според утврдените параметри кои се од интерес за нашето истражување, употребивме уште два инструмента соодветни за квалитативните методи: *интервју* и *анализа*.

Одговорите добиени од секое прашање од *прашалникот* формираа свое поле во базата податоци и претставуваа основа за понатамошна обработка и коментар. Всушност, на тој начин ја формиравме и потврдивме структурата на нашето истражување.

Интервјуто кое беше реализирано со живите автори, ни послужи за селекција и увид во одреден број од примарните податоци (партитури), за добивање нови општи информации за делата, како и нови податоци за

полифонијата во нивниот опус. Спроведувањето на овој инструмент ни послужи и за потврдување на нашите претходни емпириски сознанија за појавата на полифони форми, односно за застапеноста и начините на примена на полифонијата во творештвото на овие композитори.

Анализата на достапните партитури од разгледуваниот период (443) беше направена според стандардните постапки кои се употребуваат при анализа на полифоните дела. Тоа ни овозможи да стекнеме општи сознанија за присутноста на полифонија, како и подетални сознанија за видот, начинот и обемот на појава на полифоните форми (самостојни, како став од циклични форми, па дури и како дел од став во рамките на покрупни музички форми), но и за фрагментарната употреба на полифонија.

Од сумираните податоци изработивме дигитален каталог (*база на податоци*) со цел за нивна евиденција, како и за соодветна статистичка обработка на податоците, поточно за приказ на одредени *фреквентни дистрибуции* на варијаблите за кои сметавме дека се од значење за истражуваната материја.

На крајот од ова поглавје се осврнавме и на одредени методолошки ограничувања во контекст со нашето истражување.

ЧЕТВРТО ПОГЛАВЈЕ: РЕЗУЛТАТИ ОД ИСТРАЖУВАЊЕТО

Во ова поглавје ќе ги прикажеме и коментираме резултатите од истражувањето. Покрај приказот на општите податоци, ќе бидат интерпретирани и резултатите од истражувањето за секој композитор поединечно, редоследно од највозрасниот до најмладиот, а ќе бидат поткрепени и со селектирани карактеристични нотни примери од одредени дела, како и со табели добиени од статистичката обработка, конкретно фреквентни дистрибуции во кои се сумирани резултатите за кои сметавме дека се од особено значење за истражувањето.

4.1. Општи податоци

Со администрирањето на податоците добиени во процесот на истражувањето констатиравме дека во периодот 1960 - 1980 година се активни 27 македонски композитори од различни возрасни категории, сите припадници на машкиот пол, чие творештво според претходно утврдените параметри брои вкупно 914 дела [табела бр. 2].

Табела бр. 3 Фреквентна дистрибуција според периодот на раѓање на македонските композитори чии дела се создадени во периодот 1960 - 1980 година

Период на раѓање	Број
1905 - 1914	5
1921 - 1931	5
1932 - 1941	9
1942 - 1950	5
1952 - 1959	3
Вкупно	27

Табела бр. 4 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година на создавање	Дела
1959/1961	1
1960	35
1960/1961	2
1960/1967	2
1961	27
1962	31
1963	45
1964	53
1964/1965	1
1965	34
1966	28
1966/1967	1
1967	40
1967/1970	2
1968	55
1968/1974	1
1968/1975	1
1968/1982	1
1969	42
1970	56
1970/1972	1
1971	43
1971/1972	2
1971/1983	1
1972	41
1972/1992	1
1973	48
1973/1974	1
1974	51
1975	54
1976	45
1977	34
1978	36
1979	45
1980	51
1980/1981	2
Вкупно	914

Од вкупниот број селектирани дела успеавме да пронајдеме 443 партитури од кои 3 претставуваа клавирски извод (опери), а две хорски

партитури беа нецелосни. Пет партитури беа некомплетни и поради тоа за нив не можевме да коментираме за присуство на полифонија.

Табела бр. 5 Фреквентна дистрибуција на достапните партитури од делата создадени во периодот 1960 - 1980 година

Партитури	Број
Да	433
Клавирски извод	3
Нецелосна партитура	2
Само глас (вокал)	1
Само хорска партитура	2
Само хорска партитура од II и IV став	1
Само вокална група	1
Вкупно	443

Најголем број од достапните дела (283) се напишани во еден став.

Табела бр. 6 Фреквентна дистрибуција на ставови/чинови од достапните дела создадени во периодот 1960 - 1980 година

Ставови/чинови	Дела
1	283
2	6
3	85
4	26
5	20
6	6
7	5
8	4
9	2
10	2
11	2
12	1
15	1
Вкупно	443

Во текот на истражувањето пронајдовме 185 снимки во дигитален формат од селектираните дела создадени во периодот 1960 - 1980 година.

Табела бр. 7 Фреквентна дистрибуција на дигитални снимки од делата создадени во периодот 1960 - 1980 година

Снимки	Број
Да	185
Не	729
Вкупно	914

4.2. Резултати според автори

4.2.1. Стефан Гајдов

(Велес, 26.5.1905 - 17.6.1992, Охрид)

Стефан Гајдов е еден од основоположниците на современата македонска музика. Во периодот 1960 - 1980 година Гајдов има создадено 57 жанровски разновидни дела од кои најголем број (14) во 1971 година.

Табела бр. 8 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1961	1
1962	5
1964	1
1965	2
1966	3
1967	4
1968	7
1969	8
1970	6
1971	14
1973	2
1974	1
1975	1
1976	1
1977	1
Вкупно	57

Од вкупниот број создадени дела во разгледуваниот период, достапни за нашето истражување беа 25 дела. Во 10 од нив може да се забележи примена на полифонија.

Табела бр. 9 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Кончертино</i>	1	3	Да
<i>Цуцул насе гоода</i>	1	1	/
<i>Дојди Доне ...</i>	1	1	/
<i>Фантазија</i>	1	1	Да
<i>Сонатина</i>	1	1	Да
<i>Цицири - Вицири</i>	1	1	/
<i>Приспивна</i>	1	1	/
<i>Болен ми лежал Гуро</i>	1	1	/
<i>Андон иде од чаршија</i>	1	1	/
<i>Садила Тимка</i>	1	1	/
Вкупно	10	12	3

Од овие 10 дела, едно претставува циклична форма составена од 3 става, а 9 дела се работени во 1 став. Сите ставови во кои се појавува полифонија и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 12 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 10 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

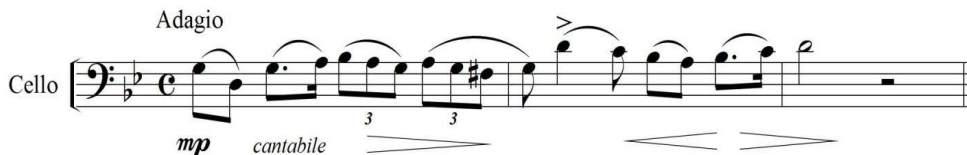
Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	1
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	1
<i>Неимитациска полифонија</i>	5
<i>Комбинирана полифонија</i>	5
Вкупно	12

Кончертино за гудачки оркестар, 1966, претставува циклична форма составена од 3 става (брз - бавен - брз).

Првиот и третиот став од композицијата не претставуваат полифони форми, но сепак, во поедини делови од нив може да се забележи и полифон слог како принцип на организација на музичката материја. Тука пред сè станува збор за примена на неимитациска полифонија.

Вториот став од кончертино по форма претставува монотематска fuga. *Експозицијата* на четиригласната fuga започнува со излагање на темата (*dux*) во виолончелата во основниот тоналитет (*g - moll*) со карактеристичен интервалски скок T - D - (T). Темата трае два такта (завршува на прво време од 3. такт со квинтата од тоничниот тризвук), таа е дијатонска, со карактеристична мелодиско - ритмичка конструкција и со лирски карактер. Нејзиниот мелодиски амбитус е октава - **d - d¹**. Гледано од сите аспекти конструкцијата на темата не отстапува од барокните примери.

Пример бр. 1 *Кончертино, II став - тема за fuga*



Иако дуксот започнува со скок од T - D, по што во барокот вообичаено би следел тонален одговор (D - T), од причина да не го наруши карактерот на темата, Гајдов применува реален одговор (на доминанта од основниот тоналитет - *d - moll*). Додека во виолите настапува одговорот (*comes*), виолончелата продолжуваат со контраSUBJEKT кој ритмички и хармонски ја надополнува темата (3 - 4 такт). Контрасубјектот е конструиран врз база на синкопираниот мотив од тематскиот материјал (2. такт). Поради неговата честа појава како придружник на дуксот ќе го окарактеризираме како постојан контраSUBJEKT. Интервалската измена (*мутација*) која може да се забележи на крајот од одговорот е со цел враќање во основниот тоналитет, за реперкусијата да продолжи во вторите виолини (*dux* во *g - moll*, 5 - 6 такт) и во првите

виолини (*comes* во *d - moll*, 7 - 8 такт) со што се заокружува експозицијата на фугата.

Пример бр. 2 II став - експозиција

The image shows a handwritten musical score for a fugue exposition. It is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is marked 'Adagio' and the mood is 'Cantabile'. The score is in D minor (two flats) and common time (C). It features complex polyphonic textures with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mp' and 'p'. The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system shows the initial entries of the voices. The second system continues the development of the polyphony. The third system shows further entries and interactions between the voices.

Екстерениот меѓустав (9 - 16 такт) се карактеризира со слободна полифона градба во чии рамки имитациски се разработуваат мотивите од тематскиот материјал. Тоа е модулативен дел кој го подготвува настапот на развојниот дел од фугата.

Развојниот дел започнува со тоналитет кој воопшто не кореспондира со Баховите примери. Имено, темата настапува во првите виолини во *e - moll*

(17 - 18 такт), по што следи одговорот кој започнува во виолончелата на доминанта (*h - moll*, 19. такт), за во 20. такт да продолжи во виолите.

Следи нагорна секвенца чиј еднотактен модел се пренесува за секунда нагоре (22 - 24 такт). Конструирана е од триолскиот мотив кој се јавува во темата, со карактеристично водење на виолините во паралелни терци. Секвенцата модулира во основниот тоналитет во кој продолжува контрапунктската разработка на тематскиот материјал.

Во следниот пример, евидентно е и аугментираното излагање на „главата“ на темата во првите виолини (25. такт), на што се надоврзува нова секвенца чиј модел се пренесува за секунда нагоре (26 - 28 такт). Наспроти ова стои карактеристичната контрапунктска мелодија во виолите и виолончелата која донесува континуирана шеснаесетгинска пулсација. Сето ова, во комбинација и со промената на темпото (*Moderato*) кое е резултат на претходното постепено забрзување (*poco a poco accelerando*), како и со динамичкото крешендо од *forte*, допринесува за промена на карактерот на фугата и зголемување на звучиот интензитет.

Пример бр. 3 II став, развоен дел - аугментирана „глава“ на темата
+ секвенца

The image displays a handwritten musical score for Example 3, consisting of two systems of staves. The first system contains four staves, and the second system contains five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '30' is visible in the second system, indicating a specific measure or section. The score is written in a clear, legible hand.

Потоа следи слободно конципиран контрапунктски дел (29 - 32 такт) кој постепено го намалува интензитетот на звукот и модулира во основниот тоналитет, со што се подготвува настапот на темата во првите виолини во почетното темпо (33 - 34 такт). Вторите виолини го донесуваат одговорот на доминанта (*d - moll*, 35 - 36 такт), по што развојниот дел продолжува со слободна полифона разработка на мотивите од тематскиот материјал (37 - 44 такт).

Како уште еден карактеристичен момент од развојниот дел ќе го издвоиме повторувањето на горенаведениот отсек, каде што дојде до промена на темпото и карактерот на фугата и „главата“ на темата беше изложена во аугментација, со таа разлика што сега мелодиските линии се поставени во други инструменти (45 - 48 такт, контрабаси и виолончела - виолини I и II). Последните четири такта од развојниот дел (49 - 52 такт) донесуваат слободен контрапункт и модулација во *f - moll*, тоналитет во кој започнува завршниот дел од фугата, што повторно не кореспондира со барокните примери.

Завршниот дел започнува со прозрачна оркестарска фактура, со реперкусија идентична како во експозицијата (T - D - T - D), но, како што веќе забележавме, во нов тоналитет (53 - 60 такт). Притоа, последниот настап на темата (*comes*) во првите виолини (*c - moll*, 59 - 60 такт) е мелодиско - ритмички вариран.

На тоа се надоврзува *кода* (61 - 72 такт) која на моменти донесува реминисценција на тематскиот материјал и која хармонски и формално го заокружува вториот став.

Фугата се заокружува со совршена плагална каденца (S - T), што е на некој начин и антиципирано со појавата на педалниот тон на субдоминанта во виолончелата и контрабасите (70 - 72 такт). На крајот се јавува и т.н. *пикардиска терца* што е чест случај кај молските фуѓи.

Пример бр. 4 II став - кода (каденца)

Од приказот може да се констатира дека вториот став од оваа циклична форма има необарокна концепција. Гледано во целина, очигледна е намерата на Гајдов во тоа време да создаде инструментално дело кое ќе се базира на европската музичка традиција, за што говори и фактот дека во концертино то воопшто не се користени фолклорни мотиви, што всушност претставува реткост во творештвото на овој автор.

Елементи на полифонија од комбиниран вид може да се забележи во рамките на хорските обработки на народните песни *Цуцул насе гоода* и *Дојди Доне ...* за мешан хор од 1967 година. Имено, покрај фрагментите со имитации на основните мелодиски линии во поедини гласови, во композициите се јавуваат и слободни контрапункти.

Композицијата *Фантазија* за флејта и пијано, 1968, е пишувана во импресионистички манир, каде што фонското начело (тонско боење) доминира над модалното. Примарен конструктивен принцип е линеарното движење на мелодиските линии со што се формира слободна полифона фактура.

Пример бр. 5 *Фантазија* (3 - 6 такт)



Според стиховите од песната *Сонатина* од Гане Тодоровски, во 1968 година Гајдов ја создава истоимената композиција за глас (баритон) и пијано. Соло песната е прокомпонирана, формата е триделна, тоналитетот *f - moll*, основното темпо е *Largo ad libitum*, а тактот 3/4. Полифон слог (неимитациска полифонија) е применет во средниот дел од формата (*Allegro*), кој всушност се базира на втората строфа од песната.

Полифон слог (неимитациска полифонија) може да се забележи и во детската песна *Цицири - Вицири* за глас и пијано, 1970, која е составен дел од збирката *Шест детски песни* за соло глас и пијано.

Инспириран од поезијата на Блаже Конески, Гајдов ја пишува композицијата *Пристивна* за мешан хор (1970). Композицијата претставува прокомпонирана форма во чија структура, покрај хомофониот слог, значајно

место заема и полифониот слог. Станува збор за комбинирана примена на полифонија во рамките на ставот, изразена во првите два дела од формата. Имено, првиот дел **a** (*Adagio* - $\text{♩} = 60$, 4/4, 1 - 8 такт) е конципиран по принцип на неимитатиска полифонија, која всушност е резултат на полифонизацијата на хомофониот слог во рамките на основниот тоналитет - *g - moll*.

Вториот дел **b** (9 - 24 такт) се надоврзува на првиот дел без цезура. Тој контрастира на дотогашниот меланхолично - лирски карактер, што е резултат на: зголемување на динамиката за еден степен (*mf*), забрзување на темпото ($\text{♩} = 66$), модулација во *G - dur*, како и премин во имитатиска полифонија. Станува збор за кратко фугато со реперкусија - сопран - алт - тенор - бас (Т - D - Т - D).

Пример бр. 6 *Приспивна - b* дел (9 - 17 такт)

! = 66

mf

СРЕ-БРЕ-НА ПЕ-СНА НА СОМ — ќе ти пе — е:

ли. Кoj сре-БРЕ-НА ПЕ-СНА НА

НА СОМ, НА СОМ, НА СОМ. Кoj сре-БРЕ-НА ПЕ —

СОМ — ќе ти пе — е, НА СОМ пе —

Кoj сре-БРЕ-НА ПЕ-СНА НА СОМ — ќе ти

Кoj

СНА НА СОМ ќе пе — а, ќе пе — е: Кoj

е НА СОМ ќе пе — е — пе — е

пе — е: Кoj сре-БРЕ-НА ПЕ-СНА

СРЕ-БРЕ-НА ПЕ-СНА НА СОМ — ќе ти пе — е

По спроведувањето на тематскиот материјал во сите гласови следи постапно преминување од полифон во хомофон слог, реализирано од 17 - 24 такт, со што се заокружува вториот дел од композицијата.

Болен ми лежал Ѓуро, Андон иде од чаршија и *Садила Тимка* за мешан хор (1971) претставуваат кратки обработки на истоимените македонски народни песни. Елементи на полифонија од комбиниран вид можат да се забележат во рамките од композициите *Болен ми лежал Ѓуро* и *Садила Тимка*, додека, пак, во композицијата *Андон иде од чаршија* се појавува краток фрагмент со стрето имитација на тематскиот материјал во басите и тенорите.

Факт е дека како најброен и најзначаен дел од опусот на Стефан Гајдов се издвојува хорското творештво, во кое доминантен инспиративен елемент е фолклорниот идиом, но сепак, значаен белег во македонската музичка култура остава и неговото солистичко творештво, соло песните, делата за различни камерни состави, оркестарското творештво, вокално - инструменталните дела, музика за филм, сценска музика итн. Меѓу другото, неговиот *Гудачки квартет во с -moll* (1934) е прва македонска композиција од ваков вид. Во творештвото кое беше предмет на истражување од овој автор ги забележавме сите начини на користење на полифонија и тоа како имитации, слободни контрапункти, комбинирана полифонија, како и една полифона форма (*фуга*) како втор став од циклична форма.

4.2.2. Тодор Скаловски

(Тетово, 21.1.1909 - 1.7.2004, Скопје)

Тодор Скаловски, композитор и диригент, е еден од претставниците на првата генерација школувани македонски уметници кои ги поставија темелите на современата македонска музичка култура.

„Творечкиот, композиторски опус на Скаловски опфаќа 114 дела: 43 авторски хорски творби, 28 хорски обработки, 19 детски хорски песни, 9 соло песни, 5 вокално - инструментални дела, 7 инструментални дела и 3 сценска музика.

...

Неговото творечко, композиторско акме, се случува, главно, во периодот од 1938-та до 1973-та година, кога настануваат неговите најпознати и најпризнати дела, изведувани ширум светот: *Македонска хумореска*, *Македонско оро*, *Гоце*, *Шарпланинска приспивна*, *Балтетте*, *Величанија Кирилу и Методију*, и цела низа други“ (Скаловски 2010: 76 - 7).

Инспирацијата ја црпи пред сè од македонскиот музички фолклор, но забележителен е неговиот интерес и за македонската духовна традиција. Во периодот 1960 - 1980 година Скаловски има создадено 18 дела.

Табела бр. 11 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	2
1960/1967	2
1963	1
1964	1
1967	3
1967/1970	2
1968	1
1971	1
1971/1983	1
1974	1
1977	1
1979	1
1980	1
Вкупно	18

За нашето истражување беа достапни 12 дела, а во 5 од нив пронајдовме полифон слог како принцип на организација на музичката материја.

Табела бр. 12 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Суита бр. 1 „Балтене“</i>	1	5	Да
<i>Косовски божур (суита)</i>	1	4	/
<i>На Мечкин камен</i>	1	1	/
<i>Величанија Кирилу и Методију</i>	1	1	Да
<i>Земја камен (ораториум)</i>	1	2	/
Вкупно	5	13	2

Од овие 5 дела, 3 претставуваат циклични форми чиј вкупен број на ставови е 11, додека две дела се напишани во 1 став. Сите ставови во кои се појавува полифонија и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 7 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 13 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	6
<i>Неимитациска полифонија</i>	0
<i>Комбинирана полифонија</i>	1
Вкупно	7

Во 1960 година Скаловски го создава делото *Суита бр. 1 „Балтене“* за соло вокал, мешан хор, дувачки нонет и удиралки. Суитата содржи 5 става (со вовед) кои извираат од македонскиот музички фолклор. Примена на полифонија се забележува во првите 3 става од суитата. Со оглед на тоа што хорот има примарна улога во обликувањето на делото, примерите кои ќе ги издвоиме ќе бидат од хорската фактура.

Во одредени делови од првиот став (Собрале ми се ...) е применета полифонија од комбиниран вид, односно имитациска и неимитациска полифонија.

Пример бр. 7 Балтене, I став - Собрале ми се ... (16 - 25 такт),
канонска имитација: сопран - тенор

S. О-ТШНАЕ ГО-РЕ БАЛ ТЕ- ПЕ
 А. БАЛ
 Т. Еј - - - - - О-ТШНАЕ ГО-РЕ
 Б. Еј - - - - - БАЛ ТЕ ПЕ

S. БАЛ-ТЕ-ПЕ БУ-КА ВН СО-КА, БАЛТЕПЕ ТРЕ-ВА ЗЕ ЛЕ-НА БАЛТЕПЕ ВО-ДА
 А. ТЕ ПЕ Еј БАЛ ТЕ ПЕ
 Т. БАЛ ТЕ ПЕ, БАЛТЕ-ПЕ БУ-КА ВН СО КА, БАЛТЕПЕ ТРЕ-ВА ЗЕ ЛЕ-НА
 Б. Еј - - - - - Еј - - - - - Еј - - - - -

Пример бр. 8 Балтене, I став - Собрале ми се ... (37 - 48 такт),
неимитациска полифонија: тенор - бас

Т. ФА-ТН-ПА НИ СЕ НА О-РО СТОЈАНКА КА-ЛЕШ
 Б. ФА ТН ПА СЕ СТО-ЈАН-КА

Т. НЕ - ВЕ-СТА ТОКМУ ДО НОМ-Е ЕР ГЕН-ЧЕ, ЕР-ГЕН-ЧЕ МЛА-ДО СЕ - ТОЛ-ЧЕ
 Б. СТОЈАНКА КА-ЛЕШ НЕ - ВЕСТА, ТОКМУ ДО НОМЧЕ ЕР ГЕН-ЧЕ, ЕРГЕНЧЕ МЛА-ДО СЕ - ТОЛ-ЧЕ

Во вториот став (*Невестинска*), во кој основен принцип на организација на музичката материја е хомофон слог, изведена е канонска имитација за кварта долу помеѓу соло алтот и басите.

Пример бр. 9 *Балтене, II став - Невестинска* (17 - 27 такт),
канонска имитација

The image shows a musical score for the second part of 'Невестинска'. It consists of four staves. The top two staves are for the Soprano part, labeled 'Solo Soprano (ALT)'. The bottom two staves are for the Alto part, labeled 'Solo Alto (ALT)'. The music is in 2/4 time and features a canon where the Alto part imitates the Soprano part a fourth lower. The lyrics are written below the notes.

Lyrics for Soprano: О - те дру - ге у - ди
Lyrics for Alto: О - те дру - ге

Третиот став (*Учи ме мајко, карај ме ...*) главно е работен во хомофон слог, но и тука може да се забележи фрагмент во кој се јавува имитациска полифонија.

Свитата *Косовски божур* за женски хор, 1960/1967, е работена врз основа на народен текст и мелодија. Цикличната хорска творба е составена од 4 песни (ставови), од кои полифоно конципирана е првата песна (*Оте друге*).

Пример бр. 10 *Косовски божур - I песна - Оте друге*

The image shows a musical score for the first part of 'Косовски божур'. It consists of two staves. The top staff is for the Soprano part, and the bottom staff is for the Alto part. The music is in 2/4 time and features a canon where the Alto part imitates the Soprano part a fourth lower. The lyrics are written below the notes.

Lyrics for Soprano: О - те дру - ге у - ди
Lyrics for Alto: О - те дру - ге

На текст од Славко Јаневски, во 1968 година Скаловски ја пишува композицијата *На мечкин камен* (балада) за мешан хор, која всушност претставува трет дел од т.н. *Илинденска трилогија* (I дел - *Гоце* за мешан хор, 1941, II дел - *Песната за Ѓорѓи Сугаре* за мешан хор, 1942). Композицијата во принцип е работена во хомофон слог, но при спроведувањето на тематскиот материјал авторот применува и имитациска полифонија.

Пример бр. 11 *На мечкин камен* (15 - 24 такт)

ШУ-МИ РАС-НАТ ОД О-БЕ-СЕ-НИ ЕЈ

ОД ЗЕМ-ЈА МЕ-СЕ-НИ ШУ-МИ РАС-НАТ КУ-МИ И КУМЧИЊА ЗЛАТ-НИ

ЗЛАТНИ ОД ЗЕМ-ЈА О-БЕ-СЕ-НИ КУ-МИ ЗЛАТ-НИ

О-БЕ-СЕ-НИ ЕЈ

Можеби најмаркантното хорско дело на Скаловски кое се базира на македонската духовна традиција е композицијата *Величанија Кирилу и Методију* за мешан хор (1971). Покрај хомофон слог (тоналитет *e - moll*), при излагањето на тематскиот материјал авторот применува и имитациска полифонија.

Пример бр. 12 *Величанија Кирилу и Методију* (81 - 89 такт)

Т

Сла - ва

В

теб - је о - че Ки - ри - ле, Сла - ва

А

Сла - ва

Т

теб - је о - че Ме - то - ди - је Сла - ва

В

теб - - - је о - че наш Сла - ва

87

S
A
T
B

Сла - ва
теб - је о - че Ки - ри - ле, Сла - ва
теб - је о - че Ки - ри - ле, Сла - ва

Во 1979 година е создаден ораториумот во 2 става *Земја камен* за соло бас/баритон, мешан хор и симфониски оркестар. Делото е пишувано на текст од Славко Јаневски, врз основа на европскиот традиционален хармонски јазик (I став - *es - moll*, II став - *cis - moll*).

Додека во првиот став авторот воопшто не применува полифонија, во хорската фактура од вториот став, со исклучок на басите кои имаат придружна улога, се јавува канонска имитација.

Пример бр. 13 *Земја камен* - II став (66 - 96 такт)

A
B

Na no - ze prez-re-ni i glad - ni pro-kol-na - ti bra-ja prez-re-ni i
glad-ni na no - ze prez-re-ni i glad-ni na no - ze pro-kol-na-ti bra - ja, na no - ze prez-re-ni i

S
A
T
B

Na no - ze prez-re-ni i glad - ni pro-kol-na - ti bra-ja prez-re-ni i glad - ni
glad - ni na no - ze prez-re-ni i glad - ni na no - ze na
Na no - ze prez-re-ni i glad - ni pro-kol-na - ti bra-ja prez-re-ni i glad - ni
glad - ni, na no - ze pro-kol-na-ti bra - ja, na no - ze prez-re-ni i glad - ni na no - ze

Евидентно е дека во достапниот опус од Тодор Скаловски создаден во периодот 1960 - 1980 година не се јавуваат полифони форми, но, сепак, во рамките на делата, покрај хомофон слог, застапен е и полифониот слог како принцип на организација на музичката материја и тоа пред сè имитациска полифонија.

4.2.3. Трајко Прокопиев

(Куманово, 6.11.1909 - 21.1.1979, Белград)

Трајко Прокопиев, композитор и диригент, една од фигурите во македонската музичка историја кои делуваат во обновата и развојот на музичкиот живот во Македонија во повоен период. „Унисона е оценката дека Трајко Прокопиев, рамо до рамо со Скаловски, е другата каријатида на современата македонска музичка уметност“ (Скаловски 2010: 81). Неговиот творечки опус е обемен и жанровски разновиден: оркестарска музика (*Прелудиум и fuga* за гудачки оркестар, 1934), музичко - сценски дела, хорска музика (*Двострука fuga* за мешан хор, 1934, циклусот шест *Кумановки* за мешан хор, 1935 - 1958/1976, *Ленка* за мешан хор, 1947), солистичко и камерно творештво (*Прелудиум и fuga* за две виолини, 1934), обработки на народни песни за различни ансамбли, музика за драми и филм (музика за првиот македонски долгометражен филм *Фросина*, 1952, потоа *Волчја ноќ*, 1955 година итн.). Првата композиција од уметничкиот опус на Прокопиев, *Песна за русите коси* за пијано, 1932 (варијации на тема од народната песна *Сечи моме руси коси*), всушност ја антиципира определбата на авторот македонската

музичка традиција да биде главниот извор на инспирација за неговите идни творечки остварувања.

Во периодот кој е цел на нашето истражување Прокопиев има создадено 15 дела, од кои најголем број (4) во 1971 година.

Табела бр. 14 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960/1961	1
1968	3
1969	2
1971	4
1973	2
1978	3
Вкупно	15

Од вкупниот број создадени дела во разгледуваниот период, достапни за нашето истражување беа 13 дела. Во 4 од нив може да се забележи примена на полифонија.

Табела бр. 15 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови/чинови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови (чинови)	Снимки
<i>Разделба (опера)</i>	1	4	Да, терцет - арија на Рајна
<i>Суита бр. 1 од балетот Лабин и Дојрана</i>	1	8	Да
<i>Суита бр. 2 од балетот Лабин и Дојрана</i>	1	8	Да
<i>Ракатка бр. 2</i>	1	1	Не
Вкупно	4	21	3

Од достапните дела во кои се појавува полифонија, 3 претставуваат циклични форми (една опера) чиј вкупен број на ставови и чинови е 20, додека едно дело е реализирано во 1 став. Сите ставови и чинови во кои се појавува полифонија и делото во 1 став, формираат истражувачки корпус од 11 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 16 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови/чинови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	2
<i>Неимитациска полифонија</i>	4
<i>Комбинирана полифонија</i>	5
Вкупно	11

Според драмата *Печалбари* од Антон Панов, во 1968 година Прокопиев ја пишува операта (музичка драма) во 4 чина (7 слики) *Разделба* за солисти, мешан хор и симфониски оркестар. Во контекст со тематиката и тука авторот ја манифестира својата главна творечка определба - фолклорната ориентација. „Прокопиев во операта употребил неколку песни од печалбарскиот музичко - фолклорен циклус на Мијаците од Галичник и од околните села, каде што се одвива драмското дејство“ (Ортаков 1982: 154). Доминантен принцип на организација на музичката материја во делото е хомофон слог. Иако не се премногу изразени, во одредени делови од партитурата (клавирски извод) забележавме и полифони фрагменти. Всушност, во операта се јавува полифонија од комбиниран вид (имитациска и неимитациска полифонија). Издвоениот пример претставува дел од вокалниот дует на *Божана* и *Симка* од четвртиот чин.

Пример бр. 14 Разделба - IV чин (дует)

Божана
ДЕН СО СОЛ-ЗИ РА-ДОС-НИ И ТРЕПЕТНИ О-РО-СЕН О-РО-СЕН

Синка
ДЕН СО СОЛ-ЗИ РА-ДОС-НИ И ТРЕПЕТНИ О-РО-СЕН СО

Божана
ДЕН СО СОЛ-ЗИ О-РО-СЕН, - - - - О-РО-СЕН -

Синка
СОЛ-ЗИ О-РО-СЕН - - - - - О-РО-СЕН

Суитата бр. 1 за симфониски оркестар (1971) претставува циклична форма создадена врз основа на балетот во 4 чина *Лабин и Дојрана*, кој Прокопиев го пишува во 1958 година инспириран од една народна легенда. Всушност, осумте составни делови на суитата се базираат на најуспешните епизоди и сцени од првиот, третиот и четвртиот чин од балетот. „Музиката на Прокопиев, која обилува со национални елементи и фолклорни цитати, претставува низа од танцовачки оркестарски фрагменти, врз кои се одвива балетското дејство“ (Ibid.). Генерално, делото е конципирано врз основа на хомофон слог, но во првиот и вториот дел од суитата на моменти може да се забележи и поизразен полифон слог. Интересен пример за неимитациска полифонија, која резултира со специфичен звучен ефект, претставува контрапунктирањето на мелодиските линии во дрвените дувачи: „мелодиска линија“ формирана од претежно квинтно - квартни вертикални структури во флејтите и првата обоа, наспроти мелодиската линија во првиот фагот.

Пример бр. 15 *Суита бр. 1* - I дел (9 - 17 такт)

Во одредени фрагменти од вториот дел од суитата се појавува имитатиска (канонска имитација) и неимитатиска полфонија, односно полифонија од комбиниран вид.

Суитата бр. 2 (На соборот) за симфониски оркестар (1971) исто така е работена врз основа на балетот *Лабин и Дојрана* и има 8 составни делови. Оваа композиција, „ ... која претежно содржи музика од вториот чин, стана најпознато оркестарско дело на Прокопиев кое достоино ја репрезентира македонската музика од националниот правец“ (Костадиновски 1983: 220). Хомофониот слог е основен принцип на организација на музичката материја, што е во контекст со танцовачкиот карактер на суитата, но и во оваа циклична форма се јавува полифон слог, пред сè неимитатиска полифонија во рамките на деловите IV, V и VI и еден краток фрагмент со имитатиска полифонија (стрето имитација на тематскиот материјал) на крајот од последниот (VIII) дел. Како интересен пример за неимитатиска полифонија од четвртиот дел ќе го издвоиме фрагментот во кој на мелодиската линија во првата обоа, која

всушност претставува дел (цитат) од *Пајдушко оро*, контрапунктира мелодиската линија во првите виолини.

Пример бр. 16 *Суита бр. 2* - IV дел (неимитациска полифонија)



Во 1973 година Прокопиев ја пишува хорската творба *Ракатка бр. 2* за женски хор. Композицијата претставува сплет од 5 народни песни: *Немам мајка што ме плаче*, *Тропнало оро големо*, *Сношти е Јанка од балкон слегла* (кратка епизода), *Зошто ми се срдеш либе* и *Делба делила*. По принципот на имитациска полифонија (канонска имитација) е обработен првиот дел од последната песна (*Делба делила*), по што се преминува во хомофон слог кој е основен принцип на организација на музичката материја во композицијата.

Пример бр. 17 *Ракатка бр. 2* - V песна, *Делба делила* (90 - 114 такт)

ALLEGRO MODERATO

и - ли друм не зна - еш. Дел-ба
и - ли друм не зна - еш. дел - ба
и - ли друм не зна - еш. Дел-ба де- ли - ла

The image displays a musical score for a song, organized into three systems. Each system consists of four staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (second), and two additional piano accompaniment lines (third and fourth). The lyrics are written in Macedonian and are aligned with the vocal line. The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs throughout the piece. The lyrics are:

System 1:

Vocal: де --- ли - ла тај бе- ла --- Ге - на на се

Piano 1: де --- ли - ла тај бе - ла --- Ге - на на се

Piano 2: тај бе- ла --- Ге - на на се - ко - е мо - ме

System 2:

Vocal: ко - е мо - ме по ед - но --- мом-че неј - зе и ---

Piano 1: ко - е мо - ме по ед - но --- мом-че неј - зе и ---

Piano 2: по ед - но мом-че неј-зе и пад - на цр - но

System 3:

Vocal: пад - на цр - но а --- р. че па се чу --- ди - ла

Piano 1: пад - на цр - но а --- рап-че па се чу --- ди - ла

Piano 2: а --- рап-че цр-но арап-че па се чу --- ди - ла

Во достапното творештво од Трајко Прокопиев од овој период не се среќаваат полифони форми. Евидентно е дека основен принцип на организација на музичката материја во овој опус е хомофон слог, а полифонијата (имитациска, неимитациска и комбинирана) се појавува во улога на конструктивен композиторско - технички принцип во рамките на структурата на делата (ставовите и чиновите), често како постапка применета при разработката на тематските материјали.

4.2.4. Петре Богданов - Кочко (Скопје, 12.3.1913 - 22.2.1988, Скопје)

Петре Богданов - Кочко, оперски пејач и композитор, е еден од музичките дејци припадници на првата генерација македонски композитори. Меѓу другото, несомнена е неговата заслуга за поставувањето на темелите и развојот на оперската уметност во Македонија. Творештвото на Кочко (стотина композиции) се темели пред сè врз револуционерната и родољубива тематика, најизразена во неговите хорски творби и масовни песни. Значаен белег во македонското музичко творештво остава неговиот опус на полето на соло песната. „При „музикализацијата“ на поетските текстови (Конески, Шопов, Анте Поповски, Јаневски, Гане Тодоровски, Радован Павловски, Петре М. Андреевски и др.) тој создава компатибилен музички свет со кој ја засилува и ја потцртува експресијата на поетската порака, додавајќи ѝ нови бои, можни само со музички средства“ (Коловски 2013б: 31).

Во периодот 1960 - 1980 година опусот на овој автор брои 34 дела, од кои најголем број (9) се создадени во 1970 година.

Табела бр. 17 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	3
1961	1
1964	3
1965	4
1966	2
1967	1
1970	9
1975	7
1976	1
1980	3
Вкупно	34

Од вкупниот број создадени дела во целниот период, достапни за нашето истражување беа 13 дела, а во две од нив може да се забележи примена на полифонија.

Табела бр. 18 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Песни (циккус)</i>	1	4	Да
<i>Ленка</i>	1	1	/
Вкупно	2	5	1

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, едно претставува циклична форма составена од 4 песни (ставови), додека едно дело е напишано во 1 став. Сите ставови во кои се појавува полифонија и делото во 1 став, формираат истражувачки корпус од 5 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 19 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	0
<i>Неимитациска полифонија</i>	1
<i>Комбинирана полифонија</i>	4
Вкупно	5

Инспириран од поезијата на Блаже Конески, Кочко го создава циклусот *Песни* (квинтет) за глас, флејта, обоа, фагот и пијано (1965). Циклусот содржи 4 песни (ставови): *Песна*, *Пролет*, *Тага* и *Цвет*. Полифониот слог е примарен

принцип на организација на музичката материја во сите песни од циклусот, при што може да се забележи примена на комбинирана полифонија.

Пример бр. 18 Песни - I песна - Песна (5 - 8 такт)

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Одш - то дој - доџ се - га пак нај што сме ли - на - ле дџа - џа". The second system continues the vocal line and piano accompaniment with lyrics: "ли - с цр - њаи о - владк". The score features various musical notations including dynamics (p, f, cresc., mp), articulation (accents, slurs), and fingerings.

Според музика и текст на Киро Глигоров (1941), во 1970 година Кочко ја обработува песната *Ленка* за солист и женска група. Формата на композицијата е триделна (**a b a**₁). Полифон слог (неимитациска полифонија) е применет во првиот и третиот дел од формата, додека, пак, во средниот дел (**b**) солистот настапува самостојно.

Пример бр. 19 *Ленка*

The musical score is titled "ANDANTE ESPRESIVO" and is written for a soloist and a women's group. It consists of four systems of music. The first system shows the soloist's part (marked "Solo") and the women's group's part (marked "ЖЕНСКА ГРУПА" and "mp"). The second system shows the soloist's part (marked "Solo") and the women's group's part (marked "M"). The lyrics for the soloist are "ЛУ - ЛЕ - ЛА Е МАЈ - КА". The third system shows the soloist's part (marked "M") and the women's group's part (marked "M"). The lyrics for the soloist are "ПР - ВО СВО - Е ЧЕ - ДО НА НИ - ВА РО -". The fourth system shows the soloist's part (marked "M") and the women's group's part (marked "M"). The lyrics for the soloist are "ДЕ - НО, ТРИ ДНИ НЕ ДО - Е - НО".

Композиторскиот јазик на Петре Богданов - Кочко генерално се темели врз традицијата, а неговите соло песни претставуваат „ ... едно скалило во развојот на современото македонско музичко творештво без кое неговата целина би била битно нарушена“ (Коловски 2013а: 23).

4.2.5. Глигор Смокварски

(с. Будимирци, Беровско, 8.5.1914 - 15.3.1974, Скопје)

Глигор Смокварски е припадник на првата генерација македонски повоени композитори. Автор е пред сè на инструментални композиции, а инспирацијата ја црпи од ризницата на ритмиката и мелодиката на македонскиот музички фолклор. Меѓу другото, Смокварски делува и како собирач и мелограф на македонски народни песни, од кои создава значителен број обработки и хармонизации за разновидни ансамбли. Во историјата на македонското музичко творештво е забележан како автор на првиот балет *Македонска поевст* (балет во 3 чина), создаден 1952 година врз основа на драмскиот текст *Печалбари* од Антон Панов.

Во периодот опфатен со истражувањето, кај овој автор се забележуваат 27 остварувања од различни жанрови, од кои најмногу (7) во 1964 година.

Табела бр. 20 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1962	1
1964	7
1965	1
1966	4
1967	4
1968	3
1970	2
1971	2
1973	1
1974	2
Вкупно	27

Единствено достапна за нашето истражување беше композицијата во еден став *Пионер* за тригласен детски (младински) хор (1962) во која не забележавме примена на полифон слог.

4.2.6. Благоја Ивановски

(Скопје, 28.2.1921 - 14.5.1994, Скопје)

Опусот на Благоја Ивановски ја отсликува неговата насоченост првенствено кон инструменталната оркестарска музика, главно со програмски карактер, инспирирана од теми од македонското историско минато. Тоа е музичкиот жанр во кој овој автор го достигнува најголемиот уметнички дострел (за симфониски оркестар: *Симфониска поема Размислување*, 1954, *Симфонија Леста*, 1957, *Историска поема*, 1958, *Самоилова епонеја* (три симфонски поеми), 1970, *Симфониска поема Вардар*, 1979, *Симфониска поема Нерези*, 1984 итн.). Според податоците до кои дојдовме во текот на нашето истражување, во периодот 1960 - 1980 година Ивановски има 12 композиторски остварувања и тоа: две композиции за глас и пијано, една композиција за глас и гудачки оркестар, 6 композиции за детски оркестар и 3 композиции за симфониски оркестар.

Табела бр. 21 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	3
1961	3
1962	2
1963	1
1970	1
1979	1
1980	1
Вкупно	12

Од овие 12 дела, достапни за нашето истражување беа две дела, а во едно од нив забележавме примена на полифонија.

Табела бр. 22 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Симфониска поема</i> <i>Фрески</i>	1	1	Да
Вкупно	1	1	1

Симфониската поема е дело во 1 став, што значи дека истражувачкиот корпус опфаќа една единица во која е употребена полифонија.

Табела бр. 23 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	0
<i>Неимитациска полифонија</i>	0
<i>Комбинирана полифонија</i>	1
Вкупно	1

Во 1961 година, врз основа на сценариото од Јован Бошковски за истоимениот неснимен филм, Благоја Ивановски ја пишува симфониската поема *Фрески* за симфониски оркестар. „Композиторот се стремел, тргнувајќи од овој повод, при создавањето на своето дело, звучно да ја долови убавината на охридските фрески, низ рондична форма, која содржи пет теми“ (Ортаков 1982: 161). Полифон слог, принцип употребен при спроведувањето и разработката на тематскиот материјал во оркестарската фактура, се забележува во првиот дел од формата, каде што авторот применува комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија.

Пример бр. 20 Фрески

30 *Moderato = 84*

Bas. cl.
Fag.

35

Bas. cl.
Fag.
Vc.

40

Trg. cor.
Bas. cl.
Fag.
Vc.

mf **40** - 10 -

45

Fl.

Ob.

Ing. cor.

Cl.

Bas cl.

Fag.

V-I

V-II

Vc.

Vcl.

Cb.

45

- 11 -

4.2.7. Кирил Македонски

(Битола, 19.1.1925 - 4.6.1984, Скопје)

По првите посериозни композиторски остварувања (*Адаџо и fuga* за гудачки оркестар, 1950, *Вена* за мешан хор, 1950, *Хумореска* за мешан хор, 1950), вниманието на јавноста го привлекува со композицијата *Симфониска поема Танчарка* за симфониски оркестар, создадена 1951 година. Во историјата на македонското музичко творештво Македонски е запишан како автор на првата македонска опера во 4 чина *Гоце*, премиерно изведена на 24.5.1954 година. Голем дел од неговиот обемен и жанровски разновиден опус (детски песни и оперети, солистичко творештво, хорско, камерно, оркестарско

творештво, музичко - сценски дела, музика за филмови и драмски претстави итн.) „ ... се потпира врз македонскиот национален стил, кој се темели врз македонската музичка традиција и културната традиција на Византија, ... тој настојува да ја спои современата композициона техника со идиомот на македонскиот музички фолклор“ (Прошев 1986: 114 - 5). Во периодот 1960 - 1980 година Македонски има создадено 39 дела.

Табела бр. 24 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	2
1962	1
1966	2
1967	1
1968	2
1969	2
1970	4
1971	1
1972	1
1973	4
1975	4
1976	3
1977	3
1978	4
1979	4
1980	1
Вкупно	39

Од вкупниот број создадени дела во разгледуваниот период, достапни за нашето истражување беа 4 дела. Во 3 од нив може да се забележи примена на полифонија.

Табела бр. 25 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови/чинови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови (чинови)	Снимки
<i>Цар Самуил (опера)</i>	1	4	Да, делови од операта
<i>Илинден (опера)</i>	1	3	/
<i>Иже Херувими</i>	1	1	/
Вкупно	3	8	1

Од достапните дела во кои се појавува полифонија, две претставуваат циклични форми (опери) составени од 7 чина, а едно дело е напишано во 1 став. Сите чиновни во кои се појавува полифонија и делото во 1 став, формираат истражувачки корпус од 8 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 26 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови/чинови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	0
<i>Неимитациска полифонија</i>	8
<i>Комбинирана полифонија</i>	0
Вкупно	8

Во периодот 1962 - 1966 година, Кирил Македонски ја пишува својата втора опера (4 чина и епилог), *Цар Самуил* за солисти, мешан хор и симфониски оркестар. „Може слободно да се каже дека операта „Цар Самуил“ е најзрелото остварување на Кирил Македонски“ (Коловски 2009: 103). Операта, за која авторот сам го напишал либретото, премиерно е изведена на 5.11.1968 година на сцената на *Скопската опера*. „Авторот на операта се трудел, со

едноставни звучни решенија, да оствари драмска експресија, настојувајќи особено музички да ги диференцира сцените што се одвиваат меѓу Византијците, од оние - во домашниот табор“ (Ортаков 1982: 153). Хомофониот слог е основен музички јазик во операта. Во одредени делови од музичко - сценското дело може да се забележи примена и на неимитациска полифонија. „Полифоната изградба на одделни делови од операта е систематизирана врз база на квазикорална структура“ (Прошев 1986: 118). „Полифонијата на мелодиските линии и воопшто полифонијата во операта е незначителна. Вонмузичката содржина, својствена на сите дела од програмски карактер, бара вертикално музичко ткаење, за да се изрази подобро текстуалната мисла“ (Ibid.: 147).

Својата трета опера (3 чина), *Илинден* за солисти, мешан хор и симфониски оркестар, Македонски ја создава во 1973 година. Како и претходните и оваа опера е инспирирана од македонското историско минато. Музичкиот јазик на делото е хомофон, но и во неговите рамки може да се забележат фрагменти со неимитациска полифонија.

Во творештвото на овој автор се јавуваат и неколку дела напишани во духот на македонската црковна традиција (*Словенските просветители Кирил и Методиј*, вокално - инструментална композиција, 1969, *Химна на Св. Климент Охридски* за мешан хор, 1977). Композицијата *Иже Херувими* за мешан хор е создадена во 1975 година. Покрај хомофон слог, во рамките на хорската творба, а особено во нејзиниот прв дел, авторот применува и неимитациска полифонија.

Пример бр. 21 *Иже Херувими*

The image shows a musical score for the piece "Izhe Cheruvimi". It consists of four staves for vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in 2/4 time and features a melodic line with lyrics: "-же (е) и (и)". The bass part is specifically marked as "1. basso profondo" and "pp".

13

S. *p* (и) же, и же (е)

A. (и) же, и (и) же

T. же, и (и) же

B. же, и (и) же,

18

S. (е)

A. (е) и же

T. и же, и же, и

B. и же, и же, и

22

S. же ру ви ми тај но,

A. же ру ви ми тај но,

T. же же ру ви ми тај

B. же же ру ви ми тај

26

S. тај но о-бра-зу-ју- *ff*

A. тај но (о) тај-но о-бра-зу-ју- *ff*

T. *mf* но тај но о-бра-зу-ју- *ff*

B. *mf* но тај но о-бра-зу-ју- *ff*

Забележително е дека полифонијата во прикажаните дела од Кирил Македонски се појавува само фрагментарно и е од типот неимитациска (слободна) полифонија.

4.2.8. Властимир Николовски

(Прилеп, 20.12.1925 - 28.3.2001, Скопје)

Творештво на Властимир Николовски брои над 140 дела од сите видови и жанрови, од кои особено се истакнуваат неговите вокално - инструментални и оркестарски дела. Факт е дека и кај Николовски доминантен инспиративен извор е македонскиот музички фолклор, особено за неговиот обемен хорски опус, при чија обработка „ ... сосема јасни и нескриени се „алузиите“ на Бартоковиот пристап кон инспирирањето од националниот фолклор и неговото користење во творештвото“ (Коловски 2013б: 53). Николовски „ ... успева врз изворното третирање на фолклорната тематика да создаде специфичен хорски слог, кој денес важи како еден од основните елементи на македонскиот национален музички стил“ (Голабовски 1999: 135). Третманот на фолклорот во неговото хорско творештво е „ ... помалку во вид на обработени цитати од неговата ризница, а повеќе како тематски материјал во духот на народниот мелос“ (Ортаков 1982: 106). Воопшто, музичкиот јазик на авторот се карактеризира со „ ... употреба на модуси и тоналитети, ... мелодијата се гради врз база на мали, главно надолни интервалски движења, ... метриката на делото произлегува од метриката на текстот, како и од метриката на народниот мелос, ... композициите главно се засноваат на хомофониот звук ... “ (Прошев 1986: 177).

Во периодот кој е цел на нашето истражување, опусот на Николовски брои 60 дела од најразлични жанрови и наменети за разновидни изведувачки состави. Табеларниот приказ на дистрибуцијата на делата од овој автор укажува на тоа дека најмногу дела (8) се создадени во 1960 година.

Табела бр. 27 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	8
1961	1
1962	2
1963	6
1964	7
1965	3
1966	1
1968	2
1968/1975	1
1969	1
1970	3
1971	2
1973	2
1974	3
1975	2
1976	1
1977	5
1978	4
1979	3
1980	3
Вкупно	60

За нашето истражување беа достапни 48 дела од кои во 11 се јавува полифонија. Поради некомплетноста на партитурите од 4 дела, за нив тука не можеме да коментираме за присуство на полифон слог како принцип на организација на музичката материја.

Табела бр. 28 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Тешкото 1</i>	1	1	/
<i>Младински албум</i>	1	15	/
<i>Варијации 1 (VI варијации на народна тема)</i>	1	1	/
<i>Сердарот, оп. 41 (кантата)</i>	1	3	Да
<i>Пасакалја (тема со XX варијации)</i>	1	1	/

<i>Клименту (ораториум)</i>	1	5	Да
<i>Симфонија бр. 3 „Рустика“</i>	1	3	/
<i>Кирилу (ораториум)</i>	1	3	/
<i>Минијатури</i>	1	3	/
<i>Три сонати (hommage à Scarlatti)</i>	1	3	Да
<i>Фуџа на тема DSCH + BACH (hommage à DSCH)</i>	1	1	Да
Вкупно	11	39	4

Од делата во кои се јавува полифонија, 7 претставуваат циклични форми чиј вкупен број на ставови изнесува 35, а 4 дела се компонирани во 1 став. Сите ставови во кои се појавува полифонија и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 21 единица во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 29 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	2
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	4
<i>Неимитациска полифонија</i>	13
<i>Комбинирана полифонија</i>	2
Вкупно	21

Инспириран од една од најубавите песни на Блаже Конески, во 1960 година Властимир Николовски ја пишува композицијата *Тешкото 1* за мешан хор и солист (рецитатор). Иако доминантен принцип на организација на музичката материја во оваа хорска творба е хомофон слог, во рамките на ставот се јавува и неимитациска полифонија.

Младинскиот албум за пијано (1960) содржи 15 кратки програмски конципирани пиеси. Имитациска полифонија е применета во втората (*Стара сказна*) и десеттата пиеса (*Страв*).

Пример бр. 22 *Младински албум, Пиеса X (Страв)* - канонска имитација (17 - 26 такт)



Неимитациска полифонија е применета во првата (*Кон школото*), четвртата (*Нерешителност*), седмата (*Сказна за херојот*) и осмата пиеса (*Тажачка*).

Пример бр. 23 *Младински албум, Пиеса VIII (Тажачка)*, 17 - 25 такт



Композицијата *Варијации 1* за мешан хор, 1963, е напишана врз основа на народната тема *Заспала е Дамјанка*. Станува збор за тема со 6, главно хомофоно конципирани варијации. Извесна полифонизација на хорската фактура (неимитациска полифонија) може да се забележи во првата и четвртата варијација од композицијата.

Кантатата *Сердарот*, оп. 41, за солисти, мешан хор и симфониски оркестар (3 става, 1963), е напишана врз основа на истоимената поема *Сердарот* (грчки: *Ο Αρμάτωλος*), 1860, од истакнатиот македонски поет Григор

Прличев (Охрид, 18.1.1830 - 6.2.1893, Охрид), конкретно врз база на либретото од Георги Сталев Поповски (прва изведба: Скопје, 24.5.1963).

Полифон слог како принцип на организација на музичката материја се јавува во средниот дел (**B**) од првиот став - *Prologo - Lamento* (Пролог - Тажалка), триделна форма (**A B A₁**). Станува збор за примена на комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија. Тоа го истакнува и Коларовски кој за средишниот дел од *Тажалката* вели:

„Во неа се испреплетени елементи на еднакво функционалната полифонија со нејзините две разновидности имитациската и контрастната полифонија, и разнофункционалната, хомофоната полифонија ... имитациската овде не е дадена во нејзиниот традиционален вид и ... се одликува со измени во темата при нејзиното пренесување на други стапала ... Темата на средишниот дел на формата - Ламентозната тема ... се дооформува со секоја нова имитација и како нејзин конечен лик се издвојува последната, апотеозната а не првата, иницијалната појава“ (Коларовски 1999: 9).

Пример бр. 24 *Сердарот* I став (**B**) - тема (56 - 65 такт)

*soli di
coro*

ле ле ле ле ле ле
ле ле ле ле ле

„Во средишниот дел на ставот во пределите на фугатото во женскиот хор јасно се издвојуваат и принципите на контрастната полифонија - контрапунктот на темата е стален и се одликува со заокруженост и карактерност на тематски материјал (н.з. пример бр. 25). Таквите негови особини делумно потсетуваат на традиционалните двојни и тројни сложени контрапункти. Кон крајот на *Тажалката* како трета се додава варијантата на темата на фугатото во машкиот хор“ (Ibid.: 10).

Пример бр. 25 Сердарот I став (В, 65 - 72 такт)

„Елементите на хомофоната полифонија се одразени како прво во употребата на бордунот иако и во среден глас (т.81 - 89), не помалку во позицијата на темата - секогаш во повисокиот глас, со што се обезбедува нејзина регистарска, но и динамичка доминација, а исто така и во поголемото или помалото совпаѓање на цезурите во гласовите - типично за подгласната полифонија која возникнува по правило во дела изградени врз фолклорна основа“ (Ibid.).

Пример бр. 26 Сердарот I став (В, 81 - 88 такт)

Инспириран од Баховата *Токата и fuga (d - moll)*, во транскрипција на Леополд Стоковски, Николовски уште како студент ја замислува *Пасакалјата* за симфониски оркестар, чија прва верзија ја завршува по неколку години. Идејата на Николовски била „ ... да го долови звукот на оргулата и богатството на нивните звучни бои, низ повеќе соодветни решенија во оркестрацијата, движејќи се во необарокни рамки ... “ (Ортаков 1982: 164). Од формален аспект,

Пасакалјата претставува тема со XX варијации кои непосредно се надоврзуваат една на друга. Втората верзија на *Пасакалјата* за симфониски оркестар (*a tre*), која Николовски ја пишува во 1964 година, „ ... е со извесна модификација на темата и со измени во оркестрацијата во одделните варијации“ (Ibid.).

Пример бр. 27 Пасакалја - тема



По повод 1050 годишнината од смртта на Климент Охридски, во 1966 година Властимир Николовски го пишува ораториумот *Клименту* за солисти, мешан хор и симфониски оркестар (*a due*). Ова монументално дело е напишано врз основа на оригинални текстови од Климентовите ученици, кои авторот сам ги подготвил за понатамошна обработка. „Импресијата на црковното пеење авторот ја потенцира и со солистичката линија на баритоните, која е структурирана во стилот „*Lectio solemnis*“, со соодветна соработка на хорот и оркестарот“ (Прошев 1986: 151). Ораториумот е составен од 5 става.

Полифон слог од комбиниран вид е применет во вториот дел (б) од вториот став од делото.

Интересен пример за примена на имитациска (контрастна) полифонија претставува средниот дел од петтиот став од ораториумот во кој се јавува двојно вокално фугато (фугато со две теми), 88 - 129 такт. Имено, првата тема се спроведува во машките гласови (баси и тенори), а втората тема во женските гласови (алти и сопрани).

Пример бр. 28 Клименту - V став, двојно фугато



Пример бр. 29 Кирилу - II став (завршен дел), хорска fuga

Следното дело во кое Николовски применува полифонија е *Минијатури* за две виолини, компонирано на 10.2.1975 година. Цикличната форма е составена од 3 минијатури (*Малиот барабанар*, *Песна на овчарот*, *Танец*), а полифон слог (неимитатиска полифонија) е основен принцип на организација на музичката материја во втората минијатура.

Симфонијата бр. 3 „Рустика“ за симфониски оркестар (*a tre*) е најзначајна од симфониите на Николовски. Првата варијанта од оваа симфонија Николовски ја пишува во 1968 година како прв став (*Synfonia strumentale*) од неговата *Synfonia utana*. Останатите два става од тоа дело авторот ги оформува во својата *II симфонија „Барбара“* (1968). *Симфонијата бр. 3 „Рустика“* е темелно преработена во 1975 година и истата премиерно е изведена на 20.5.1976 година во Скопје. Интересен е фактот дека во ова дело

Пример бр. 31 Симфонија бр. 3 „Рустика“ - III став (дел С, 102 - 108 такт)

Следното дело од овој период, кое стилски припаѓа на необарокот и во кое авторот употребува неимитатиска полифонија, е *Три сонати homage à Scarlatti* за пијано од 1979 година. *Sonatine (in G, in D, in C)* се со по 1 став, во бинарна форма.

Инспириран од творештвото на Ј.С. Бах, но и од современиот третман на формата на фугата и на полифоните техники воопшто од страна на композиторите на XX век, Властимир Николовски ја компонира својата единствена самостојна фуга за пијано. *Фугата на тема DSCH + BACH (homage à DSCH)*, посветена на големиот руски композитор Дмитриј Шостакович, е создадена 1980 година, а печатена во Москва 1988 година (издавач: *Музыка*, во збирката *Пьесы югославских композиторов*). Оваа самостојна музичка форма, што претставува реткост кога станува збор за формата фуга (фугите: *c-moll* BWV 961, *C-dur* BWV 952 и *C-dur* BWV 953 од Баховите *Мали прелудиуми и фуги*, Баховите 5 *фуги* за пијано - *C-dur*, *c-moll*, две во *d-moll*, *e-moll*, 1700 - 1708, 4 *фуги* за оргуљи, 1708-1717 - *h-moll* - на две теми од Корели, *c-moll* - на Легрензијева тема, *G-dur* (Jig), *g-moll*; В.А. Моцарт - *фуга* во *c-moll* за две пијана K.V. 426, 1783, попозната во преработка за гудачки

квартет како *Адаџо и фуга*, К.V. 546, 1788; Р. Шуман - 4 *фуги* за пијано, оп. 72, две во *d-moll*, *f-moll*, *F-dur*, 1845; Е. Пепинг - *Двојна фуга* за оргуљи, 1923 и др.), е една од позначајните композиции за пијано од Властимир Николовски. Меѓу другото, за ова говори и фактот што фугата е застапена на репертоарот на еминентни музички исполнители, честопати изведувана во земјава и во странство (праизведба: И. Ласко, *Трибина музичког стваралаштва Југославије*, Опатија, 1982).

Фугата е тригласна, а од самиот наслов се забележува дека станува збор за фуга со две теми (двојна фуга). Тактот е дводелен (2/4), а темпото умерено ($\text{♩} = 60$).

Пример бр. 32 *Фуга - теми (dux)*

The musical score shows a piano introduction in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 60. The right hand begins with a melody in the treble clef, marked with *mf* and *m.s.* (mezzo-soprano). The left hand provides accompaniment in the bass clef, marked with *m.d.* (mezzo-basso). The articulation is noted as *secco mortellato*. The score includes dynamic markings and phrasing slurs.

Формата на фугата е триделна - *експозиција, развоен дел и завршен дел + кода*, што претставува најзастапен вид како кај традиционалната фуга, така и кај фугата во музичкото творештво на XX век. Иако не претставува составен дел од фугата, примената на *кода* за заокружување на формата неретко се среќава и во традиционалните примери и во современата фуга. Како што веќе претходно констатиравме, станува збор за двојна (битематска) фуга во која темите, една по друга, настапуваат уште во експозицијата во вид на *dux*. Ваквиот тип двојна фуга, „ ... употребувана исклучиво во постарата музика, ги соединува двете теми од самиот почеток во една двојна тема, и вака соединети ги води низ целата фуга“ (Keler 1975: 23). Меѓутоа, дека во овој случај не станува збор за една двојна тема туку за две јасно издвоени (самостојни) теми, потврдува и фактот што во текот на фугата двете теми настапуваат и се разработуваат и одвоено, што не беше случај со претходно посочениот постар тип двојна фуга.

Композицијата е конструирана врз база на имитациска и контрастна (разнотематска) полифонија. Во текот на развојот на мелодиските линии кои го креираат полифониот слог постојано се разработува материјалот од двете теми. Мотивите од темите се разработуваат самостојно, често во две, па дури и во три мелодиски линии истовремено. Забележително е секвентно повторување на мотиви од темите, нивна ритмичко - мелодиска варијација, честа употреба на интервалски движења карактеристични за тематскиот материјал (микротематизам) и сл., што значи дека тематскиот материјал е максимално искористен при конструирањето на формата. Застапени се и следните постапки: диминуција и аугментација (и тоа не само највообичаеното двојно намалување и зголемување на нотните вредности), инверзија, стрето имитација, како и една ритмичко - мелодиски варирана ретроградна појава на првата тема.

Од ритмичка гледна точка забележително е постојаното меѓусебно надополнување на гласовите (*комплементарен ритам*), како и постојаната пулсација на ритмичкиот тек - *барокна моторичност*.

Вертикалните структури најчесто произлегуваат како резултат на меѓусебното контрапунктирање на мелодиските линии, што е во контекст со голем број полифоно конципирани композиции од XX век. Исклучок на ова прават: кластерите (кои со својата фонска функција укажуваат на присуството на сонористика), акордите кои се јавуваат во екстерниот меѓустав кој ги поврзува развојниот дел и завршниот дел од фугата (41 - 42 такт), како и акордите кои ја формираат плагалната каденца на крајот од формата. Од наведеното ќе заклучиме дека иако претставуваат секундарен елемент во полифониот слог, вертикалните структури имаат значајна улога, особено во деловите од фугата кои треба да доловат чувство на тонална стабилност, како на пример експозицијата или завршниот дел, односно кодата.

Кога зборуваме за тоналниот план, пред сè ќе констатираме дека станува збор за тонално заокружена форма конструирана врз база на хармонски модус - *in C*. Поради слободниот третман на хармонската димензија во најголемиот дел од фугата, тешко може да стане збор за одредување на тоналните центри од моменталниот хармонски контекст. Тука ќе го посочиме и фактот дека при стрето имитациите (освен оние изведени на октава), како и при меѓусебните судири на темите, доаѓа до појава на бимодалност и полимодалност. Во

контекст со горенаведеното, слободно може да се каже дека во фугата воопшто не се забележуваат организирани модуляции. Едноставно, преминот од еден во друг модус се регистрира при настапите на тематскиот материјал. Хармонската форма на модусот всушност се открива токму во каденцата (плагална каденца - S^o₆ - T), односно во стабилниот карактер на завршниот акорд со кој завршува фугата.

„Не се ретки случаите кога хармонската форма на модусот се открива во каденцата, во стабилниот карактер на завршниот тризвук, со кој завршува монодиски или полифоно развиван текст, соодветно - монодиска модална организација (... многу пиеси од "Ludus tonalis" на Хиндемит, фуџи на Шостакович итн.)“ (Бершадская 1978: 92).

Една од карактеристиките на оваа фуга е плагалноста. Имено, не само што имитацијата на двете теми во експозицијата е на субдоминанта, туку и во понатамошната разработка тематските материјали најчесто се наоѓаат во квартно - квинтни односи. Конечно и каденцата на крајот од фугата е плагална.

Во фугата може да се забележат и елементи на една од главните карактеристики на современата музика - *полипластовост*, односно раслојување на музичката материја. Ова се однесува на појавата на бимодалност и полимодалност, како и на примената на т.н. *микстурна полифонија*, каде што секој тон од двете (регистарски раздвоени) мелодиски линии кои го креираат полифониот слог е носител на кластерска (акордска) структура, при што доаѓа до заемно проникнување на полифониот и хомофониот слог.

Пример бр. 33 Фуга (40 - 48 такт)

The musical score is for piano (Pno.) and is divided into three systems. The first system (measures 40-42) shows a complex contrapuntal texture with multiple voices. The second system (measures 43-45) features a fortissimo (ff) section with the instruction 'col mane plenat'. The third system (measures 46-48) continues with fortissimo (fff) and a crescendo (cresc.).

Фугата на тема *D S C H + B A C H* (*homage à D S C H*) од Властимир Николовски е напишана во духот на необарокот. Во неа се сублимирани основните карактеристики на музиката од првата половина на XX век, при што авторот прави успешна синтеза на барокната традиција со современиот музички израз.

Во голем дел од творештвото на Властимир Николовски „ ... наидуваме на сложена контрапунктика, која базира врз политоналното и полиритмичко водење на делниците и групите и како таква, станува една од доминантните црти на неговиот музички јазик“ (Каракаш 1970: 80). Од искажаното може да заклучиме дека кај овој автор, во овој период, ги среќаваме сите начини на користење на полифонијата и тоа како слободни контрапункти, како имитации, но и како комплетни полифони форми.

4.2.9. Драгослав Ортаков

(Гевгелија, 22.4.1928 - 9.12.2007, Скопје)

Иако музикологијата претставува негова основна вокација, композиторскиот опус на Драгослав Ортаков остава значаен белег во македонската музичка култура. Во неговото творештво се застапени дела од различни жанрови и родови, но сепак, афинитетите на овој автор се насочени првенствено кон камерните инструментални форми. Во периодот 1960 - 1980 година, Ортаков има создадено 28 дела.

Табела бр. 30 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	2
1962	1
1965	1
1967	1
1968	2
1969	4
1970	2
1971	1
1972	3
1973	4
1975	2
1976	3
1978	1
1980	1
Вкупно	28

Од десетте дела кои беа достапни за нашето истражување, полифон слог како принцип на организација на музичката материја забележавме во две дела.

Табела бр. 31 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Суита in B</i>	1	4	/
<i>Гудачки квартет</i>	1	3	Да
Вкупно	2	7	1

Двете дела претставуваат циклични форми со 7 ставови како вкупен број. Ставовите во кои се појавува полифонија формираат истражувачки корпус од 4 единици.

Табела бр. 32 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	0
<i>Неимитациска полифонија</i>	4
<i>Комбинирана полифонија</i>	0
Вкупно	4

Композицијата *Суита in B* за пијано (1960) е необарокно конципирана. Оваа циклична форма е составена од 4 става, а полифон слог (неимитациска полифонија) е основен принцип на организација на музичката материја во третиот став од суитата.

Пример бр. 34 *Суита in B* - III став (*in Es*)

The image displays a musical score for the third movement of the Suite in B, Op. 10, No. 34 by Blagoje Prodanov. The score is written for a string quartet and is in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It is marked "Andante tranquillo" and "legato". The piece consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a "decresc. ..." marking. The third system includes "cresc. ..." and "decresc." markings.

Гудачки квартет (Quatuor a cordes), 1962, е една од првите композиции од ваков вид во македонското музичко творештво, дело во кое може да се забележи Бартоковска ориентација на авторот. Квартетот, пишуван во неокласичен стил, е составен од 3 става: *I став* - сонатна форма (слободно конципирана), *II став* - слободна формална концепција (латентна триделност), *III став* - рондо.

Првиот став „ ... има изразито играорен карактер, со употреба на асиметрични ритмички комбинации. Главната тема на вториот, бавниот став, е замислена додекафонски, без употребата на тој систем во натамошниот музички тек. Третиот став е рондо, по карактер сродно на материјалот од првиот став на делото“ (Ортаков 1982: 125). Во делови од сите ставови од композицијата се јавува контрапунктско водење на мелодиските линии, односно примена на слободна полифонија.

Пример бр. 35 Гудачки квартет - I став

70

mf

cresc..

cresc..

cresc...

mf cresc..

f

f

cresc..

cresc...

cresc..

cresc...

mf

mf

mf

mf

4.2.10. Тома Прошев

(Скопје, 10.10.1931 - 12.9.1996, Зларин, Република Хрватска)

Тома Прошев е несомнено најплодната творечка фигура во македонската музика во втората половина од XX век. Во неговиот опус, кој ги опфаќа скоро сите музички жанрови, се застапени разновидни музички форми, од најмали до најкрупни. Како основач и раководител на камерниот ансамбл *Света Софија* одигрува значајна улога за афирмацијата на македонската современа музика во земјава и во странство. Во разгледуваниот дваесетгодишен период опусот на Прошев брои 109 дела, од кои најмногу (12) се создадени во 1963 година.

Табела бр. 33 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	2
1961	3
1962	2
1963	12
1964	9
1965	11
1966	2
1967	8
1968	4
1969	2
1970	2
1971	5
1972	4
1973	6
1974	3
1975	4
1976	7
1977	2
1978	5
1979	8
1980	8
Вкупно	109

Од вкупниот број создадени дела во овој период, достапни за нашето истражување беа 26 дела, од кои во 16 се јавува полифонија. За едно од делата пронајдени во процесот на истражувањето тука не можеме да коментираме за присуство на полифонија поради некомплетната партитура.

Табела бр. 34 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови/чинови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови (чинови)	Снимки
<i>Концертантна музика</i>	1	3	Да
<i>Концертантни импровизации</i>	1	3	Да
<i>Концерт бр. 1</i>	1	3	/
<i>Темпера II</i>	1	1	Да
<i>Света Софија Охридска</i>	1	6	/
<i>Бои</i>	1	11	/
<i>Темпера III</i>	1	1	/
<i>Темпера IV</i>	1	1	/
<i>Темпера V</i>	1	1	/
<i>Симфонија бр. 2</i>	1	3	/
<i>Темпера VII</i>	1	1	/
<i>Артеј (опера)</i>	1	3	/
<i>Темпера VIII</i>	1	1	/
<i>Мусандра IX</i>	1	1	Да
<i>Симфонија бр. 3</i>	1	3	Да
<i>Концерт бр. 2</i>	1	3	Да
Вкупно	16	45	6

Од достапните дела во кои се појавува полифонија, 9 претставуваат циклични форми (една опера) чиј вкупен број на ставови и чинови е 38, додека, пак, 7 дела се напишани во 1 став. Сите ставови и чинови во кои се појавува полифонија и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 36 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 35 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
Самостојни	0
Став од циклични форми	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови/чинови) кои претставуваат други музички форми	
Имитациска полифонија	1
Неимитациска полифонија	21
Комбинирана полифонија	14
Вкупно	36

Концертантна музика за виолончело и гудачки оркестар (1960) претставува композиција работена во неокласичен стил, составена од 3 става.

Во рамките на првите 2 става од делото е присутно слободно контрапунктирање на мелодиски линии, односно неимитациска полифонија, додека во третиот став се јавува комбинирана полифонија. Имено, покрај неимитациска полифонија, се забележува и еден краток фрагмент со слободно имитациско спроведување во стрета на тематскиот материјал.

Пример бр. 36 *Концертантна музика* - III став (70 - 79 такт)

The image shows a musical score for the third movement of a concerto for cello and orchestra. The score is written for six staves: Solo Violoncello (Vcllo), Violins I (V. m.), Violins II (V. 2.), Violas (V. La.), Cellos (V. c.), and Double Basses (C. a.). The music is in 2/4 time and features a complex polyphonic texture with multiple melodic lines in the strings and woodwinds. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Стилски идентична е композицијата *Концертантни импровизации* за виола и гудачки оркестар од 1961 година, циклична форма која содржи 3 става.

Во основа, делото е работено по принципите на хомофониот слог. Полифон слог се јавува пред кодата од третиот став каде што основниот тематски материјал се разработува во вид на стрето имитација (од 93. такт).

Од 1963 година датира *Концертот бр. 1* за виолина и оркестар. Полифониот слог е основен принцип на организација на музичката материја во ова дело. Во трите става авторот применува комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија.

Пример бр. 37 *Концерт бр. 1* - I став (27 - 35 такт)

The image displays a musical score for the string orchestra of the composition 'Tempera II'. It features five staves: Oboe (OB.), Bass Clarinet (Bas CLAR.), Violin (V.), Viola (V.), and Violoncello (VC). The Oboe part is marked 'dolce' and 'mp'. The Bass Clarinet part has a measure number '4' in a box. The Violin and Viola parts include a 'gliss.' marking. The Violoncello part has dynamic markings 'p' and 'pp'. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Неимитациска полифонија може да се забележи во рамките од ставот на композицијата *Темпера II* за гудачки оркестар од 1964 година.

На текст од Анте Поповски, во периодот 3.11.1966 - 8.11.1966 година, Прошев ја пишува композицијата *Света Софија Охридска* за тенор и гудачки оркестар. Ова вокално - инструментално дело содржи 6 става. Генерално, во рамките на цикличната форма се применува комбинирана полифонија и тоа:

1. *I став* - комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија,
2. *II став* - неимитациска полифонија,

3. III став - комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија,
4. VI став - комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија.

Пример бр. 38 Света Софија Охридска - I став

Seli za sveti
rodendon

T. KOSTOV
3. XI 1986
286 - 16²

Sveti Sofia Ohridska

Adagio.

The musical score is handwritten and consists of two systems. The first system includes staves for Bass, Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The score features various musical notations such as dynamics (p., mp., f.), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'con cord.'. The handwriting is in Cyrillic script.

Цикличната вокално - инструментална творба *Бои* за сопран, алт, тенор, бас, женски и машки рецитатор и камерен оркестар е создадена во периодот 1.6.1967 - 20.6.1967 година во Загреб, на текст од Енвер Чолаковиќ. Делото, кое е работено според начелата на алеаториката, е составено од 11 става: 1. *Црно*, 2. *Смеѓо*, 3. *Жолто*, 4. *Златно*, 5. *Црвено*, 6. *Зелено*, 7. *Виолетово*, 8. *Модро*, 9. *Плаво*, 10. *Сиво*, 11. *Бело*. Што се однесува до примената на полифонија во делото, може да се каже дека во рамките на првиот (*Црно*), третиот (*Жолто*), четвртиот (*Златно*), петтиот (*Црвено*), шестиот (*Зелено*), седмиот (*Виолетово*), деветиот (*Плаво*) и единаесеттиот став (*Бело*) се забележуваат елементи на неимитатиска полифонија, која произлегува како резултат на истовремено звучење (контрапунктирање) на поедини мелодиски линии, а притоа траењето на тоновите не е точно определено (полифона, линеарна алеаторика).

Пример бр. 39 *Бои - I Црно*

The image shows a handwritten musical score for the first movement, 'Crno', of the cycle 'Boi'. The score is written on a system of staves. At the top, there are two columns of lyrics in Cyrillic script. The first column reads: 'CRNA MIŠA CRNI MIRIS CRNO TOŠI / 12 KRŠAGA CRNE SMOLE CRNOŠI, MRAKA / OPIZEN DAN, / OBEZMOŠEN. / ŽIVNIK'. The second column reads: 'KORAKO ŠTRO. / ŽMENO ŠPRAO / ŽIVOT KO Š CRNOŠ / ROVA CRNI PIŠET.'. Below the lyrics, there are several staves for instruments: R.M. (likely Recorder/Mandolin), Soprano (Sop.), Alto (Alto), Violin (Vla.), Viola (Vla.), Cello (Cl.), and Bass (Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf', 'sf', 'p', 'f', and 'molto dimen.'. There are also some graphical elements like zig-zag lines and wavy lines, possibly representing glissandi or specific performance techniques. The word 'Glass' is written at the bottom right of the score.

Пример бр. 40 Бои - III Жолто

8

Sop. *Zu-ti-lo u lu-tu stupi-lo se bor-bu*

Alt. *Zu-ti-lo u lu-tu stupi-lo se bor-bu*

Ten. *Zu-ti-lo u lu-tu stupi-lo se bor-bu*

R.Z. *Žutilo u lutu stupilo se borbu
s bozami i
i razbiernički uporno žuti je
ko žuto sunce, kao mjesec žut.*

V. *mf* *f*

Vk. *mf*

Vc. *f*

Cb. *mf*

9

- 20 -

Sop. *BO JA MA*

Alt. *BO JA MA*

Ten. *BO JA MA*

R.Z. *BO JA MA i po-ATEO MI-KI UPORNO
ZU TU JE KO ŽU TO SAKU-RE
KAO NJE-SEC ŽUT.*

V. *mf* *piss*

Vk. *mf* *glissant* *piss*

Vc. *gliss*

Cb. *piss* *glissant* *piss*

ⓐ *ponavlja se do znaka dirigenta.
SVE u diminu!.*

Композицијата *Темпера III* за симфониски оркестар од 1968 година „... претставува импозантен блок од густ звук со силна градација што се состои

од множество паралелни импресивни линии“ (Ортаков 1982: 171). Во рамките на симфонискиот став се јавуваат делови во кои самостојно контрапунктираат мелодиски линии и образуваат како неимитациска, така и имитациска полифонија.

Пример бр. 41 Темпера III (56 - 66 такт)

The image displays a musical score for Example No. 41, titled "Темпера III" (measures 56-66). The score is arranged in three systems, each with five staves for Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The first system includes dynamics like "f" and "molto cresc." and a copyright symbol. The second system shows complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The third system continues the intricate polyphonic texture.

Во 1969 година Прошев реализира уште една композиција од циклусот насловен *Темпера*. Композицијата *Темпера IV* за гудачки оркестар претставува став во чии рамки авторот применува полифон слог од комбиниран вид (слободна имитација и слободен контрапункт).

Следната година (1970) е создадена *Темпера V* за четири вокални солисти (сопран, алт, тенор, бас) и гудачки оркестар. Во оваа композиција, во која солистите сами ги избираат вокалите под нотниот текст, „... солистичките вокализми во уводот без инструментална придружба, потсетуваат на мадригалскиот стил, предаден во еден современ звучен амбиент“ (Ортаков 1982: 142). Доминантен принцип на организација на музичката материја во ставот е полифон слог, конкретно неимитацииска полифонија.

Пример бр. 42 *Темпера V* (1 - 11 такт)

The image displays two systems of musical notation. The first system includes four vocal staves labeled Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a string section. The vocal parts feature melodic lines with various dynamics such as *sub. p*, *mf*, *dim.....*, and *mp*. The string section consists of Violin I, Violin II, Viola, and Bass, with dynamics like *mp* and *mf*. The second system continues the vocal and string parts, with dynamics including *p* and *mp*. The notation includes notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Симфонијата бр. 2 за гудачки оркестар е напишана во периодот 30.7.1971 - 18.8.1971 година.

„Во детално разработената оркестарска фактура, сите линии на „дивизираните“ гудачи се испишани во целост со традиционална нотација, но одделни фрагменти (особено во првиот став) оставаат впечаток на алеаториска импровизација на интерпретаторите“ (Ортаков 1982: 169). Во трите става од делото може да се забележи примена на комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија.

Темпера VII за гудачи и ударни инструменти, 1972, претставува став во умерено темпо (*Moderato*, $\text{♩} = 60$, такт 4/4), во чии рамки се јавува фрагмент во гудачкиот оркестар (виолина 1, 2 и виола) каде што мелодиските линии се водени во слободен контрапункт.

Истиот принцип, слободно контрапунктирање на одредени мелодиски линии, е применет и во фрагменти од ставот на *Темпера VIII* за три флејти и

гудачки оркестар, композиција пишувана во периодот 14.10.1973 - 30.10.1973 година.

Според истоименото дело од Мирослав Крлежа, Прошев ја пишува операта (музичка драма) во 3 чина *Аретеј* за солисти, мешан хор и симфониски оркестар (28.7.1972 - 20.8.1972). Во ова музичко - сценско дело полифонијата не е примарен принцип на организација на музичката материја. Таа се јавува само фрагментарно, во вид на полифонизација на хомофониот слог, односно во вид на неимитациска полифонија.

Композицијата *Мусандра IX* за клавирско трио (виолина, виолончело и пијано) е создадена во периодот 21.3.1976 - 23.3.1976 година во Игало. Камерната творба се изведува *Ad libitum*, со напомена на авторот дека должината на нотните вредности е релативна. Во рамките на ставот може да се забележи појава на комбинирана полифонија.

Симфонијата бр. 3 за симфониски оркестар е напишана исто така во Игало, во периодот март - април 1976 година. Композицијата има 3 става.

Во првиот став од симфонијата (сонатна форма) има обемна примена на полифонија од комбиниран вид. Уште при спрведувањето на првата тема низ оркестарската фактура во експозицијата, се применува неимитациска полифонија.

Примерот кој ќе го издвоиме од првиот став е настапот на втората тема во гудачите во репризата. Значајно е да се посочи тоа дека втората, инаку примарна тема на симфонијата, е „ ... исткаена од мелодиски фрагменти и варирања на македонската народна песна *Татунчо*“ (Ортаков 1982: 170).

Пример бр. 43 Симфонија бр. 3, I став - реприза (втора тема,
гудачки оркестар)

The image displays a musical score for the first movement of Symphony No. 3, first reprise, featuring the string orchestra. The score is arranged in four systems, each containing five staves: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *con sord.* and *mp.*. The first system shows the beginning of the section with *con sord.* markings. The second system continues the melodic lines. The third system features more complex rhythmic patterns and slurs. The fourth system concludes the section with a final flourish. The overall style is characteristic of a classical symphonic score.

Концертот бр. 2 за виолина и гудачки оркестар, 1976, содржи 3 става. Карактеристично за сите ставови на делото е што во нивните рамки се јавува полифон третман (неимитациска полифонија) на музичката материја.

Тома Прошев е еден од музичките творци што ги поставија темелите на современата композиторска школа на македонска почва. Со своето делување успеа да ја доближи македонската музичка авангарда кон современите европски и светски текови. Во делата кои беа предмет на нашето истражување, полифонијата, пред сè, се јавува како неимитациска, но и како полифонија од комбиниран вид (имитациска и неимитациска). Иако не забележавме полифона форма, несомнено е дека „полифонијата е основната компонента во делата на Тома Прошев. Со оглед дека мелодиските линии се движат и надвор од тоналните и модалните структури, нивната комуникација е остварена со комплементарно воден ритам и спротивно на водените гласови. Комплементарноста којашто натаму се пренесува и врз другите фактори на композицијата во многу ја остварува целосноста и стабилноста на делото“ (Прошев 1986: 198).

4.2.11. Љубомир Бранѓолица

(Херцег Нови, Црна Гора, 19.8.1932)

Творештвото на Љубомир Бранѓолица содржи дела од најразлични жанрови и родови, наменети за разновидни музички ансамбли: солистичко, камерно, хорско, оркестарско творештво, опери, филмска музика и музика за театар, популарна музика итн. Сепак, несомнено е дека неговиот балетски опус (18 балети) претставува најголем придонес за македонската музичка култура.

Според податоците до кои дојдовме во процесот на истражувањето, во периодот 1960 - 1980 година, Бранѓолица има 23 композиторски остварувања, од кои најголем број (8) во 1969 година.

Табела бр. 36 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	1
1963	2
1964	1
1965	2
1968	1
1969	8
1970	2
1973	2
1974	2
1976	1
1979	1
Вкупно	23

Достапни за нашето истражување беа 9 дела, а во едно од нив забележавме примена на полифонија.

Табела бр. 37 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Концерт</i>	1	3	Да
Вкупно	1	3	1

Во трите става од цикличната форма се јавува полифон слог како принцип на организација на музичката материја, што значи дека истражувачкиот корпус опфаќа 3 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 38 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
Самостојни	0
Став од циклични форми	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
Имитациска полифонија	0
Неимитациска полифонија	0
Комбинирана полифонија	3
Вкупно	3

Концерт за тромбон и гудачки оркестар, 1976, е едно од позабележителните дела од овој автор. Композицијата е тонално конципирана, а карактеристично е тоа што тромбонистот Кирил Рибарски, кому е посветено делото, самиот ја напишал соло каденцата која се јавува пред крајот на третиот став (рондо).

Иако основен принцип на организација на музичката материја во ова дело е хомофон слог, полифони фрагменти (комбинирана, имитациска и неимитациска полифонија) се јавуваат во сите ставови.

Пример бр. 44 *Концерт* - I став (58 - 65 такт)

The image shows a musical score for measures 58-65 of the first movement of a concert. The score is for Trombone (TRM) and strings (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass). The Trombone part is marked with 'mf' and 'ACCEL ... SEMPRE...'. The Violin parts are marked with 'mf' and 'p', and 'SENZA SORD'. The Viola part is marked with 'mf'. The Violoncello and Double Bass parts are marked with 'mf' and 'p'.

Vivo I TEMPO

TRON

Vm 1

Vm 2

VL

VC

CB

(69 - 76 ТАКТ)

TRON

Vm 1

Vm 2

VL

VC

CB

Trom
 Vm 1
 Vm 2
 VL
 Vc
 CB

Пример бр. 45 Концерт - II став (39 - 46 такт)

Trom
 Vm 1
 Vm 2
 VL
 Vc
 CB

Tromb
 Vm 1
 Vm 2
 VL
 Vc
 CB

RALL TEMPO I
 RALL TEMPO I

mf
 mf
 mf
 mf
 mf

Пример бр. 46 Концерт - III став (77 - 84 такт)

Tromb
 Vm 1
 Vm 2
 VL
 Vc
 CB

Pizz. ARCO
 Pizz. ARCO
 Pizz. ARCO
 Pizz. ARCO

f
 f
 f
 f
 f

„Главна карактеристика на композиторскиот јазик на Љубомир Бранѓолица, без оглед на видот на композициите или жанрот на кој тие му припаѓаат е неоромантичарскиот музички израз. Во неговото творештво речиси нема поведување по авангардните струења на дваесеттиот век. Неговите дела се тонални, со раскошна мелодика и со вешта оркестрација. Тоа е една од причините што постојано живеат на репертоарот на македонските и на светските музички уметници и ансамбли“ (Коловски 2013б: 79).

4.2.12. Драган Шуплевски

(Скопје, 19.7.1933 - 10.6.2001, Скопје)

Еден од основоположниците на хорската уметност во Македонија, Драган Шуплевски, во периодот 1960 - 1980 година реализира 42 дела (по 7 во 1963 и 1980 година) од кои најголем дел претставуваат хорски обработки инспирирани од македонскиот музички фолклор.

Табела бр. 39 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1961	1
1963	7
1964	6
1965	1
1966	1
1967	1
1968	3
1969	1
1970	2
1974	1
1975	1
1976	1
1977	5
1978	2
1979	2
1980	7
Вкупно	42

За нашето истражување беа достапни сите дела создадени во разгледуваниот период, а во 14 од нив се јавува полифонија.

Табела бр. 40 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Сиромав</i>	1	1	/
<i>Ајде да се земеме (прва верзија во Es - dur)</i>	1	1	/
<i>Ајде да се земеме (втора верзија во G - dur)</i>	1	1	Да
<i>Зајко многузнајко (прва верзија)</i>	1	1	/
<i>Сербез Донка (варијации на народна песна)</i>	1	3	/
<i>До три моми (Фолклорна бурлеска бр. 1)</i>	2	1+1	Да (1)
<i>Отче наш</i>	1	1	Да
<i>Бурлеска</i>	1	1	/

<i>Епизод</i>	1	1	/
<i>Крвава блокада</i>	1	1	/
<i>Партизанска пролет</i>	2	1+1	Да (1)
<i>Партизанска суита</i>	1	5	/
Вкупно	14	20	4

Од достапните дела во кои се појавува полифонија, две се циклични форми чиј вкупен број ставови е 8, а 12 дела се напишани во 1 став. Сите ставови во кои се појавува полифонија и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 15 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 41 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	13
<i>Неимитациска полифонија</i>	1
<i>Комбинирана полифонија</i>	1
Вкупно	15

Композицијата *Сиромав* за мешан хор, 1964, претставува обработка на истоимената хумористична македонска народна песна. Песната содржи 3 сторфично конципирани строфи. Согласно карактерот на композицијата, темпото е брзо - *Allegro giocoso* ($\text{♩} = 165$), тактот е дводелен ($2/4$), додека, пак, хармонскиот јазик е традиционален. Втората строфа од песната е обработена по принцип на канонска имитација остварена така што гласовите се имитираат во парови: сопрани и алти - тенори и басы.

Пример бр. 47 Сиромав - втора строфа

1. 2.

си - ро - мав! Ке - се и - ма па - ри не - ма

си - ро - мав! Ке - се и - ма па - ри не - ма

си - ро - мав! Ке - се и - ма

си - ро - мав, си - ро - мав, гаќ - ник и - ма га - ки не - ма

си - ро - мав, си - ро - мав, гаќ и не - ма

па - ри не - ма си - ро - мав, си - ро - мав, гаќ - ник и - ма

га - ки

си - ро - мав, си - ро - мав, кре - вет и - ма же - на не - ма

си - ро - мав, си - ро - мав, же - на не - ма

га - ки не - ма си - ро - мав, си - ро - мав, кре - вет и - ма

не - ма же - на

Во 1968 година Шуплевски пишува обработка за мешан хор врз основа на хумористичната песна *Ајде да се земеме* (две верзии: *Es - dur* и *G - dur*). Двете верзии претставуваат строфични форми, во брзо темпо (*Allegro scherzoso*) и во дводелен такт (2/4). Полифонијата во двете композиции е применета идентично како и кај претходната обработка *Сиромав*, во вид на канонска имитација.

Пример бр. 48 *Ајде да се земеме (Es - dur)* - трета строфа

3.

Срмен елек ке ти купам да се земеме. Ко-ван колаи
Срмен елек ке ти купам да се земеме. Ко-ван колаи

Кован колаи кети купам ајде да се земеме ке ме
кети купам да се земеме ке те хранам ајде да се

хра-ниш ајде да се земеме ке ме чуваш ајде да се земеме!
земеме ке те чу-ваш ајде да се зе-ме-ме!

Првата верзија од композицијата *Зајко многузнајко* е напишана во 1969 година за тригласен детски хор, врз хумористичните стихови на Иванчо Митевски (втората верзија, за пионерски хор, датира од 1980 година). Согласно карактерот, авторот го означил темпото на композицијата како *Брзо и весело*, тактот е 4/4, тоналитетот *Es - dur*. Имитациско спроведување на основната мелодиска линија претставува честа постапка во делови од формата.

Творбата *Сербез Донка* за мешан хор, 1976, претставува варијации на истоимената народна тема. Делото има 3 става (брз - бавен - брз) кои се тонално конципирани. Хомофониот слог е доминантен принцип на организација на музичката материја, но во првиот став од композицијата може да се забележи и примена на поизразен полифон слог. Како интересен пример ќе ја издвоиме канонската имитација при која гласовите (баси и тенори - алти и сопрани) се имитираат во парови (73 - 79 такт). Меѓу другото, очигледно е дека оваа имитациска постапка е вообичаена во хорското творештво на овој автор.

четвртина нота). Основен принцип на организација на музичката материја е хомофон слог, но во рамките на ставот „инцидентно“ се применува и полифон слог конструиран врз принципот на имитациска полифонија. Имено, темата која ја донесува соло сопранот почнувајќи од 12. такт, се имитира во стрета во тенорите за октава подолу (12. такт) и во сопраните на прима (14. такт).

Пример бр. 50 Отче наш

The musical score for "Our Father" (Отче наш) is presented in two systems. The first system covers measures 10 to 14, and the second system covers measures 15 to 19. The score includes a solo voice part and four-part vocal harmony (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in Macedonian. The score is in G major and 2/4 time. The lyrics include: "да при-и-дет цар-стви-је Тво-је, да бу-дет наш, От-че наш, От-че наш, От-че наш, да бу-дет во-ља Тво-ја ја-ко на не-бе-си".

Кратки отсеци со стрето имитација може да се забележат и во хорската фактура во вториот дел (34 - 36 такт), како и на крајот од третиот дел од формата (47 - 50 такт).

Уште една хорска творба инспирирана од македонската хумористична народна песна претставува композицијата *Бурлеска* за женски хор, 1978. Како примерок од оваа композиција имаме само 48 такта во кои се обработени првите две строфи од песната *Посејала баба до три зрна просо*. Песната е обработена строфично, во брзо темпо (*Allegro*) и дводелен такт (2/4). Втората строфа од народната песна е полифоно конципирана. И тука Шуплевски не отстапува од веќе проверениот принцип - канонска имитација, во случајов на

октава, спроведена помеѓу вторите алти и првите сопрани. Според почетните 2 такта од третата строфа имаме индиции дека и таа е полифоно конципирана (канонска имитација).

Во 1980 година Шуплевски ја пишува композицијата во 1 став *Епилог* за женски хор, врз основа на стиховите на писателот Србо Ивановски. Тоналитетот е *h - moll*, темпото *Moderato*, а тактот 4/4. Првата строфа од песната донесува полифон слог (неимитатиска полифонија), во втората и третата строфа слогот е хомофон, додека, пак, четвртата строфа донесува повторување на концептот од првата строфа - полифон слог (неимитатиска полифонија). Ваквата концепција оддава чувство на триделност (**a b a**₁).

Од истата година (1980) датира композицијата *Крвава блокада* за младински мешан хор (текст: д-р Лазо Каровски). Во оваа хорска творба се јавува комбинирана примена на полифонија. Имено, во поедини делови од формата може да се забележи примена на два вида полифонија и тоа: имитатиска полифонија (канонска имитација на основниот тематски материјал) и слободни контрапункти.

Пример бр. 51 *Крвава блокада* - имитатиска (канонска) полифонија

The musical score illustrates a canon polyphony with eight staves. The lyrics are:

Ф и за - дув те

Ф и за - дув те гу - шц

и стра - вот те жа -

Ф и за -

гу - шц и гр - ло се

су - шц а злов - ни - те

и гр - ло ов су - шц

а злов - ни - те сен - ки

дув те гу - шц и гр - ло се су - шц а злов -

сен-ки во стра-вот те да-ват

ој

во стра-вот те да-ват

ни-те сен-ки во стра-вот те да-

Пример бр. 52 Крвава блокада - комбинирана полифонија

rit. e dim. TEMPO PRIMO con dolore

лај

ој

лај

ој

ро-бо-ви

о-ве-на-а в'намуртен мај

ко гро-виш-та ста-ри и мор-ник те фа-ка

о ве-на-а в'намуртен мај

ро-бо-ви, гро-бо-ви

и стра-вот те жа-ри, те жа-ри, жа-ри

Пример бр. 53 *Крвава блокада* - имитациска полифонија (стрета)

Handwritten musical score for "Крвава блокада" featuring four staves of polyphonic vocal entries. The lyrics are: "од тие ладни гробови пресни ке", "од тие ладни гробови пресни", "од тие ладни гробови пресни", and "од ти-е ладни гробови пресни". The score includes dynamic markings like "f" and "Risoluto", and a "3" indicating a triplet.

На стиховите од Ацо Шопов, во 1980 година Шуплевски реализира две верзии од композицијата *Партизанска пролет*, едната за мешан хор, другата за женски хор. Хармонскиот јазик е традиционален, темпото е *Умерено*, а тактот 7/8. Првата и третата строфа се полифоно работени, додека кај втората и четвртата строфа е применет хомофон слог. Што се однесува до примената на полифониот слог и тука авторот го спроведува принципот на канонска имитација, изведена на интервал октава.

Пример бр. 54 *Партизанска пролет* за мешан хор - прва строфа

Handwritten musical score for "Партизанска пролет" showing two staves (A and B) with lyrics: "ВЕ-ЧЕРЕ ТИ-ХА, ДРЕМ-ЛИ-ВА, НЕ-ЧУ-НО ГО-РА" and "ВЕ-ЧЕРЕ ТИ-ХА, ДРЕМ-ЛИ-ВА". The tempo is marked "УМЕРЕНО" and the dynamic is "f".

ШУ-МО-ЛИ МЕ-СЕЦ СРЕД ГРАН-КИ СО-НУ-ВА,
 НЕ-ЧУИ-НО ГО-РА ШУ-МО-ЛИ, МЕ-СЕЦ СРЕД ГРАН-КИ

СВЕЗДИ-ТЕ СОЛ-ЗАТ НА НЕ-БО, МЕ-СЕЦ СРЕД ГРАН-КИ
 СО-НУ-ВА, СВЕЗДИТЕ СОЛЗАТ НА НЕ-БО

СО-НУ-ВА, СВЕЗДИТЕ СОЛЗАТ НА НЕ-БО.
 МЕ-СЕЦ СРЕД ГРАНКИ СО-НУ-ВА, СВЕЗДИТЕ СО-ЛЗАТ НА НЕ-БО.

FINE *

Композицијата *Партизанска свита* за солисти (мецосопран, баритон), мешан хор и симфониски оркестар, 1980, претставува циклична творба составена од 5 става. Хармонскиот јазик и во ова дело е традиционален, а основен принцип на организација на музичката материја е хомофон слог, со мали исклучоци во IV и V став каде што се јавува полифонизација остварена со примена на принципот на имитација на основниот тематски материјал. Имено, во IV став - *As - dur* (*E - dur*), кој ја обработува песната *Гледај ме гледај либе*, имитациска полифонија се забележува во делот означен со буквата **D** во партитурата, каде што всушност започнува втората строфа од песната. Во рамките на 11 такта е изведена канонска имитација во парови во хорот и гудачите. Во V став пак (*G - dur*), *Сите си појдоа мамо*, во рамките на 5 такта (хор и делови од оркестарската фактура) имитациски е конципиран почетокот од втората строфа од ставот (трета строфа од песната, дел во партитурата означен со буквата **A**).

На крајот од овој преглед може да заклучиме дека во творештвото на Драган Шуплевски од овој период не се среќаваат полифони форми. Полифониот слог се применува во рамките на други музички форми како

конструктивен композициско - технички принцип, најчесто реализиран според принципите на канонската имитација.

4.2.13. Александар Лековски

(Ниш, Република Србија, 11.12.1933 - 27.2.2013, Скопје)

Релативно мало по обем, творештвото на композиторот и диригент Александар Лековски „ ... се одликува со стилска монолитност (неоромантизам со примеси на џез) и со нагласен позитивен однос кон фолклорот“ (Коловски 2013б: 85). Во периодот кој е цел на нашето истражување Лековски реализира 9 музички творби.

Табела бр. 42 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1963	1
1965	1
1968	1
1971/1972	1
1974	1
1975	2
1977	1
1980	1
Вкупно	9

Од овие 9 дела пронајдовме 3 партитури. Во една од нив забележавме примена на полифон слог како принцип на организација на музичката материја.

Табела бр. 43 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Илинден '63</i> (симфониска поема)	1	1	Да
Вкупно	1	1	1

Со оглед на тоа што достапната композиција е компонирана во 1 став, истражувачкиот корпус опфаќа една единица во која е употребена полифонија.

Табела бр. 44 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	0
<i>Неимитациска полифонија</i>	0
<i>Комбинирана полифонија</i>	1
Вкупно	1

Едно од позабележителните дела на Лековски е симфониската поема *Илинден '63* за симфониски оркестар (1963). „Според музиката на оваа симфониска поема, на сцената на Македонскиот народен театар е прикажан балет под насловот *Стремежи*, кој има доживеано и телевизиска реализација“ (Ортаков 1982: 173). Во рамките на сонатната форма, во која основен конструктивен принцип е хомофон слог, авторот применува комбиниран вид полифонија. Имено, покрај деловите во кои се јавува неимитациска полифонија, може да се забележат и фрагменти со имитациско спроведување на тематскиот материјал.

Пример бр. 55 Симфониска поема „Илinden `63“

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds and brass instruments, while the bottom section includes strings and piano. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics range from 'Piano' to 'Forte'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A rehearsal mark '80' is present in the timpani staff. The string section is divided into Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The woodwinds include Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), Clarinet (1), Bassoon (1 and 2), and Cor Anglais (1, 2, 3, 4). The brass section includes Trumpets (1 and 2), Trombones (1, 2, 3), and Tuba. The percussion section includes Timpani and Tambores. The score is a page from a larger manuscript, as indicated by the rehearsal mark '80'.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flute (Flac)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- Horn I (COR. 1)
- Horn II (COR. 2)
- Trumpet I (TR. 1)
- Trombone I (TUBA)
- Trombone II (TROMB.)
- Percussion (Perc.)
- Piano (PIANO)
- Violin I (V-ni I)
- Violin II (V-ni II)
- Viola (V-la)
- Cello (Vc.)
- Double Bass (C.B.)

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is divided into three measures. The first measure features a complex texture with many notes, while the second and third measures show a more simplified texture with some notes held over from the previous measure. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs. There are also some handwritten annotations, including a large "no" written over the Trombone I staff in the second measure. The page number "186" is visible in the bottom right corner.

Пример бр. 56 Илinden '63 (стрето имитација на тема)

230 poco a poco accel.....

The musical score is arranged in two systems. The first system includes:

- Picc. (Piccolo)
- FL. 1 & 2 (Flutes)
- Ob. 1 & 2 (Oboes)
- Cl. 1 & 2 (Clarinets)
- Fag. 1 & 2 (Bassoons)
- COR. 1 & 2 (Cor Anglais)
- TR. 1 & 2 (Trumpets)
- Pos. 1 & 2 (Trumpets)
- 3 E.TUM. (Timpani)
- TIMP. (Timpani)
- CAMP. (Cymbals)
- PIATI (Cymbals)

The second system includes:

- PiANO (Piano)
- V-ni 1 & 2 (Violins)
- V-le (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- cb. (Contrabasso)

Rehearsal mark 230 is indicated in a box above the Piccolo staff and below the Contrabasso staff. The tempo marking 'poco a poco accel.....' appears at the top right and bottom right of the page. The score features various musical notations including dynamics (e.g., *ff*, *sfz*), articulation (accents), and performance instructions like 'TOB.' and 'BVA'.

4.2.14. Томислав Зографски

(Велес, 29.3.1934 - 14.1.2000, Скопје)

Со својот обемен и жанровски разновиден опус (творештвото на Зографски содржи 146 опуси), како и со плодната општествено - педагошка дејност, Томислав Зографски остава значаен белег во македонската музичка историја. Следејќи ги актуелните светски музички трендови, тој е еден од првите композитори кој во македонската музика ги имплементира карактеристиките својствени за неокласицизмот, што воедно претставува негова доминантна стилска определба. За своето творештво Зографски е добитник на голем број значајни награди и признанија.

Во периодот 1960 - 1980 година опусот на Зографски брои 49 дела.

Табела бр. 45 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1959/1961	1
1960	2
1960/1961	1
1961	3
1963	1
1964	1
1966	4
1967	2
1968	5
1968/1982	1
1969	2
1970	2
1971/1972	1
1972	7
1972/1992	1
1973	1
1976	1
1978	1
1979	4
1980	7
1980/1981	1
Вкупно	49

За нашето истражување беа достапни 45 дела, од кои во 20 забележавме примена на полифонија.

Табела бр. 46 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Fantasia Corale, op. 26</i>	1	1	Да
<i>Суита, op. 27</i>	1	5	Да
<i>Cantus Coronatus, op. 44</i>	1	1	Да
<i>Ајде жалај ме ... (Малино моме), op. 48 (прва верзија)</i>	1	1	/
<i>Езеро, op. 53</i>	1	1	/
<i>Патување, op. 56</i>	1	1	Да
<i>Гудачки квартет, op. 58</i>	1	1	Да
<i>Santigas, op. 59</i>	1	7	Да
<i>Суита, op. 60</i>	1	7	Да
<i>Похвала Кирилу и Методију, op. 62 (ораториум)</i>	1	11	Да
<i>Душе ми вздихни, op. 63</i>	1	1	Да
<i>Малино моме, op. 68 (втора верзија)</i>	1	1	Да
<i>Стари дедо, op. 69</i>	1	1	Да
<i>Allegro Varosso, op. 78</i>	1	1	Да
<i>Прелудиум, корал и фантазија на тема „Непокор“, op. 85</i>	1	3	Да
<i>Караорман, op. 87 (кантата)</i>	1	4	Да
<i>Мадригали, op. 88</i>	1	4	Да
<i>Пасакалја за еден херој, op. 91 (тема со XVI варијации)</i>	1	1	Да
<i>Дојдовме, op. 95</i>	1	1	Да
<i>Балада, op. 124</i>	1	1	Да
Вкупно	20	54	18

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, 7 претставуваат циклични форми чиј вкупен број на ставови е 41, додека 13 дела се компонирани во 1 став. Сите ставови во кои се појавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 34 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 47 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
Самостојни	1
Став од циклични форми	7
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
Имитациска полифонија	8
Неимитациска полифонија	11
Комбинирана полифонија	7
Вкупно	34

Едно од најзначајните дела од опусот на Томислав Зографски, напишано во почетниот период од неговото творештво (1959/1961, печатено 1967, СОКОЈ), несомнено претставува композицијата *Фантазија корале (Fantasia Corale)*, оп. 26, за симфониски оркестар (*a tre*), проширен. Иако композицијата претставува дипломска работа на авторот, факт е дека појавата на *Фантазија корале* претставува значаен момент во историјата на македонската музика (прва изведба: 22.6.1961 година, *Македонска филхармонија*). *Фантазија корале* претставува симфониски став конструиран по принципите на сонатната форма, која во овој случај е слободно (индивидуално) конципирана, на што укажува и дел од самиот наслов на делото (*Fantasia*). Формата е конструирана врз база на еден примарен лапидарен четиритонски мотив (тема) со корален карактер кој асоцира на фригиски модус.

Пример бр. 57 *Fantasia Corale* - тема



Карактеристично е тоа што „... основната тема постојано се повторува во целата композиција (нешто како лајт мотив (Вагнер) или *idée fixe* (Берлиоз), додека споредните теми (повеќе на број) се јавуваат секоја само по еднаш“

(Коловски 2011: 173). При излагањето на тематскиот материјал на почетокот од композицијата, може да се забележи дека како принцип на организација на музичката материја е применет хомофон слог, а комплексот од вертикално поставени тонови (акордот) се конструира со напластување на тоновите кои го сочинуваат тематскиот материјал.

Полифон третман на тематскиот материјал се јавува пред сè при неговата разработка во развојниот дел од формата, но и во нејзиниот трет дел („реприза“), во чии рамки се јавува и корална обработка (*Corale*) на тематскиот материјал, кој пак, во одредени моменти е применет во функција на *cantus firmus*. Од анализата на оваа композиција тука ќе ги издвоиме следните заклучоци:

1. Композицијата е неокласично конципирана, при што Зографски прави успешна синтеза на традицијата со современиот музички израз,
2. Во композицијата меѓусебно контрастираат два принципа на организација на музичката материја - полифон слог и хомофон слог,
3. Полифониот слог е конструиран врз база на имитациска полифонија,
4. Во композицијата се применети традиционалните полифони техники и постапки како што се: строга, слободна, природна и вештачка (стрето) имитација, аугментација, диминуција, строга и слободна инверзија, како и најразновидни комбинации од наброените постапки,
5. Во деловите од формата каде што е застапен полифониот слог како принцип на организација на музичката материја, појавата на вертикалните структури имаат секундарно значење. Меѓу другото, тие се формираат и како резултат на соодносот на мелодиските линии, односно како резултат на меѓусебното контрапунктирање на тематскиот материјал при примената на стрето имитациите.

Suona за пијано, оп. 27 (1960), е циклична форма составена од 5 става (*Sinfonia, Intermezzo, Passaggio, Romanza, Finale*) од кои последните 2 става, иако различно насловени, се идентични со првите 2 става. Композицијата е неокласично конципирана. Полифони елементи (неимитациска полифонија) можат да се забележат во I, II, IV и V став.

Пример бр. 58 *Суита* - I став

SINFONIA

Allegro T. ZOGRAFSKI, 1960.



Композицијата *Cantus Coronatus*, оп. 44, за флејта, пијано и гудачки оркестар (1966), е напишана во периодот кога Зографски е под влијание на композиторите од т.н. *полска школа* (Лутославски, Пендерецки, Берд). *Cantus Coronatus* е прва композиција од опусот на Зографски во која се забележува обид за оддалечување од неокласичниот музички израз.

Полифон слог како принцип на организација на музичката материја првенствено е применет во средниот дел од композицијата, како контраст на хомофониот слог, како и во мал дел од завршниот дел од формата и тоа т.н. „полифонија од повисок степен“.

Карактеристичен момент е преминувањето од хомофон во полифон слог во рамките на средниот дел од формата, а започнува со унисоно излагање на кратка тема во гудачкиот оркестар на четврто време од 53. такт. Темата содржи 11 тонови од хроматската скала - **c cis d es e f fis g a b h**. Од мелодиско - ритмички аспект, темата се карактеризира со разновидни (нагорни и надолни) интервалски скокови изведени со различни нотни вредности и разновидни ритмички комбинации (притоа застапени се нотни вредности од четвртина до триесетвтора нота), додека, пак, амбитусот е од **b - f³** (октавните удвојувања во другите регистри имаат фонско значење).

Пример бр. 59 *Cantus Coronatus* - тема со која започнува полифониот дел



По излагањето на тематскиот материјал започнува полифон слог, формиран од стрето имитации на мелодиска линија креирана од мотиви од тематскиот материјал, како и од примена на слободна полифонија. Имено, во овој дел од композицијата се јавува комбинирана примена на полифонија, односно полифониот слог е креиран со истовремена примена на имитациска и неимитациска полифонија.

Интересен пример за примена на „полифонија од повисок степен“ може да се забележи и во завршниот дел од композицијата (75 - 78 такт). Покрај мелодиските фрагменти кои се јавуваат како контрапунктска мелодија во контрабасите 1, виолончелата 1 (*pizzicato*) и виолите 1, на мелодиската линија која ја донесува флејтата контрапунктираат и созвучја формирани на тој начин што мелодиите во виолини I (1 и 2) и виолини II (1 и 2) започнуваат од различни тонови и со мали отстапувања, се движат изоритмично во ист правец. Тука ќе го посочиме и звучењето на хроматски кластер изграден од тоновите **des c h b a gis** во виолини I/3, 4, 5, 6, 7, 8 (77. такт) кој има исклучиво фонско значење.

Како што веќе истакнавме, *Cantus Coronatus* е композиција во која Зографски се оддалечува од неговата доминантна творечка стилска определба - неокласицизмот. Меѓутоа, анализата на делото доведува до констатација дека во неа Зографски прави синтеза на традицијата со современиот музички израз. Имено, иако во неа се застапени елементи на некои од карактеристиките на музиката од XX век, како на пример: истовремено звучење на различни принципи на организација на музичката материја (хомофон и полифон слог), полиакордика (наслојување на акордски склопови кои резултираат со појава на кластерски звук), полимодалност, примена на „полифонија од повисок степен“ и сл., Зографски останува во рамките на одредени традиционални принципи. Тие традиционални (класични) принципи се однесуваат пред сè на: формата на

композицијата (сложена триделна форма - **A B A₁ /coda**), примената на полифон слог како принцип на организација на музичката материја - комбинирана полифонија, контрапунктски техники, пред сè стрето имитациите (изведени на многу кратко временско растојание) кои придонесуваат за цврста содржинска поврзаност помеѓу мелодиските линии и за формирање „густо“ звучно ткиво итн. Сепак, „исчекорот е видлив во повеќе делови од композицијата каде што со помош на повеќе техники од сферите на авангардата е добиен порадикален звук. Звук којшто се одделува од неговите главни дотогашни дела и којшто ги најавува неговите идни чекори во оваа насока“ (Коловски 2011: 197).

Композицијата *Ајде, жалај ме ...*, оп. 48, 1966 (прва верзија), за бас (баритон) и камерен оркестар (флејта, обоа, кларинет, фагот и гудачки оркестар) е напишана во духот на македонскиот музички фолкор (*Малино моме*). Станува збор за дело во 1 став, строфична форма, такт 7/8, а во оригиналната партитура авторот не го означил темпото. Во рамките на формата двапати може да се забележи примена на полифон слог и тоа:

1. Имитациска полифонија - имитација на октава на тематскиот материјал помеѓу вокалот и фаготот, а сето тоа изведено со истовремено звучење на хомофон слог (акордска фактура) во гудачкиот оркестар (25 - 32 такт).
2. Неимитациска полифонија - на основниот тематски материјал контрапунктира мелодиска линија во флејтите и обоите и повторно со истовремено звучење на хомофон слог (акордска фактура) во останатиот дел од изведувачки состав (42 - 50 такт).

Пример бр. 60 *Ајде, жалај ме ...* (имитациска полифонија)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Ajde, zhalaj me ...". The score is written on five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Cyrillic: "нос та-ја пи-рини ма-ла-но". The lyrics are written below the notes. The vocal line starts with a dynamic marking of *mf*. The accompaniment consists of four staves, each with a dynamic marking of *mp*. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and slurs. The word "нос" is written to the left of the first staff. The lyrics "нос та-ја пи-рини ма-ла-но" are written below the vocal staff. The accompaniment staves have dynamic markings of *mp* and some notes are marked with *mf*. The score is handwritten and appears to be a working draft.

Во 1967 година Зографски ја пишува композицијата *Езеро* за мешан хор, оп. 53, на поетски текст од Матеја Матовски. Во рамките на оваа кратка, слободно конципирана композиција, поточно во почетниот дел и кон крајот од формата, може да се забележи примена на двогласен полифон слог. Станува збор за двогласна неимитациска полифонија формирана помеѓу сопраните и басите, додека, пак, во алтите и тенорите се јавува речитатив.

Пример бр. 61 Езеро

Езеро
Lake

2
текст: Анте Поповски
lyrics: Ante Popovski

Томислав Зографски
Tomislav Zografski

Не брзо*
Not fast*

SOPRANO

P По го - - ди - - ни и
Po go - - di - - ni i

ALTO

recitativo ad libitum

По години и снисhta многу повторно се вратив
Po godini i snishta mnogu povtorno se vrativ

TENOR

recitativo ad libitum

По години и снисhta многу повторно се вратив
Po godini i snishta mnogu povtorno se vrativ

BASS

P По го - - ди - - ни и
Po go - - di - - ni i

2

сни - шта мно - гу пов - тор - но се вра -
sni - shta mno - gu pov - tor - no se vra -

на езерото со слатки води залутано во скотот на ридовите дијамантот на сонцето уште далби
na ezeroto so slatki vodi zalutano vo skutot na ridovite dijamantot na sonczeto ushte dalbi

на езерото со слатки води залутано во скотот на ридовите дијамантот на сонцето уште далби
na ezeroto so slatki vodi zalutano vo skutot na ridovite dijamantot na sonczeto ushte dalbi

сни - шта мно - гу пов - тор - но се
sni - shta mno - gu pov - tor - no se

4

тив на е - зе - ро во - слат - ки во - ди
-tiv na e - ze - ro vo - slat - ki vo - di

не камен на неговото дно ни трева грло што си крие под брановите ни птица грабеж дно што носи
ne kamen na negovoto dno ni treva grlo shto si krie pod branovite ni ptitza grabezh dno shto nosi

не камен на неговото дно ни трева грло што си крие под брановите ни птица грабеж дно што носи
ne kamen na negovoto dno ni treva grlo shto si krie pod branovite ni ptitza grabezh dno shto nosi

вра - тив на е - зе - ро - во
vra - tiv na e - ze - ro - vo

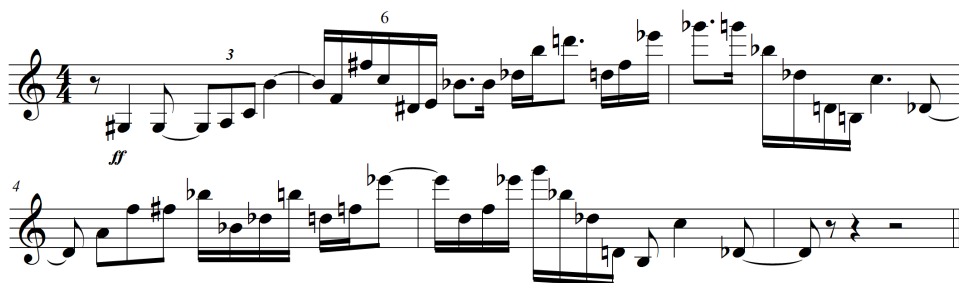
Copyright © Tomislav Zografski Foundation

Концепцијата на композицијата *Патување*, композиторските постапки, односно принципот на организација на музичката материја и звучниот резултат воопшто, се многу слични со композицијата *Cantus Coronatus*. *Патување*, оп. 56, за два гудачки оркестра, 1968, претставува слободно конципирана сложена триделна форма - **A B A₁ /coda**. Темпото е бавно (*Largo*), а тактот 4/4.

Средниот дел од формата **B** (68 - 98 такт) претставува проста дводелна форма (**a a₁**).

Првиот дел **a** е полифоно конципиран. Станува збор за фугато кое започнува со унисоно излагање на тема од 5 такта (68 - 72 такт). Мелодиската линија е конструирана од разновидни (нагорни и надолни) интервалски скокови (преовладуваат дисонантните интервали), претежно изведени во пократки нотни вредности. Таквата концепција на тематскиот материјал оддава впечаток на алеаторика. Темата ги содржи сите 12 тонови од хроматската скала - **gis a b h c des d es e f fis g**. Амбитусот е од **gis - g³**.

Пример бр. 62 *Патување* - тема за фугато



По унисоното излагање во оркестарот, од 73. такт темата започнува во виолини 2 за половина степен подолу (од тононт **g**), со мала ритмичка измена на почетокот. Веднаш потоа се нижат стрето имитации и тоа: од тонот **gis** во виолини 1 (74. такт), во виоли 1 и виолончела 1 повторно од тонот **gis** (75 - 78 такт, темата е скратена), во виолончела 2 и контрабаси 2 од тонот **g** (76 - 79 такт, темата е скратена), од тонот **g** во виолини 2 (78 - 82 такт) итн. Во понатамошниот тек од полифониот отсек (до 93. такт), покрај постојаното имитациско спроведување на темата во различни инструменти, во мелодиските линии е забележителна и мотивска разработка на тематскиот материјал

(мелодиско и ритмичко варирање). На крајот од делот **a** (93. такт) полифониот слог се „собира“ во кластер изграден од тоновите **fis g as b h dis**, што всушност претставува модулација од полифон во хомофон слог, по што следи вториот дел **a₁** од делот **B**. Според функцијата која ја исполнуваат мелодиските линии кои го креираат полифониот слог евидентно е дека станува збор за имитациска полифонија. Вертикалните структури произлегуваат како резултат на меѓусебното контрапунктирање на мелодиските линии. Постапното згуснување на оркестарското ткиво со вклучување на одделни инструменти во полифониот слог резултира со звучна градација, поткрепена и со динамичко нијансирање од *piano* (почеток на стрето имитациите) до *fortissimo* на крајот од делот **a**. „Тонално - хармонска функционалност во ова дело не постои. Таа се потопува во звук со општа смисла, каде што звучноста се искажува низ звучни рамнини од широк замав. Протоколот на тонски материјал на композицијата создава впечаток на алеаторика“ (Прошев 1986: 211).

Пример бр. 63 Патување - фугато (почеток)

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It features four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (bottom). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano). The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

Примената на алеаториските начела е најочигледна во композицијата *Гудачки квинтет*, оп. 58, 1968, композиција која по својата концепција е единствена во творештвото на Зографски. Напишана е според принципите на т.н. *релативна, диригирана алеаторика* - „... алеаториските структури од овој вид се, на овој или оној начин, одредени, ограничени, насочувани, со други зборови - се применуваат апсолутно свесно поради остварување и изразување на творечката, уметничка замисла“ (Kohoutek 1984: 221). Во квинтетот на Зографски „контролираната алеаторика се однесува на параметрите: тонска висина и ритам, додека формата и траењето на композицијата, динамиката и начинот на свирењето во неа се потполно фиксирани“ (Ралева 2001: 54). На крајот од партитурата се испишани најразновидни знаци и кратенки со објаснување за нивното значење. Што се однесува до примената на полифонија во делото, може да се каже дека во некои негови делови се забележуваат моменти на полифонизација која произлегува како резултат на имитирање на одредена мелодиска линија на произволно временско растојание или пак, при истовремено звучење (контрапунктирање) на поедини мелодиски линии, а

притоа траењето на тоновите не е секогаш определено (полифона, линеарна, канонска алеаторика).

Пример бр. 64 Гудачки квартет

The image shows a musical score for a string quartet, divided into two systems. The first system consists of four staves, each with a different instrument part. The top three staves are marked 'quasi allegro' and 'pizz.' (pizzicato). The bottom staff is marked 'sul Do' and 'pizz.'. The first system is divided into two measures, with time markers '10"' and '15"' at the bottom. The second system also consists of four staves. The top two staves are marked 'pizz. arco' (pizzicato arco). The bottom two staves are marked 'sul Re' and 'pizz. arco'. The second system is divided into two measures, with time markers '20"' and '12"' at the bottom.

Од истата година датира и композицијата *Cantigas*, оп. 59, за флејта и гудачки квартет (1968). За разлика од партитурата, на снимката се разликуваат 7 делови (последниот дел е повторување на вториот дел) и се изведени по различен редослед. И во оваа композиција, конкретно во рамките на нејзиниот четврт дел се применува неимитатиска полифонија, а извесна полифонизација на хомофониот слог се забележува во шестиот дел од формата.

Пример бр. 65 *Cantigas* - IV дел

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Cantigas - IV'. Each system consists of five staves: a top staff with a treble clef and a sharp key signature, followed by two staves with treble clefs, a bass staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and triplet markings. The first system shows a complex melodic line in the top staff, with other staves providing harmonic support. The second system continues the piece, featuring more intricate melodic patterns and triplet figures.

По неколкуте „излети“ во водите на авангардата, во композицијата *Суита*, оп. 60, за гудачки оркестар, 1968/1982, Зографски повторно се навраќа кон традицијата. Оваа необарокно конципирана циклична форма е составена од 7 става/пиеси (*Praeludio, Bouree, Recitativo, Interludio, Sarabande, Gavotte, Postludio*). Очигледно е дека композицијата е инспирирана од Баховите примери, а соодветно на тоа во суитата е застапена и полифонијата како принцип на организација на музичката материја. Како ставови во чии рамки полифониот слог највеќе доаѓа до израз, тука ќе ги посочиме петтиот и шестиот став (*Sarabande, Gavotte*), во кои е применета неимитатиска полифонија.

Ораториумот *Похвала Кирилу и Методију*, оп. 62, за бас (баритон), рецитатор, три мешани хора и симфониски оркестар, 1969, несомнено

претставува едно од најграндиозните дела во творештвото на Зографски (прва изведба: Скопје, 24.5.1969). Инспирацијата ја наоѓа во црковно - словенската традиција, а при создавањето на ораториумот Зографски соработува со Блаже Конески кој го прави изборот и преводот на текстовите. „Текстуалната подлога е на старословенски и литературен македонски јазик. Употребени се текстови од „Житие Методиево“, „Похвално слово за Кирила и Методија“, „Панонски легенди“ и „Октоих“ (според македонски текст од 13 век)“ (Насев 2010: 5). Оваа циклична вокално - инструментална композиција содржи 11 става и тоа: 1. *Стихуре*, 2. *Прва песна*, 3. *Втора песна*, 4. *Икос*, 5. *Седален*, 6. *Interludio*, 7. *Кондак I*, 8. *Трета песна*, 9. *Тропар*, 10. *Кондак II*, 11. *Светилан*. Помеѓу ставовите, освен помеѓу осмиот (*Трета песна*) и деветтиот став (*Тропар*), настапува рецитаторот (*recitativo*).

Според концепцијата и спроведувањето (третманот) на тематскиот материјал, формата на првиот став од ораториумот (*Стихуре*) може да се дефинира како монотематска слободно конципирана вокално - инструментална fuga. Формата на фугата е триделна: *Експозиција* (1 - 50 такт), *Развоен дел* (51 - 69 такт), *Завршен дел* (71 - 82 такт).

Експозицијата започнува со излагање на темата (*dux*) во соло фагот (1 - 6 такт).

Пример бр. 66 *Похвала Кирилу и Методију, I Стихуре* - тема

Andante $\text{♩} = 54$

solo

Bassoon

p

Од примерот се забележува дека темата е дијатонска, составена е од 3 тона, а според интонациската содржина може да се констатира дека станува збор за монодиски модус со тоника **e**. Карактеристичен интервал е почетната мала (фригиска) секунда која воедно е основен мотив во целото дело.

Одговорот на темата (*comes*) е во соло кларинет, во инверзија од тонот **d** (6. такт), следи скратено излагање во обоата од тонот **a** (7. такт, стрето

имитација) итн. Полифониот слог во експозицијата се развива со сукцесивно спроведување на тематскиот материјал во различни инструменти и хорски гласови и од различни тонови како појдовни точки - модални варијации на темата (во основен облик и во инверзија), што резултира со постапно континуирано згуснување на хорско - оркестарската фактура. Оваа звучна градација кулминира на крајот од експозицијата (50. такт) кога се јавува цезура во целиот изведувачки состав. Имено, музичкото дејствие застанува на кластер изведен во *fortissimo* динамика со што се добива специфичен фонски ефект.

Пример бр. 67 *I Стихуре* - почеток на фугата

Andante $\text{♩} = 54$

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Alto

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

I A

Bla - go - slo - ven ja - zik va - ju

Средишниот дел (51 - 69 такт) донесува развој на тематскиот материјал по сличен принцип како во експозицијата. Преовладуваат стрето имитациите на кратки временски растојанија, а притоа темата е најчесто скратена и мелодиско - ритмички варирана. Ваквиот концепт допринесува за се поголемо згуснување на музичкото ткиво, при што се повеќе доминира фонското начело. Тој процес кулминира со модулација од полифон во хомофон слог во 63. такт, каде повторно се јавува кластер изграден од 12 тонови и на таа основа, по принцип на силабичност, се „рецитира“ текстот. Овој дел од формата се заокружува во 69. такт, во кој кластерот се „разрешува“ во чиста квинта **a - e**.

Завршниот дел (71 - 82 такт) започнува по генерал пауза на целиот ансамбл (70. такт). Овој дел има функција на еден вид кода која ја заокружува формата. Во него доминира ритмичката компонента, а изведувачкиот состав, кој е сведен само на хорскиот апарат, се надоврзува на претходниот дел од формата и донесува хомофон слог. Всушност, станува збор за своевиден речитатив, што е во контекст со црковната традиција, а тука е реализиран со звучењето на созвучјата **a - e** и **d - fis - a** (удвојувањето на тоновите во хорскиот слог имаат фонско значење), чие изменување доловува призвук на дорски модус (I - IV стапало).

Третиот став (*Втора песна*) претставува проста триделна форма (**a b a**). Темпото е *Andante doloroso* ($\downarrow = 58$), а тактот 4/4. Покрај тоа што контрастира на тематски план, делот **b** (12 - 18 такт), кој е доверен на машкиот хор (*a cappella*), контрастира и на планот на организација на музичката материја. Имено, слогот е полифон, конкретно станува збор за имитацииска полифонија. Темата е изложена во тенори II од тонот **a**, а потоа следи стрето имитација во тенори I за чиста квинта горе (од тонот **e¹**, 12. такт). Следното спроведување е во басы I од тонот **g** и во басы II за чиста кварта долу (од тонот **d**, 13. такт), повторно во стрето имитација. При ова спроведување може да се забележи дека темата е незначително мелодиски варирана. Следат уште два настапа во стрето имитација (тенори II од тонот **d¹** и тенори I од тонот **a¹**, 14 - 17 такт), по што следи заокружување на делот **b** (18. такт).

Пример бр. 68 Втора песна - **в** дел

Andante doloroso $\text{♩} = 58$

Tenor 1
mf Pome - ni-me chest - ni ot-che Pome - ni-me *f* chest - ni otchePome - ni

Tenor 2
mf Pomeni-me chest - ni ot - che Pome - ni-me chest - ni ot - che *f* Pomeni-me Pome - ni

Bass 1
mf Pomenime chest-ni ot - che Po - me-ni ot - che *f* Pomeni-me Pome - ni

Bass 2
mf Pome - ni - me ot - chePome - ni Pomeni-me *f* Po - me-ni Pome - ni

Во рамките на речитативот кој е интерполиран помеѓу 4. *Икос* и 5. *Седален*, како инструментална придружба при рецитирањето на текстот се јавува двогласен полифон слог изведен на растојание од интервал чиста кварта нагоре (имитациска полифонија). Мелодиската линија во виолите започнува од тонот **h**, додека, пак, канонската имитацијата во фаготите започнува на растојание од 3 такта, од тонот **e**.

Пример бр. 69 Речитатив

Moderato $\text{♩} = 69$

Bassoon
p

Viola
p

Bsn.
 6

Vla.
 6

Шестиот став (*Interludio*) претставува реминисценција на експозицискиот дел од првиот став *Стухуре*. Темата ја донесува фагот 1, едногласно од тонот **e¹**, следи имитација во инверзија во виолите од тонот **d¹** (6. такт) итн. Спроведувањето на темата во понатамошниот тек од ставот, во различни делници и од различни тонови како појдовни центри, е по ист принцип како кај фугата (стрето имитации и сл.), со таа разлика што во овој став фактурата е оркестарска.

Седмиот став (*Кондак I*) е пишуван *a cappella*, во темпо *Allegro* ($\text{♩} = 82$), такт 3/8. По форма претставува проста триделна форма (**a b a₁**). Во овој став, конкретно во првиот дел **a** (1 - 6 такт) и во репризата **a₁**, авторот применува т.н. *полифонија од повисок степен* или *микстурна полифонија*. Полифониот слог е креиран по принцип на канонска имитација, спроведена на временско растојание од 1 такт во трите мешани хора, со тоа што во овој случај меѓусебно контрапунктираат цели акордски комплекси, а како резултат на тоа се добива специфичен звучен ефект. Во вториот дел **b** гласовите од трите хора го шепотат текстот (*sussurando tutto coro*) во одредениот ритам и темпо, а настапуваат последователно, по принцип на канонска имитација.

Формата на деветтиот став (*Тронар*) е исто така проста триделна - **a b a₁** (*Pensieroso*, $\text{♩} = 60$, такт 4/4). Во овој став, поточно во првиот дел **a**, е интегриран речитативот, а што се однесува до принципот на организација на музичката материја, тука Зографски повторно применува *полифонија од повисок степен*. Имитациска полифонија е изведена на растојание од две метрички единици, со меѓусебно контрапунктирање на акордски комплекси донесени од различни групи од изведувачкиот состав. Ваквата концепција создава карактеристичен колористички ефект, надополнет со истовремениот настап на рецитаторот.

Во последниот став од ораториумот (*Светилан*), Зографски се навраќа кон традиционалната полифона форма фуга, повторно слободно конципирана. *Светилан* започнува со излагање на тематскиот материјал во тенорите (II хор, 1 - 5 такт), додека, пак, удвојувањето на мелодиската линија во фаготите и виолончелата има функција на колористичко наслојување.

Пример бр. 70 Светилан - тема

Solenne ♩ = 70

Alto

Tenor

p Sni mi zhe mo - li - sja

p Sni mi zhe mo - li - sja za ni pre - po - dob-ni u - chi - te - lju

Темата (dux) е дијатонска, со фригиски призвук, а амбитусот е од **g - c¹**. Следи строга вештачка имитација (comes) за чиста кварта горе во алтите (4. такт). Интересно е тоа што контрапунктот кој следи во тенорите по излагањето на темата (6. такт) започнува со почетниот мотив од тематскиот материјал од првиот став *Стихуре*. Во интерниот меѓустав, кој трае два и пол такта (9 - 11 такт), повторно е интерполиран почетниот мотив од темата од првиот став и тоа во двата гласа. Всушност, по излагањето на одговорот, алтот донекаде продолжува со имитирање на мелодиската линија од тенорите (контрапунктот) со што се создава впечаток на канонска имитација. Реперкусијата продолжува во басите (трето време од 11. такт) од тонот **e** и сопраните (14. такт) од тонот **e²**, повторно по принцип на вештачка имитација. Иако е во втор план и има фонска функција, значајно е да се посочи континуираното пулсирање на акордите (хомофон слог) во пијаното во текот на експозицијата, со што всушност се доловува звукот на камбаните.

По експозицијата, од 19 - 25 такт следи вториот дел од фугата. Станува збор за краток развоен дел кој донесува разработка на темата, при што повторно се применуваат стрето имитации.

Третиот дел (25 - 34 такт) донесува реминисценција на темата од *Стихуре*. Темата е спорведена целосно во вид на стрето имитации и тоа во два дела (4 + 5 такта), од кои вториот дел е проширен.

По генералната половина пауза во 35. такт, започнува кода (35 - 42 такт) која ја заокружува формата. Слогот е хомофон, а силабичниот принцип е изведен со истите созвучја со кои каденцира првиот став од ораториумот - **d - fis - a** и **a - e**. И тука се јавува *полифонија од повисок степен*, со

меѓусебното контрапунктирање на посочените акорди во вид на стрета (37 - 39 такт) во трите хора и оркестарот.

Ораториумот *Похвала Кирилу и Методију* зазема значајно место во македонската музичка култура. Слободно може да се каже дека тоа е едно од највредните дела во македонското музичко творештво, дело во кое Зографски уште еднаш ја реализира својата идеја за синтеза на традицијата и современите текови во музиката на XX век. „Всушност, тоа „помирување“ на минатото и сегашноста, нивната сплотеност во еден единствен музички израз беше идејата водилка во целиот творечки опус на Зографски“ (Коловски 2011: 178).

За оваа композиција Томислав Зографски е добитник на наградите:

1. Прва награда на конкурсот од *Универзитетот во Скопје* по повод 1100 годишнината од смртта на Кирил, 20 годишнината од формирањето на *Универзитетот во Скопје* и негово именување во *Универзитет „Св. Кирил и Методиј“*, 1969.
2. Републичка награда *11 Октомври*, 1969.

Композицијата *Душе ми вздихни*, оп. 63, за мешан хор, 1970, исто така е инспирирана од црковната музичка традиција. Формата е проста триделна (**a b a**₁), а модусот хармонски (*in C*).

Првиот дел **a** (1 - 22 такт) е полифоно конципиран. Дијатонската духовна тема се спроведува во вид на канонска имитација за чиста кварта нагоре и тоа: басы од тонот **g**, тенори од тонот **c**¹ (6. такт), алти од тонот **f**¹ (11. такт) и сопрани од тонот **b**¹ (16. такт). По реперкусијата на темата во сите гласови следи вториот дел од формата **b** (23 - 28 такт) кој има функција на краток премин. Тој контрастира на првиот дел со тоа што слогот е хомофон (акордска фактура), се менува видот на тактот и основната метричка единица (**a** - 2/2, **b** - 3/4), а со тоа и карактерно се разликува од првиот дел. На крајот од вториот дел се преминува во 4/4 такт (28. такт), по што започнува третиот дел од формата **a**₁.

Пример бр. 71

Score

Dushe mi v'zdihni (mixed choir)

TOMISLAV ZOGRAFSKI

Lentamente ♩ = 55-60

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Sordamente

P Du . . . she mi

5

S

A

T

B

Sordamente

P Du . . . she

v'zdikh . . . ni, du she

9

S

A

T

B

Sordamente

mp Du . . .

mi v'zdikh . . . ni, du she

mi v'zdikh . . . ni, du she pro s' l zi os ta .

Третиот дел (28 - 50 такт, „реприза“) е со специфична концепција. Во неговите рамки може да се забележи комбинирана примена на полифонија. Темата не настапува по ист принцип како во првиот дел туку таа е интегрирана (во основен вид, скратена, варирана) во сите гласови поединечно во рамките на четиригласниот полифон слог. Евидентни се и моментите на неимитациска полифонија, со тоа што во мелодиските линии постојано прозвучуваат мотиви од основниот тематски материјал. Композицијата завршува едногласно, како што и започнува, со излагање на темата во басите од тонот **f** (43. такт) и завршува со основниот тон од модусот **c**.

Пример бр. 72 Почеток на третиот дел - а₁ (28. такт)

28

S ni, *ff* Du - she mi pro - s'l - zi *f* Du - . . .

A ni, *f* du - she *ff* du - she mi pro - s'l - zi *f* Du - . . .

T ni, *ff* Du - she mi pro - s'l - zi *f* Du - . . .

B ni, *f* du - she *ff* pro - s'l - zi pro - s'l - zi *f* Du - . . .

29

S she *mf* mi

A she mi *mf* v'zdikh - ni, du - she

T she mi v'zdikh - ni, os - ta -

B she mi v'zdikh - ni, os - ta -

38

S pro - s'l - zi

A du - . . . she mi

T vi tvo - . . . re - niya zikh, de - ya -

B vi tvo - re - niya *mf* zikh, ne - po - dob - nikh

Малино моме, оп. 68, за бас (баритон), мешан хор и симфониски оркестар, 1972 (втора верзија), е повторно навраќање на Зографски кон народната песна која ја обработи во 1966 година. Во оригиналната партитура авторот не го означил темпото, такт 7/8, а модусот е хармонски. Композицијата претставува строфична форма.

Полифон слог, имитациска полифонија, се јавува при интерпретацијата на првиот стих од втората строфа од песната (24 - 31 такт). Имено, водечката мелодиска линија која ја донесува басот (соло) се имитира во басите и тенорите (унисоно) на прима, на временско растојание од такт и половина. Со исклучок на малата ритмичка измена на почетокот, мелодијата е дословно имитирана. Во меѓувреме, гудачкиот оркестар (со исклучок на виолончелата) и хорните исполнуваат функција на хармонска подлога (акордска фактура) со континуираното звучење на чиста квинта **g - d**. Останатиот дел од оркестарот кој учествува во овој дел има функција на колористичко наслојување, односно донесува удвојување на основната мелодиска линија.

Полифно е обработен и првиот стих од третата строфа, но овојпат по принцип на неимитациска полифонија (49 - 57 такт). На основната мелодиска линија која ја донесува басот (соло), контрапунктира повторена четиритактна мелодиска линија во дрвените дувачи, која иако е самостојна, евидентно е дека исполнува функција на придружна мелодија. Истовремено со полифониот слог, повторно во гудачкиот оркестар како фон се јавува горенаведената хармонска подлога.

Стари дедо овци пасе, оп. 69, за соло бас, мешан хор и симфониски оркестар, 1971/1972, е композиција за која Зографски инспирацијата повторно ја црпи од македонската народна песна. На партитурата не е означено темпото, тактот е 3/4, а модусот е хармонски (прва строфа - *D - dur*, втора строфа - *F - dur*, трета строфа - *E - dur*). Станува збор за строфична форма во која доминантен принцип на организација на музичката материја е хомофон слог, но, во одредени делови (втора и трета строфа) евидентна е и негова полифонизација, односно појава на неимитациска полифонија.

Од самиот наслов може да се насети необарокната концепција на композицијата *Allegro barocco*, оп. 78, за две виолини и пијано, 1973. Формата

на ова дело е петделна (вовед/**a b a₁ c a₂**). Темпото е брзо (*Allegro*), тактот 4/4, а модусот хармонски (*in A*).

Стилската припадност на делото навестува дека во него се јавува полифон слог како принцип на организација на музичката материја, но значајна улога при конструкцијата на формата има и хомофониот слог. Барокната моторичност и комплементарниот ритам се евидентни, особено при континуируаниот „дијалог“ на двете виолини, додека, пак, пијаното има придружна улога. Што се однесува до видот на полифонија, во композицијата се забележува нејзина комбинирана примена, односно примена на имитациска и неимитациска полифонија.

Пример бр. 73 *Allegro barocco* - неимитациска полифонија

а) 48 - 51 такт

Musical score for measures 48-51. The score is in 4/4 time and features three staves: two violins and one piano. The key signature has one flat (B-flat). Measure 48 is marked with a box containing the number 50. The piano part has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The violin parts have a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The piano part has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

б) 58 - 63 такт

Musical score for measures 58-63. The score is in 4/4 time and features three staves: two violins and one piano. The key signature has one flat (B-flat). Measure 58 is marked with a box containing the number 60. The piano part has a dynamic marking of *f* (forte). The violin parts have a dynamic marking of *f* (forte). The piano part has a dynamic marking of *f* (forte).

Musical score for Example No. 74, measures 73-83. The score is in 4/4 time and features a complex polyphonic texture with multiple voices. The top two staves show intricate melodic lines with various ornaments and dynamics. The bottom two staves are mostly empty, indicating a sparse accompaniment. The tempo is marked "Allegro barocco" and the mood is "crescendo, sempre".

Пример бр. 74 *Allegro barocco* - комбинирана полифонија (73 - 83 такт)

Musical score for Example No. 74, measures 75-80. This section shows a dense polyphonic texture with multiple voices. The top two staves feature complex melodic lines with various ornaments and dynamics. The bottom two staves provide a steady accompaniment. The tempo is marked "Allegro barocco" and the mood is "crescendo, sempre".

Musical score for Example No. 74, measures 81-83. This section shows a dense polyphonic texture with multiple voices. The top two staves feature complex melodic lines with various ornaments and dynamics. The bottom two staves provide a steady accompaniment. The tempo is marked "Allegro barocco" and the mood is "crescendo, sempre".

Musical score for Example No. 74, measures 84-86. This section shows a dense polyphonic texture with multiple voices. The top two staves feature complex melodic lines with various ornaments and dynamics. The bottom two staves provide a steady accompaniment. The tempo is marked "Allegro barocco" and the mood is "crescendo, sempre".

Цикличната хорска творба *Прелудиум, корал и фантазија на тема „Непокор“*, оп. 85, за мешан хор (1978), е работена според текст од Анте Поповски.

Самиот наслов на вториот став од композицијата, *Корал*, индицира на корална обработка. Карактеристично е тоа што полифониот слог е интегриран во рамките на хомофониот слог. Двогласната канонска имитација на октава помеѓу сопраните и тенорите е изведена на кратко временско растојание. Во текот на композицијата можат да се забележат извесни мелодиско - ритмички варирања како и промени на интервалот на имитација кои воопшто не ја нарушуваат полифоната разработка, која, со исклучок на прекилот во 31. такт, се одвива во целиот став. Очигледно е дека овој став од циклусот е необарокно конципиран.

Пример бр. 75 II став - Корал

Coral

Adagio ♩ = 66

SOPRANO
mp На о - вој даб и - ме - то ќе ти го на - пи - шам дож - до - ви - те да - го
 Na o - voy dab i - me - to kje ti go na - pi - sham dozh - do - vi - te da - go

ALTO
mp На о - вој даб и - ме - то ќе ти го на - пи - шам дож - до - ви - те да - го
 Na o - voy dab i - me - to kje ti go na - pi - sham dozh - do - vi - te da - go

TENOR
mp На о - вој даб и - ме - то ќе ти го на - пи - шам дож - до - ви - те
 Na o - voy dab i - me - to kje ti go na - pi - sham dozh - do - vi - te

BASS

87

сим - нат *f* жед - ни - те в'зе - ми да ги на - по - иш *mf* на о - ва ни - ва
 sim - nat zhed - ni - te v'ze - mi da gi na - po - ish na o - va ni - va

сим - нат *f* жед - ни - те в'зе - ми да ги на - по - иш *mf* на о - ва ни - ва
 sim - nat zhed - ni - te v'ze - mi da gi na - po - ish na o - va ni - va

да - го сим - нат *f* жед - ни - те в'зе - ми да ги на - по - иш *mf* на
 da - go sim - nat zhed - ni - te v'ze - mi da gi na - po - ish na

f жед - ни - те в'зе - ми да ги на - по - иш
 zhed - ni - te v'ze - mi da gi na - po - ish

94

grut-ka od te - be ke po - se - jam kla - sat - ka da nik - ne *f* so
 grut-ka od te - be kje po - se - yam kla - sat - ka da nik - ne *f* so
 grut-ka od te - be ke po - sa - jam kla - sat - ka da nik - ne *f* so
 grut-ka od te - be kje po - se - yam kla - sat - ka da nik - ne so

o - va ni - va grut-ka od te - be ke po - se - jam
 o - va ni - va grut-ka od te - be kje po - se - yam

Кантатата *Караорман*, оп. 87, за мешан хор, 1979, пишувана исто така врз основа на текст од Анте Поповски, претставува циклус од 4 става со тематика од македонското историско минато.

Во кантатата доминира хомофон слог. „Нејзиното монолитно, густо хорско ткиво, стилски вонредно изедначено во сите свои делови, се движи низ остри вертикални судири, но логично и певливо во одделните хорски партии, напати многукратно разделени“ (Ортаков 1982: 111).

Полифона концепција може да се забележи само во IV став и тоа во средниот дел од формата (23 - 38 такт). Темата се спроведува во сите гласови, најчесто мелодиско - ритмички варирана и на различни интервалски растојанија. Евидентно е дека станува збор за имитатиска полифонија при што преовладува принципот на стрето имитација.

Пример бр. 76 *Караорман*, IV став (238 - 245 = 23 - 30 такт од ставот)

237 *meno mosso*

pes-na-ta e vo nas *mf* за - пеј
 pes-na-ta e vo nas за - пеј

pes-na-ta e vo nas *p* а
 pes-na-ta e vo nas а

p за - пеј за - пеј
 за - пеј за - пеј

p за - пеј за - пеј Ка - па - ор
 за - пеј за - пеј Ка - та - ор

242

за - пеј за - пеј за пеј а
 за - реу за - реу за реу а
 а Ка - ра ор - ман
 а Ка - ра ор - тап
mf за - пеј за - пеј Ка - ра ор - ман
 за - реу за - реу Ка - ра ор - тап
 - ман - ман Ка - ра - ор - ман а за -
 - тап Ка - ра - ор - тап а за -

Мадригали, оп. 88, за женски хор, 1979, претставува циклус од 4 кратки песни компонирани врз база на текстови од Блаже Конески: 1. *Тајна* (*in G*), 2. *Пролет* (*in G*), 3. *Смеа* (*in Fis*), 4. *Река* (*in Fis*).

Композицијата е неокласично (необарокно) конципирана. Нејзиниот наслов индицира на истоимената вокална полифона форма. Основен принцип на организација на музичката материја во мадригалите е хомофон слог, но во одредени делови на моменти се јавува извесно раздвижување на мелодиските линии што предизвикува негова полифонизација, односно појава на т.н. *хармонска полифонија*. Карактеристичен фрагмент е првиот дел од првата песна (*Тајна*) каде се изведува имитациско спроведување на основниот мотив, што индицира на постоење на полифон слог.

Пример бр. 77 Мадригали - I *Тајна*

Томислав Зографски
 текст: Блаже Конески

Largo $\text{♩} = 48$

От - криј от - криј от - криј ед - на тво - ја тај - на
 от - криј от - криј ед - на тво - ја тај -
 От - криј от - криј ед - на
 от - криј от - криј ед - на тај - на
 на от - криј от - криј ед - на тво - ја тај - на
 От - криј от - криј ед - на тво - ја тај - на

Пасакалја за еден херој, оп. 91, за симфониски оркестар (*a quarto*), проширен, 1980, на тема според песната *Билеќанка* (1940) од Милан Апић (1906-1992, учител по професија, словенечки политички активист и писател), претставува единствена самостојна полифона форма во творештвото на Томислав Зографски.

Пример бр. 78 *Билеќанка*



Поводот за создавање на оваа композиција е најверојатно тоа што во 1980 година почина претседателот на тогашната СФР Југославија, Јосип Броз Тито, за што говори и фактот што изборот на темата за варијации - *Билеќанка*, како и мотивите од песната *Уз Маршала Тита* (стихови: Владимир Назор, музика: Оскар Данон) кои се јавуваат како контрасубјект од XII - XIV варијација се во директна врска со него и неговото дело.

Пример бр. 79 *Уз Маршала Тита (Со Маршалот Тито)* - контрасубјект



Пасакалјата започнува со излагање на темата во длабокиот регистар (бас кларинет, два фагота, виолончела - *divisi* и контрабаси) во *pianissimo* динамика. Тактот е триделен (3/4), а темпото умерено (*Andante moderato*), што е вообичаено кога станува збор за оваа традиционална музичка форма.

Темата (1-15 такт) е дијатонска, амбитусот на мелодијата е мала секста (**d - b**), а по форма претставува период изграден од две реченици од по 7 такта. Покрај горенаведениот изведувачки состав, на крајот од темата (14. такт) се вклучува и пијано во кое се јавува октавно удвојување на основниот тон од модусот **D** во длабокиот регистар. Продолженото траење на основниот тон од модусот на крајот од темата (проширување на темата) со истовремена промена на видот на тактот (4/4) е со цел темата да биде синциресто поврзана со првата варијација.

Пример бр. 80 Пасакалја - тема

Andante moderato

clarinetto
basso in B

fagotto 1
2

violoncelli

contrabassi

6

cl. basso
in B

fg. 1
2

vc.

cb.

11

cl. basso
in B

fg. 1
2

pft.

vc.

cb.

altri
div. 1.2.3.4 pult

Делото е напишано во духот на неокласицизмот. Во него се сублимирани основните карактеристики на музиката на XX век, конкретно на неокласичниот стил, при што Зографски прави успешна синтеза на традицијата со музичката современост. Пасакалјата е конструирана од тема со XVI варијации кои се синциресто поврзани (со исклучок на последните две варијации), односно завршетокот на секоја варијација истовремено претставува почеток на следната. Композицијата претставува тонално заокружена форма градена врз основа на хармонски модус (*in D*).

Темата, која на некој начин има улога на *cantus firmus*, има стандарден третман. Имено, повеќекратното (остинатно) повторување на темата во делото започнува со нејзино излагање во длабокиот регистар (каде што и најчесто настапува), но во текот на варијациите истата се појавува и во средниот и во високиот регистар. Со исклучок на варијацијата XV, формата на темата (период) е задржана во сите варијации, но нејзината појава најчесто е ритмички варирана.

При следот на варијациите евидентен е градацискиот развој кој достигнува кулминација во варијацијата XIV. Градацискиот развој се остварува со заемно дејствување на неколку компоненти и тоа: слогот како принцип на организација на музичката материја, ритмот, оркестрацијата и динамиката.

Значајна улога во градацискиот развој има слогот како принцип на организација на музичката материја. Имено, во првите две варијации слогот е хомофон, следи полифонизација на хомофониот слог во третата варијација, а во понатамошниот тек на варијациите постепено доаѓа до раслојување на музичката материја на два пласта - хомофон и полифон слог. По постигнувањето кулминација во варијацијата XIV, во последните две варијации, кои донесуваат намалување на интензитетот на звукот и ја заокружуваат формата, слогот е хомофон.

Кога станува збор за ритмичката компонента, ќе посочиме неколку постапки кои влијаат на градацискиот развој:

1. Ритмичко варирање на темата,
2. При следот на варијациите конрасубјектите се дадени во сè пократки нотни вредности,
3. Промените на видот на тактот.

Постапноста во проширувањето на оркестарската фактура, како и постапната динамичка градација од *pianissimo* (при излагањето на темата) до *fortissimo* (во варијацијата XIV), се исто така влијателни фактори за постигнување на кулминативниот момент во композицијата.

Иако традиционалната музичка форма пасакалја претставува еден вид контрапунктски (полифони) варијации, полифониот слог како принцип на организација на музичката материја не е доминантен во пасакалјата на Зографски. Евидентно е дека ниту една од варијациите не е изразито, односно самостојно полифоно конципирана. Сепак, полифонијата зазема значајно место во креирањето на музичката форма, а според функцијата која ја исполнуваат мелодиските линии кои го креираат полифониот слог ќе констатираме дека во неа преовладува неимитационската полифонија.

За оваа композиција Томислав Зографски е добитник на наградата *13 Ноември* на град Скопје (1981).

Дојдовме, оп. 95, за мешан хор, 1980/1981, е уште една композиција во која Зографски користи текст од македонската поезија (Цане Андреевски). Полифонијата е доминантен композиторско - технички принцип во обликувањето на делото, што на некој начин е најавено на самиот негов почеток. Уште во првите два такта може да се забележи строга вештачка имитација на темата на октава: басы и тенори - сопрани и алти. Октавните удвојувања во машкиот и женскиот дел од хорот имаат фонска функција, со цел истакнување на тематскиот материјал, со оглед на тоа што почетокот е енергичен и во *forte* динамика. Веќе второто имитирање на мелодиско - ритмички варираната тема е за интервал голема нона (2 - 4 такт).

Пример бр. 81 Дојдовме

ДОЈДОВМЕ

Allegro molto energico (♩. 92)

ТОМИСЛАВ ЗОГРАФСКИ
ТЕКСТ: ДАНЕ АНАРЕВСКИ

The musical score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It is in 4/4 time and marked *Allegro molto energico* with a tempo of quarter note = 92. The score is divided into two systems, each containing two measures. The lyrics are "Doj - dov - me" and "Doj - dov - me". The music features a strong bass line with parallel thirds in the tenor and alto parts.

Карактеристична е фрагментарната концепција применета при конструкцијата на формата. Фрагментарноста се огледува во континуираната промена на принципот на организација на музичката материја, односно во промената на слогот (од полифон во хомофон слог и обратно) при нижењето на деловите од формата. Следниот полифоно конципиран отсек се забележува од 14 - 16 такт, каде што на басовската линија (унисоно) контрапунктираат мелодиските линии во тенори и алти водени во паралелни терци. Евидентно е дека тука станува збор за неимитатиска полифонија.

Во продолжение (18 - 21 такт) следи повторување на воведниот дел од композицијата.

По краткиот отсек со хомофон слог (акордска фактура), повторно следи полифоно конципиран дел кој донесува повторување на воведниот дел од композицијата, но овојпат со специфична концепција (24 - 27 такт). Темата започнува во сопраните, а стрето имитацијата во тенорите (24. такт). Впечатливо е тоа што двете мелодиски линии имаат свој контрапункт (алти и басы). Вака изведената имитатиска полифонија резултира со густо звучно

ткиво и оддава впечаток на хомофон слог, поточно интегрирање на двата принципа на организација на музичката материја, што е и звучен резултат. На тоа се надоврзува нов полифони конципиран отсек со слична концепција, со таа разлика што станува збор за канонска имитација на октава, а гласовите се имитираат во парови (сопрани и алти - тенори и басы) кои меѓусебно се водени во паралелни сексти (28 - 32 такт).

Пример бр. 82 Дојдовме (канонска имитација)

The image shows a musical score for the piece "Dojdovme". It consists of two systems of four staves each, labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are in Macedonian. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics "МЕ" and "ДОЈ-ДОВ-МЕ". The second system continues the piece with the lyrics "НЕ СА-МО ЗА-РА-ДИ НАС И" and "ЗА-РА-ДИ НА-ШИ-ОТ ЗЕ-ЛЕН СОН ВО О-БА-А БУЧ-НОСТ". The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like "mp".

Повторно следи отсек со хомофон слог (33 - 36 такт), а од 37 - 40 такт е изведена канонска имитација на кратко временско растојание за чиста квинта надолу (сопрани - e^1 , алти - a). Се забележува и тоа дека од 39. такт во басите звучи чиста квинта $A - e$ („Дојдовме“), која има улога на двоен оргелпункт (*in A*). Краткиот премин („Дојдовме“, 41 - 42 такт) во кој басите и тенорите донесуваат хомофон слог (акордска фактура) има за цел поместување на тоналниот центар за мала секунда нагоре, по што продолжува полифоната разработка по ист принцип (43 - 46 такт). Единствената разлика е тоа што чистата квинта во басите, почнувајќи од тоновите $B - f$, постапно се поместува за секунда нагоре до тонот $f (f - c^1)$, за потоа постапно да се врати до почетниот

тонален центар (46. такт). Полифоната разработка продолжува и понатаму по сличен принцип (47 - 50 такт), со таа разлика што сега темата настапува во сопрани и тенори во октава, а стрето имитацијата на временско растојание од само четвртина нота ја донесуваат алтите (кварта долу - квинта горе, 47. такт).

Пример бр. 83 Дојдовме (42 - 47 такт)

S. *mf* Да МН - НЕ - МЕ СО ПРС - ТИ - ТЕ
 А. *mf* Да МН - НЕ - МЕ СО ПРС - ТИ -
 Т. *mf* Дој - ДОВ - МЕ *mp* Дој - ДОВ - МЕ
 Б. *mf* Да МН - НЕ - МЕ СО
 С. По СТРУ - НИ - ТЕ НА ДО - БРИ - НА - ТА
 А. ТЕ ПО СТРУ - НИ - ТЕ НА ДО - БРИ - НА
 Т. ПРС - ТИ - ТЕ ПО СТРУ - НИ - ТЕ НА ДО - БРИ - НА - ТА
 Б. ПРС - ТИ - ТЕ ПО СТРУ - НИ - ТЕ НА ДО - БРИ - НА - ТА
 С. *mf* Да ГИ НА - ПРА - ВИ - МЕ
 А. *mf* Да ГИ НА - ПРА - ВИ -
 Т. *mf* Дој - ДОВ - МЕ *mf* Да ГИ НА - ПРА - ВИ - МЕ
 Б. *mf* Да ГИ НА - ПРА - ВИ - МЕ Ч

Следи нов отсек кој донесува хомофон слог (51 - 55 такт), на што се надоврзува завршниот дел од композицијата (56 - 63 такт). Во завршниот дел се повторуваат веќе претходно појавени фрагменти, а започнува со полифониот слог изведен на зборот „Дојдовме“ на почетокот од композицијата (56 - 59 такт). Потоа се преминува во хомофон слог, акордска фактура (со исклучок на

унисоното во сите гласови во 61. такт), со што се заокружува формата на оваа хорска творба.

Од горенаведеното може да се заклучи дека композицијата *Дојдовме* има специфична, фрагментарна концепција и во неа Зографски прави контрасти комбинирајќи различни елементи како на пример: промени на планот на организација на музичката материја (полифон - хомофон слог), на модален план - поместување на тоналните центри, нагли динамички контрасти и сл. Примарен принцип на организација на музичката материја во делото е полифон слог. Зографски ги користи двата вида полифонија (имитациска и неимитациска), но факт е дека доминира имитациската полифонија, конкретно канонската имитација.

Балада, оп. 124, за бас (баритон) и симфониски оркестар (*a tre*), 1972/1992, е напишана врз основа на народната песна *Си заљубив едно моме*. Во баладата Зографски воопшто не интервенира во мелодиската линија на народната песна, што претставува генерална определба на авторот кон третманот на фолклорот во неговото творештво. Од друга страна, тука доаѓа до израз врвниот „занает“ на Зографски кога станува збор за оркестрацијата и оркестарската фактура воопшто. Формата на композицијата е строфична, основното темпо е бавно - *Larghetto* ($\text{♩} = 62$), видот на такт 4/4, а тоналитетот *cis - moll*. Примената на традиционалните хармонски средства кореспондира со основната инспирација на Зографски за создавање на ова дело, а тоа е традиционалната македонска песна. Доминантен принцип на организација на музичката материја во делото е хомофон слог, но во поедини делови од формата може да се забележи и негова полифонизација. Како пример ќе ја наведеме првата строфа од песната (18 - 44 такт) каде што на основната мелодиска линија (соло бас, удвојувањата во инструментите имаат фонска функција) контрапунктираат виолините I и II. Иако контрапунктската мелодија е самостојна и произлегува од хомофониот слог, факт е дека има секундарна улога во однос на основната мелодија. Ваквиот сооднос на мелодиските линии резултира со појава на неимитациска полифонија. Од друга страна, тука може да стане збор и за взаемно проникнување на двата принципа на организација

на музичката материја (хомофон и полифон слог), што претставува и звучен резултат.

Пример бр. 84 Балада - дел од првата строфа (глас и гудачки оркестар)

15

Voce no ve e do me no mos so

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc. arco

Cb. meno mos so

no ve e do me no mos so

20

Voce es - ho no me es ha - lo y

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc. arco

Cb. meno mos so

es - ho no me es ha - lo y

3.K.M.

Voce ko do to - la - no suf fi - de

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc. arco

Cb. meno mos so

ko do to - la - no suf fi - de

3.K.M.

Од приказот може да се потврди дека главната стилска определба на Зографски претставува неокласицизмот. Полифонијата зазема значајно место при обликувањето на музичките форми. Застапени се двата вида полифонија, а особено имитациската која најчесто е изразена преку стрето имитации, канонска имитација, фугато и сл. Во периодот кој е предмет на нашето истражување се јавува една самостојна традиционална полифона форма (*пасакалја*), две *фуги*, како прв и последен став од една циклична форма, *Корал* како втор став од циклична композиција и циклус од 4 *мадригала*.

4.2.15. Михајло Николовски

(Битола, 28.9.1934 - 20.8.1994, Скопје)

Творештвото на Михајло Николовски зазема видно место во македонската музичка култура. Неговиот обемен и жанровски разновиден опус (повеќе од 120 дела) опфаќа: оркестарски, вокално - инструментални и камерни дела, хорски композиции, музика за драми, хармонизации на македонски народни песни (19 хармонизации за хор и голем народен оркестар, 1972 - 1984), детски песни итн. Во рамките на разгледуваниот период опусот на Николовски брои 67 дела, од кои 12 се создадени во 1975 година.

Табела бр. 48 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	3
1961	1
1962	4
1963	1
1964	1
1967	2
1968	3
1970	2
1972	8
1973	5
1974	10
1975	12
1976	3
1977	2
1978	5
1979	1
1980	3
1980/1981	1
Вкупно	67

Од вкупниот број дела создадени во периодот 1960 - 1980 година, за нашето истражување беа достапни 26 дела, од кои во 14 дела се јавува полифонија.

Табела бр. 49 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Суита</i>	2	4 + 5	Да (1)
<i>Соната</i>	1	3	Да
<i>Цветови</i>	1	1	/
<i>Расплакала се гората</i>	1	1	/
<i>Разви се гора зелена</i>	1	1	/
<i>Ноктурно</i>	1	1	/
<i>Печал</i>	1	1	/
<i>Елегија</i>	1	1	/
<i>Борец</i>	1	1	/
<i>Везилка</i>	1	1	Да

<i>Записи (циклас)</i>	1	6	Да
<i>Концерт</i>	1	3	/
<i>Илинден (ораториум)</i>	1	6	/
Вкупно	14	35	4

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, 6 претставуваат циклични форми чиј вкупен број ставови е 27, додека 8 дела се компонирани во 1 став. Сите ставови во кои се појавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 30 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 50 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	1
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	5
<i>Неимитациска полифонија</i>	8
<i>Комбинирана полифонија</i>	16
Вкупно	30

Суитата за пијано е создадена во раниот творечки период од творештвото на Михајло Николовски, односно 1960 година. Во составот на ова циклично дело влегуваат следните 4 пиеси: 1. *Arietta*, 2. *Valse*, 3. *Preludio*, 4. *Danza*. Со исклучок на вториот дел од првата пиеса (*Arietta*) каде што слогот е полифон, во останатите пиеси основен принцип на организација на музичката материја е хомофон слог.

Ариетата има вокален карактер, на што укажува и самиот наслов. Формата е проста триделна (вовед/ **a b a1** /кода), модусот е хармонски - *in Fis*, темпото *Andantino*, а тактот дводелен - 2/4.

Вториот дел од пиесата **b** (11 - 18 такт) по форма претставува период од 8 такта, составен од две реченици од по 4 такта, од кои втората е мелодиско - ритмички варирана. За разлика од темата во делот **a**, овој тематски материјал е

со поинаков карактер, тој е пораздвижен, поизразен (*molto espressivo*). Делот **b** е тригласен и донесува полифонизација на музичкиот материјал. Иако станува збор за 3 самостојни мелодиски линии, сепак, забележително е дека највисокиот глас се издвојува како водечка мелодија, додека, пак, средниот глас и басот исполнуваат функција на придружни мелодии. Моментите на каденцирање на трите мелодиски линии совпаѓаат. Од искажаното може да се заклучи дека тука станува збор за неимитатиска полифонија. Разгледувајќи ги вертикалните созвучја кои се формираат како резултат на меѓусебните соодноси на мелодиските линии, се забележува дека тие на моменти се наоѓаат во одредени хармонски односи. Бидејќи најчесто употребувано созвучје е квинтакордот **fis - a - cis**, очигледно е дека овој акорд претставува тоничен центар. Во прилог на ова ќе ги посочиме и каденците на двете реченици од периодот. Припишувањето на модална функција на споменатиот акорд, како и фактот што созвучјата на моменти се наоѓаат во одредени хармонски односи (на пример: 14. такт - плагална каденца на слабо време на крајот од првата реченица од периодот - II₇ - T и сл.), доведува до констатација дека модусот е хармонски. Амбитусот на водечката мелодија е од **cis¹ - fis²**, на средниот глас од **a - a¹**, а на басот од **G - fis¹**. Генерално, амбитусот на делот **b** е од **G - fis²**.

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

Пример бр. 85 *I Arietta* - **b** дел (11 - 18 такт)

The musical score for Example No. 85, *I Arietta*, measures 11-18, is presented in two systems. The first system covers measures 11 to 14, and the second system covers measures 13 to 18. The music is written for two staves (treble and bass) in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo/mood is marked *molto espressivo*. The score features a complex polyphonic texture with three distinct melodic lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics.



Во 1961 година Николовски го пишува можеби неговото најуспешно камерно дело, *Соната* за виолина и пијано. Композицијата, која е пишувана во неокласичен манир, е составена од 3 става.

Во првиот став од композицијата (сонатна форма, хармонски модус *in G*, темпо *Allegro assai*, такт 4/4) може да се забележи комбинирана примена на полифонија.

Пример бр. 86 *Соната - I став*, реприза (втора тема), 162 - 170 такт

Од 1970 година датира една од неговите позначајни композиции за мешан хор, *Цветови*, компонирана врз основа на текстот на Славко Јаневски. Формата е прокомпонирана, темпото бавно - *Lento* ($\text{♩} = 52$), а основна метричка единица е четвртина нота (4/4). Композицијата започнува со имитациско спроведување на темата за кварта нагоре почнувајќи од басите (фугато, 1 - 7 такт), по што се преминува во хомофон слог.

Полифоно конципирани се и првиот и третиот стих од четвртата строфа од песната. Станува збор за двогласен полифон слог кој започнува со кратка имитација на почетниот мотив, а понатаму продолжува со слободен контрапункт. Хомофониот слог кој го донесуваат вториот и четвртиот стих се јавува како контраст на полифониот слог.

Петтата строфа од *Цветови* е работена во вид на фугато во кое тематскиот материјал се спроведува по принципот на реалната имитација: Т - D - Т - D, со реперкусија - бас - тенор - алт - сопран. По спроведувањето на темата во хорската фактура, полифониот слог модулира во хомофон слог.

Пример бр. 87 *Цветови* (V строфа, фугато, 2/4 - 56 - 71 такт)

цр-ве-на бул-ка за-ки-ти по-ле

цр-ве-на бул-ка за-ки-ти по-ле

цр-ве-на бул-ка за-ки-ти по-ле

Мај-ска-та бул-ка и

цве- тот мо- дер вми- риз ма- мо-лат вми- риз ма- мо- лат.

Maј - ска - та бул - ка и цве - тот мо - дер вми - риз - ма мо - лат

мај - ска - та бул - ка и цве - тот

Maј - ска - та бул - ка и цве - тот мо - дер

вми - риз - ма мо - лат : Maј - ска - та бул - ка и

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та бул - ка и

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та

вми - риз - ма мо - лат : мај - ска - та

Суита за гудачки оркестар, 1970, е едно од позабележителните дела на Николовски од областа на оркестарското творештво. Необарокно конципираното дело претставува циклична форма составена од 5 става во кои провејува фолклорен призвук (на пример, IV став се базира на популарната градска песна *Со маки сум се родила*). Полифонијата е присутна во сите ставови од композицијата, во чии рамки се забележува примена на комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија.

Пример бр. 88 *Суита* - II став

II. ALLA SARABANDA

ANDANTE COMODO (♩ = 80)

Пример бр. 89 *Суита* - IV став

IV. ARIA

LENTO SOSTENUTO (♩ = 50)

CON CORD. (sempre)

The image displays a musical score for a choral piece, likely for a women's choir. The score is written for five instruments: Violin I (V-ni), Violin II (V-ii), Viola (V-la), Violoncello (V-lo), and Contrabass (C.б.). The music is organized into three systems, with measures 5, 10, and 16 explicitly marked. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The key signature and time signature are not explicitly stated but are implied by the notation.

Во 1972 година Николовски пишува две композиции за женски хор на народен текст под заеднички наслов *Песни за Гоце*. Двете хорски творби се обработени врз основа на традиционалниот хармонски јазик.

Во првата композиција, *Расплакала се гората (e - moll)*, Николовски „... нашол вонредно мелодиско решение на почетниот напев, како главна музичка мисла на композицијата. Тој напев не отстапува по своите квалитети од низа македонски народни песни, што го поминале патот на „брусење“ низ практиката на народното музицирање“ (Ортаков 1982: 111). Композицијата започнува со двогласен полифон слог, неимитатиска полифонија (1 - 4 такт), кој се јавува и на почетокот на завршниот дел од формата (31 - 34 такт).

Во втората композиција, *Разви се гора зелена (G - dur)*, основен принцип на организација на музичката материја е хомофон слог. Сепак, втората строфа од песната започнува со фрагмент работен во полифон слог (имитатиска полифонија, 27 - 34 такт), кој во понатамошниот тек модулира во хомофон слог.

Следната творба за женски хор, *Ноктурно (D - dur)*, 1973, е пишувана според текстот на истакнатиот македонски поет Љупчо Стојменски. Во првиот и третиот дел („реприза“) од формата е применета слободна имитациска полифонија при спроведувањето на тематскиот матерјал.

Од истата година (1973) датира и композицијата *Печал* за мешан хор. Композицијата е пишувана врз основа на втората песна (*Печал*) од стихозбирката *Бели мугри* (12 песни), 1939, од Кочо Рацин. Во текот на ставот, на моменти може да се забележи комбинирана (неимитациска и имитациска) полифонија. Имено, при излагањето на темата на почетокот од творбата (прва строфа) е применет слободен двогласен полифон слог, по што се преминува во четиригласен хомофон слог (акордска фактура).

Пример бр. 90 *Печал* - прва строфа

Adagio molto

The musical score is for a mixed choir and consists of two systems. The first system includes staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part has the lyrics: "He - ma li жи - вот, не - ма ли љу - бов за жи - вот". The second system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has the lyrics: "чо - веч - на, љу - бов за жи - вот, љу - бов за жи - вот чо - веч - на, у". The music is in 3/4 time and marked *Adagio molto*. Dynamics include *pp* and *p*.

S ви - а гра - ди ар - гат - ски. *p* Не - ма ли ср - це, *mf* не - ма ли ср - це на
 A *p* Не - ма ли ср - це, *mf* не - ма ли ср - це на
 T *p* Не - ма ли ср - це, *mf* не - ма ли ср - це на
 B *p* *mf*

Краток фрагмент со имитациско спроведување на тематскиот материјал се јавува во рамките на разработката на третиот и четвртиот стих од втората строфа од песната (17 - 24 такт), по што повторно се преминува во хомофон слог (акордска фактура).

Пример бр. 91 Печал - втора строфа (17 - 23 такт, *Allegretto*)

S *Allegretto*
 ср - це - то.
 A ср - це - то.
 T ср - це - то. *mf* ср - це ши - ри - ни
 B *mf* Ср - це ши - ри - ни ши - ро - ко, ср - це ши - ри - ни
 S *mf* ср - це дла - би - ни
 A *mf* ср - це дла - би - ни дла - бо - ко, ср - це дла - би - ни
 T ши - ро - ко, ср - це дла - би - ни дла - бо - ко, ср - це дла - би - ни
 B

Поезијата на д-р Лазо Каровски е инспирација за Николовски да ја создаде композицијата *Елегија* за женски хор, 1974 (*c - moll*). Во рамките на

средниот дел од ставот се јавува имитациско спроведување на тематскиот материјал во хорската фактура (27 - 51 такт).

Пример бр. 92 *Елегија*

Allegro assai

25
I мек мек И ти не-бо бе-ше зад о-бла-ци
S
II мек мек И ти не - бо

рас - пос-ти-лач мек

29
I е - дри те по - ре - а мол - њи сред у - - - - жа-сен
S
II бе - ше зад о - бла - ци и

33
I мрак и ти не - бо бе - ше зад
S
II ти не-бо бе - ше зад о - бла-ци е-дри те по - ре - а мол - њи

37
I о - - - бла - ци е - дри те
S
II *f* у - - - - жа-сен мрак и ти
I *f* И ти не-бо. бе - ше зад о - бла-ци
A
II

41

I S по - ре - а мол - - - - - њи

II не - бо бе - - - ше зад о - - - - - бла - ци

I A е - дри те по - ре - а мол - њи сред у - - - - - жа - сен

II И

45

I S сред у - - - - -

II е - - дри те по - ре - а мол - њи сред

I A мрак те по - - - - - ре - а мол - њи

II ти не - бо бе - ше зад о - бла - ци е - дри те по - ре - а мол - њи

Борец за машки хор, 1974, е уште една композиција за која Николовски црпи инспирација од поезијата на Љупчо Стојменски. И во оваа композиција се забележува примена на имитациска полифонија. Во тој контекст ќе го посочиме почетокот на композицијата, каде што по излагањето на тематскиот материјал во басите (I и II) и вторите тенори, секогаш за кварта погоре, следи прекин на имитациското спроведување и премин во хомофон слог.

Поетскиот текст *Везилка* на Блаже Конески е инспирација за истоименото дело на Николовски за мешан хор (1974). Во рамките на ставот е применета комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија.

Пример бр. 93 *Везилка* - четврта строфа (31 - 39 такт)

31 Moderato assai

S *p* Суд - бин - ско неш - то се шле - ло за ве - ка од две - те ниш - ки два

A *tr* Суд - бин - ско неш - то се

T

B

34

S со звуч-на збо - ра *mf* ед-на-та бу - ди тем-ни - ца што

A пле - ло за *mf* ве - ка од две - те ниш - ки два

T *mf* Суд - бин - ско неш - то се

B

37 *Molto espressivo*

S штре - ка *f* дру - га - та бу - ди в'кр - ва - ве - на зо - ра

A со звуч-на збо - ра *f* ед - на - та бу - ди тем-ни - ца дру - га - та

T пле - ло за *f* ве - ка се пле - ло за

B *f* Суд - бин - ско неш - то се

Циклусот *Записи* за висок глас и гудачки оркестар, 1975, Николовски го обликува според 6 песни од лириката на Блаже Конески: 1. *Сонот*, 2. *Струмиче (Хризантема)*, 3. *Елен самак*, 4. *Суша*, 5. *Дон Кихот*, 6. *Одисеј*.

Покрај хомофон слог, во рамките на циклусот се применува и полифон слог, конкретно неимитациска полифонија.

Пример бр. 94 Записи - IV Суша

The image shows a musical score for a piece titled "Записи - IV Суша" (Recordings - IV Drought), marked "LARGETTO". The score is in 4/4 time and is divided into three systems. The first system includes parts for Vocal, K.oi, V.le (with "7-8 11,1 CON SORD."), M.C., and C.B. The second system includes Vocal, V.ni (with "CON SORD." and "pp"), V.le, M.C., and C.B. The third system includes Vocal (with "mp innocente" and "O - 44 - TE"), V.ni, V.le, M.C., and C.B. The score features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings.

Концерт за хорна, пијано и симфониски оркестар, 1978, претставува неокласично обликувана циклична форма во 3 става, во која авторот настојува „ ... мошне обилно редуцираните елементи на неокласицизмот да се збогатат со експресионистички звучни вредности, во кои останува секогаш присутна фолклорната обоеност“ (Ортаков 1982: 176).

Полифонијата во оваа композиција не е примарен принцип на организација на музичката материја, но забележителни се фрагменти од ставовите каде што се јавува полифонизација на музичкото ткиво. Фрагментарната употреба на полифонија генерално е од комбиниран вид, но преовладува неимитатиската полифонија. „Солистите - хорната и пијаното, дијалогизираат, но не како исклучителни протагонисти, туку како експонирани учесници во едно густо оркестрирано, симфонизирано ткиво, во кое оркестарот е постојано присутен носител на драмската тензија“ (Ibid.).

На текст од Богомил Ѓузел, во 1980 година Николовски го пишува ораториумот *Илinden* за тенор, бас, рецитатор, мешан хор и симфониски оркестар. Ова циклично вокално - инструментално дело е составено од 6 става: 1. *Создавање*, 2. *Жестока земја*, 3. *Наезди*, 4. *Буни*, 5. *Слобода*, 6. *Светување*. Во ораториумот има значителна примена на полифонија, како имитациска, така и неимитациска (слободна). Тука ќе го издвоиме петтиот став (*Слобода*), кој според сите индикации ќе го дефинираме како полифона форма - хорска fuga, слободно конципирана, оивичена со вовед и кода.

Пример бр. 95 *Илinden* - V *Слобода* (експозиција)

Handwritten musical score for a choir with four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score consists of three systems of staves. The lyrics are in Cyrillic and include phrases like "ЖИ - ВОТ", "СА - МО", "ПРИ - СУС - ТВО", "ТУ - КУ И", "ПОС - ТО - Е - ЊЕ", and "НЕ". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

На крајот од ова излагање ќе заклучиме дека во творештвото на Михајло Николовски од овој период има обемна примена на полифонија. Застапени се имитациската и неимитациската полифонија, односно полифонија од комбиниран вид, како и полифона форма (*фуга*) како став од циклична форма.

4.2.16. Александар Цамбазов

(с. Стапар, Војводина, Република Србија, 3.2.1936)

Творештвото на Александар Цамбазов првенствено е насочено кон популарните жанрови. Како долгогодишен диригент на *Танцовиот оркестар* на Македонската радио - телевизија и еден од втемелувачите на фестивалот на

забавни мелодии Скопје, Џамбазов одигрува значајна улога во популаризацијата на музиката за танцов и ревиски оркестар во Република Македонија. Со самото тоа што е основоположник на долгогодишниот детски фестивал *Златно славејче* и автор на голем број популарни детски песни, дава огромен придонес во музичкото образование и воспитание на најмладите. Покрај тоа, во неговиот творечки опус се забележуваат и дела кои жанровски припаѓаат на македонската современа, т.н. сериозна музика: соло песни, хорско, камерно и оркестарско творештво. Во оваа смисла, во периодот 1960 - 1980 година творештвото на Џамбазов брои 7 дела.

Табела бр. 51 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1966	1
1967	3
1972	1
1977	2
Вкупно	7

Разгледувајќи ги петте достапни дела создадени во овој период (сите компонирани во 1 став), констатиравме дека во нив не се забележува присуство на полифон слог како принцип на организација на музичката материја.

4.2.17. Благој Цанев

(Свети Николе, 8.8.1937)

Благој Цанев е автор на оркестарско, камерно, хорско и солистичко творештво кое се базира пред сè на традиционалниот музички израз и традиционалните музички форми. Опусот на Цанев се темели врз принципите на неокласицизмот и неоромантизмот, а како и најголемиот број македонски автори, инспирација неретко црпи од македонскиот музички фолклор. Во периодот кој е цел на нашето истражување овој автор има 34 композиторски остварувања, од кои најмногу (5) во 1972 година.

Табела бр. 52 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1970	4
1971	4
1972	5
1973	4
1974	4
1975	3
1976	4
1977	2
1978	1
1979	2
1980	1
Вкупно	34

Достапни за предметот на истражувањето беа 9 дела, а во 6 од нив се јавува полифонија.

Табела бр. 53 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Суита интермеца</i>	1	3	Да
<i>Соната in Es</i>	1	3	Да
<i>Тутуноберачите</i>	1	1	Да
<i>Гудачки квартет in G</i>	1	3	Да
<i>Песната Стојанова (Јуначка)</i>	1	1	/
<i>Симфонија `79</i>	1	3	Да
Вкупно	6	14	5

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, 4 дела претставуваат циклични форми чиј вкупен број на ставови е 12, додека две дела се компонирани во 1 став. Сите ставови во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 12 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 54 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
Самостојни	0
Став од циклични форми	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
Имитациска полифонија	6
Неимитациска полифонија	1
Комбинирана полифонија	5
Вкупно	12

Суита интермеца за пијано, 1971, е неокласично конципирана композиција составена од 3 пиеси: 1. *Gavota*, 2. *Lur*, 3. *Skерcozen Menuet*.

Полифониот слог (комбинирана полифонија) кој се јавува во втората пиеса *Lur* (дводелна форма - **а а**₁, хармонски модус *in E*, темпо *Lento* - $\text{♩} = 56$, такт 3/4) е близок до барокните примери.

Пример бр. 96 *Суита интермеца - II Lur*

LUR

Lento $\text{♩} = 56$

p
dolce e cantabile



Композицијата *Соната in Es* за кларинет и пијано од 1972 година, претставува циклична форма составена од 3 тематски поврзани ставови со класична формална структура.

Како и во сонатната форма, каде што е применета канонска имитација при излагањето на втората тема, во вториот став од сонатата (триделна форма) исто така е изведена канонска имитација врз основа на втората тема од првиот став (имитирањето на темата „скриено“ се провлекува во рамките од фактурата во „десната рака“ од пијаното).

Пример бр. 97 *Соната in Es* - II став



Принципот на канонска имитација е спроведен и при излагањето на првата тема од третиот став (рондо), која според интонациската содржина е сродна со основната тема од првиот став.

Пример бр. 98 *Соната in Es* - III став



Од наведените примери може да се забележи и тоа дека разложениот зголемен тризвук, кој се провлекува во сите ставови од сонатата, претставува основен мотив врз кој е конструирана целата музичка форма.

Композицијата *Тутуноберачите* за мешан хор, 1973, е пишувана врз основа на четвртата песна (*Тутуноберачите*) од стихозбирката *Бели мугри* (12 песни), 1939, од Кочо Рацин. Од оваа творба, како интересен пример ќе го издвоиме делот (36 - 41 такт) во кој се јавува рецитаторска (речитативна) имитацииска полифонија (или како што авторот означил - *semi cantato, o semi parlando*).

Пример бр. 99 *Тутуноберачите* (35 - 42 такт)

Росо месо

6. ⊕ *semi cantato, o semi parlando*

Гудачкиот квартет *in G*, 1976, е неокласично обликувана циклична форма составена од 3 става.

Во рамките од првиот став (сонатна форма) се јавуваат делови во кои се забележува имитациска полифонија. Следниот пример прикажува фрагмент со стрето имитација на втората тема, која започнува во виолончелото од тонот **a** (виолончело - трет такт од првиот ред, мала секста надолу - **a - cis**).

Пример бр. 100 Гудачки квартет *in G* - I став



Развојниот дел од првиот став завршува со стрето имитација на првата тема од ставот, која во овој случај е варирана.

Излагањето на темата во првиот дел од вториот став (триделна форма) е работено по принцип на неимитатиска полифонија.

Пример бр. 101 *Гудачки квартет in G - II став*



Интересен пример е имитациониот настап на третата тема од рондото (трет став). Имено, мелодиската линија која ја донесуваат првите виолини се имитира во стрета во виолата, додека, пак, мелодиската линија од втората виолина се јавува во стрето имитација во виолончелото.

Пример бр. 102 Гудачки квинтет *in G* - III став



Според текст од Блаже Конески, во 1977 година Цанев ја создава творбата *Песната Стојанова* за женски хор. Покрај хомофон слог, во партитурата може да се забележи и полифон слог, поточно комбинирана полифонија.

Во трите става од *Симфонија '79* (1979, дипломска работа на авторот) се применува полифон слог, како имитациска, така и неимитациска полифонија. Обемната застапеност на полифонијата во оваа симфонија Цанев го антиципира уште на почетокот од првиот став, при имитациското излагање на основниот тематски материјал.

Како најексплицитен пример за примена на полифонија тука ќе го издвоиме канонот кој се јавува во рамките на третиот став од симфонијата, а е конструиран врз основа на главниот тематски материјал од првиот став. Станува збор за четиригласен канон во дрвените дувачи изведен на интервал чиста квинта. Интересно е тоа што наспроти овој канон, во понатамошниот тек се формира уште еден, петгласен канон на октава во гудачкиот оркестар, кој всушност претставува инверзија на канонот од дувачите. На овој начин се формира сложена оркестарска фактура која резултита со густо звучно ткиво.

Пример бр. 103 *Симфонија '79* - III став



158

Fl. 1 2
Picc. (Fl. 3)
Ob. 1 2
C. in G
Cl. in G
Cl. in B
Ba. 1 2

159

Fl. 1 2
Picc. (Fl. 3)
Ob. 1 2
C. in G
Cl. in G
Cl. in B
Ba. 1 2
Vn

160

Fl. 1 2
Picc. (Fl. 3)
Ob. 1 2
C. in G
Cl. in G
Cl. in B
Ba. 1 2
Vn I
Vn II
Vla
Vcl

Иако во делата на Благој Цанев кои беа предмет на нашето истражување не се среќава самостојна полифона форма, увидот во овој сегмент индицира дека полифониот слог како принцип на организација на музичката материја има значајна улога во обликувањето на делата од неговиот опус. Во контекст на ова, тука ќе наведеме и неколку дела од овој автор создадени по 1980 година: *Сута „Фолклорни канони“* за дувачки квинтет, 1982, *Барокни варијации „Пасчакона“* за гудачки оркестар, 1985, *Фолклорни канони* за флејта, виолончело и пијано, 2004, *Бахофонија (Прелудиум и fuga in D, in C, in E)* за 8 инструменти (обоа, кларинет, фагот, виолина, виола, виолончело, контрабас и тапани), 2007 итн.

4.2.18. Сотир Голабовски

(Струга, 30.10.1937 - 5.11.2014, Скопје)

Сотир Голабовски, музиколог, композитор, музички публицист и педагог. Творештвото на овој автор го сочинуваат жанровски разновидни дела од солистичката, камерната, вокалната и оркестарската музика, дела во кои можат да се забележат различни стилски композиторско - технички определби. Неговиот опус создаден во периодот 1960 - 1980 година брои 52 дела, од кои по 6 дела се создадени во 1960 и 1976 година.

Табела бр. 55 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	6
1961	4
1962	3
1963	3
1964	3
1965	1
1966	1
1969	5
1970	3
1971	2
1972	1
1973	2
1974	1
1975	4
1976	6
1977	2
1979	4
1980	1
Вкупно	52

Предмет на истражувањето беа 25 достапни дела создадени во разгледуваниот период. Во 7 дела забележавме примена на полифонија.

Табела бр. 56 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Andante</i>	1	1	/
<i>Ексцентрични структури</i>	1	5	/
<i>Простор 2</i>	1	1	/
<i>Простор 4</i>	1	1	Да
<i>Седум пиеси</i>	1	7	Да
<i>Простор 5</i>	1	1	/
<i>Простор 6, оп. 48</i>	1	1	/
Вкупно	7	17	2

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, две дела претставуваат циклични форми со 12 ставови како вкупен број, а 5 дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 12 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 57 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	1
<i>Неимитациска полифонија</i>	5
<i>Комбинирана полифонија</i>	6
Вкупно	12

Во 1966 година Голабовски ја создава композицијата *Andante* за камерен оркестар. Темпото е умерено (*Andante*), а тактот 4/4. Во рамките на ставот често се јавува меѓусебно контрапунктирање на мелодиските линии, конкретно појава на неимитациска полифонија.

Пример бр. 104 *Andante*

The image shows a musical score for a chamber orchestra, specifically measures 20 and 21. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Trumpet (TR.), Timpani (Timp.), Vibraphone (Vibr.), Arpa (Harp), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C.b.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 20 shows the beginning of a phrase with various instruments playing. Measure 21 continues the phrase, with a box around the number '21' at the end of the measure. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Ексцентрични структури за камерен оркестар (1969) претставува циклична форма составена од 5 става. Станува збор за композиција која е реализирана врз основа на принципите на алеаториката, концепт присутен во одредени дела на повеќе македонски автори од тој период. Што се однесува до композицијата *Ексцентрични структури*, тука можеме да коментираме за појава на слободни контрапункти во фрагменти од третиот став, кои произлегуваат како резултат на меѓусебното контрапунктирање на мелодиските линии во моментите на линеарна импровизација. Појавата на комбинирана полифонија во рамките на четвртиот и петтиот став е резултат на имитациското спроведување на одредени мотиви во поедини инструменти, наспроти слободното контрапунктирање во други од оркестарската фактура.

Пример бр. 105 *Ексцентрични структури - V став*

Musical score for Example No. 105, Part V, measures 1-2. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Cor (Cor.), Trombone (Pos.), Kettle Drum (Kl.), Violin I (V-mi), Violin II (V-la), Viola (V-c), and Cello (C.b.). The tempo is marked *ALLEGRO*. The key signature has one sharp (F#). The score shows the beginning of the piece with various instruments playing melodic lines. The text "FREI IMPR." is written above several staves.

Musical score for Example No. 105, Part V, measures 3-4. The score continues from the previous page and includes the same parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Cor (Cor.), Trombone (Pos.), Kettle Drum (Kl.), Violin I (V-mi), Violin II (V-la), Viola (V-c), and Cello (C.b.). The tempo is marked *ALLEGRO*. The key signature has one sharp (F#). The score shows the continuation of the melodic lines for various instruments. The text "FREI IMPR." is written above several staves.

Во композицијата *Простор 2* за обоа и камерен оркестар, 1973, со поднаслов *Достојно Ест*, Голабовски прави синтеза на старото со новото, односно на византиската и старословенската црковна музика и современата македонска музика од тој период. Всушност, *Простор 2* е дел од циклусот инструментални композиции за камерни ансамбли под заеднички наслов *Простори*, инспирирани од византиската и старословенската духовна музика, кои пак, се предмет на долгогодишните музиколошки истражувања на овој автор. „Макар што циклусот не е програмски замислен, во секое дело се насетува авторовата претстава за звучно обликување на определен дел од литургијата“ (Ортаков 1982: 128 - 9). *Достојно ест*, пак, е седмиот глас на *Македонскиот црковен осмогласник*. Овој напев е употребен како тема (цитат), која е изградена од мали секунди (**c - des - c - h - c**), врз чија основа се гради целата музичка форма. Евидентно е дека како тонален центар се јавува тонот **c** (монодиски модус), темпото е умерено (*Andante*), а тактот 4/4. При спроведувањето на основниот тематски материјал, во текот на ставот може да се забележи комбинирана примена на полифонија. „Делото е градено според формалните обрасци на концертната музика, каде што употребата на хармонскиот јазик и на неговиот третман е во служба на солистот. Хармонската база главно не се менува се до крајот на композицијата“ (Прошев 1986: 230).

По сличен принцип е конструирана и следната композиција од циклусот *Простори*. *Простор 4* за камерен оркестар (1974) е композиција во која „ ... станува збор за инспирација произлезена од чинот на процесацијата: пред крајот на пиесата изведувачите се движат по подиумот и излегуваат од него низ континуиран звучен тек“ (Ортаков 1982: 129). Ставот е конципиран врз база на монодиски модус, со тонот **g** како основен тонален центар, темпото е умерено - *Andante* ($\downarrow = 66$), а тактот 4/4. И тука авторот применува комбиниран полифон слог. Истовремено со полифониот слог, во оркестарската фактура се забележува и појава на хомофон слог. Во примерот кој следи, забележителна е акордската фактура во пијаното, формирана од квинтно - квартни созвучја кои континуирано звучат и кои во случајов имаат фонска функција.

Пример бр. 106 Простор 4 (27 - 32 такт)

This system contains the first three measures of the score. The Flute part begins with a melodic line, marked *pp* in the second measure. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support. The Horns play sustained chords. The Piano part features a rhythmic accompaniment with a *Ped.* (pedal) marking and an asterisk in the second measure. The string section consists of Violins I and II, Viola, and Cellos/Double Basses.

This system contains the next three measures of the score. The Flute part continues its melodic line, marked *pp*. The Clarinet and Bassoon parts continue their harmonic support. The Horns play sustained chords. The Piano part continues its rhythmic accompaniment with a *Ped.* marking and an asterisk. The string section continues with Violins I and II, Viola, and Cellos/Double Basses.

Во 1975 година Голабовски го реализира неокласично конципираното циклично дело *Седум пиеси* за пијано. Полифон слог како принцип на организација на музичката материја се јавува во пиесите: IV, V, VI и VII.

Во четвртата пиеса се јавува имитациска полифонија. Нотниот пример илустрира краток континуиран премин од хомофон во полифон слог и обратно, а истиот е применет во два наврата во текот на пиесата (11 - 14 такт и 17 - 20 такт).

Пример бр. 107 *Седум пиеси - пиеса IV* (17 - 22 такт)



Полифониот слог во следните три пиеси (V, VI и VII) е конструиран по принципите на слободната, неимитациска полифонија.

Пример бр. 108 *Седум пиеси - пиеса V* (1 - 12 такт)



Пример бр. 109 *Седум пиеси* - пиеса VI (4 - 12 такт)

Пример бр. 110 *Седум пиеси* - пиеса VII (8 - 13 такт)

Простор 5 за камерен оркестар, 1976, е во контекст со другите композиции од циклусот *Простори*. Темата, врз чија основа се гради целата музичка форма, „ ... претставува цитат на еден византиско - словенски напев ... “ (Ортаков 1982: 129). Во делото „ ... е примарен содржинскиот елемент од медитативен карактер, што авторот го остварува со контрапунктски начин на мислење, одбегнувајќи ги ефектите во оркестрацијата. Со својата еволуционистичка концепција, формата на музичкиот став е слична со некои примероци од ренесансната полифонија музика“ (Ibid.). Во композицијата се забележува комбинирана примена на полифонија. Интересна е концепцијата на завршниот дел од формата (63 - 72 такт) каде што основната тематска идеја „ ... ја прифаќа група исполнители од ансамблот, како химна на неутрален вокал, внесувајќи во инструменталниот тек на композицијата елемент на автентична вокална атмосфера“ (Ibid.).

Во 1977 година Голабовски пишува уште еден став од циклусот *Простори*. Станува збор за композицијата *Простор 6*, оп. 48, за камерен ансамбл, чија основа претставува еден мотив од само два тона (**as - g**). Ставот е базиран врз монодиски модус со тонот **g** како тонален центар, темпото е бавно - *Molto Lento* ($\text{♩} = 60$), а тактот 4/4. При спроведувањето и разработката на тематскиот материјал во текот на музичката форма, значајно место зазема и полифониот слог како принцип на организација на музичката материја. И тука Голабовски применува комбиниран вид полифонија. Примерот кој ќе го издвоиме илустрира имитациско спроведување на основниот тематски материјал во вид на кратко фугато. Имено, по излагањето на темата, која започнува во 13. такт во фаготот од тонот **G**, следи нејзино варирано имитациско спроведување и тоа: кларинет - чиста кварта (ундецима) горе (15. такт - **c¹**); обоа - 16. такт од основниот тон (**g¹**); флејта - во партитурата стои тонот **h¹** како почетен тон на темата (18. такт), но според контекстот сметаме дека треба да стои тонот **c²** (н.з.); виолини (*divisi*) - само почетниот мотив од темата (19. такт од тонот **g²**).

Пример бр. 111 Простор 6 (14 - 19 такт)

Fl.
ob.
cl.
Fg.
cor.
AUSCH
T.
V.
Vl.
Cl.
Cb.
mi

Очигледно е дека во овој сегмент од творештвото на Сотир Голабовски не се застапени полифони форми. Во рамките на разгледуваните дела се јавуваат двата вида полифонија (имитациска и неимитациска), но во најголем број единици (6) од формираниот истражувачки корпус е употребена полифонија од комбиниран вид.

4.2.19. Стојан Стојков

(с. Подареш, Радовишко, 17.10.1941)

Опусот на Стојан Стојков опфаќа дела од различни жанрови, дела кои произлегуваат првенствено од нашата фолклорна и духовна традиција. Во неговото творештво се застапени: детски песни, композиции за мандолински оркестар, солистичко творештво, камерно творештво, музика за драма, оркестарско творештво, музичко - сценски дела итн. Во периодот 1960 - 1980 година, вкупниот број композиторски остварувања на овој автор, утврдени со предметот на нашето истражување, изнесува 51 дело. Од табелата може да се констатира дека најмногу дела (7) Стојков има создадено во 1974 година.

Табела бр. 58 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1961	1
1962	2
1963	6
1964	4
1965	1
1967	1
1968	2
1970	2
1971	3
1972	3
1973	4
1974	7
1975	4
1976	1
1977	2
1978	1
1979	3

1980	4
Вкупно	51

За истражувањето беа достапни 24 дела, а во 16 од нив авторот применил полифонија.

Табела бр. 59 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Три комада</i>	1	3	/
<i>Варијации (тема со XIV варијации)</i>	1	1	Да
<i>Rondo dramatico</i>	1	1	Да
<i>Гудачки квинтет</i>	1	3	/
<i>Селска суита</i>	1	6	Да
<i>Нежноста на распеаното утро</i>	1	1	/
<i>Цветови</i>	1	1	/
<i>На проштевање</i>	1	1	/
<i>Две народни песни</i>	1	1	/
<i>Очи</i>	1	1	/
<i>Писмо (циклус)</i>	1	4	/
<i>Концертантна музика</i>	1	3	Да
<i>Тргна јунак</i>	1	1	/
<i>Вокали</i>	1	1	/
<i>Пасторална (фолклорна) суита</i>	1	5	/
<i>Барокна суита</i>	1	3	Да
Вкупно	16	36	5

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, 7 дела претставуваат циклични форми со 27 ставови како вкупен број, а 9 дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 29 единици во кои е употребена полифонија.

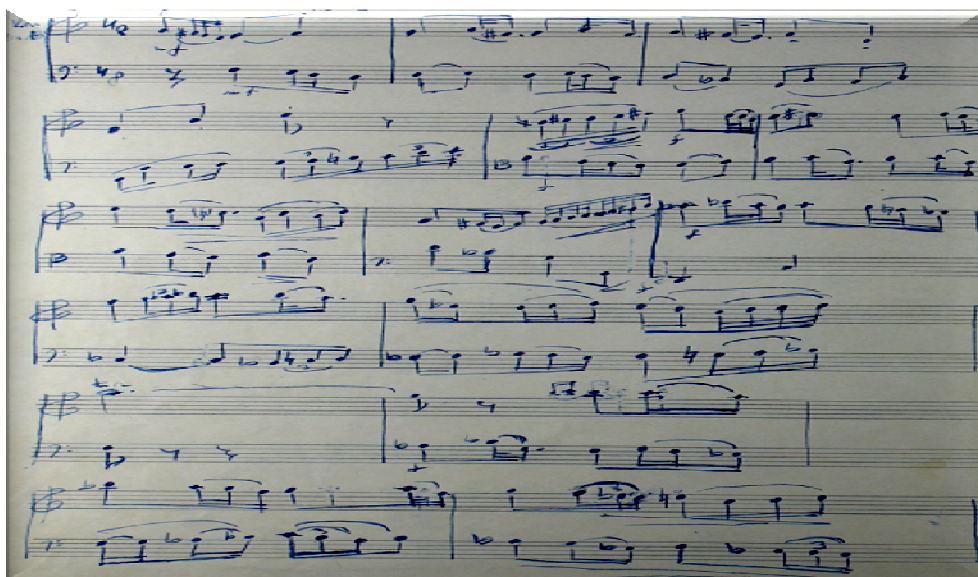
Табела бр. 60 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
Самостојни	0
Став од циклични форми	1
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
Имитациска полифонија	5
Неимитациска полифонија	12
Комбинирана полифонија	11
Вкупно	29

Композицијата *Три комада* за кларинет, фагот и пијано е создадена 1963 година. Од самиот наслов на партитурата, која претставува оригинален ракопис на авторот, евидентно е дека станува збор за циклична форма изградена од 3 става (пиеси).

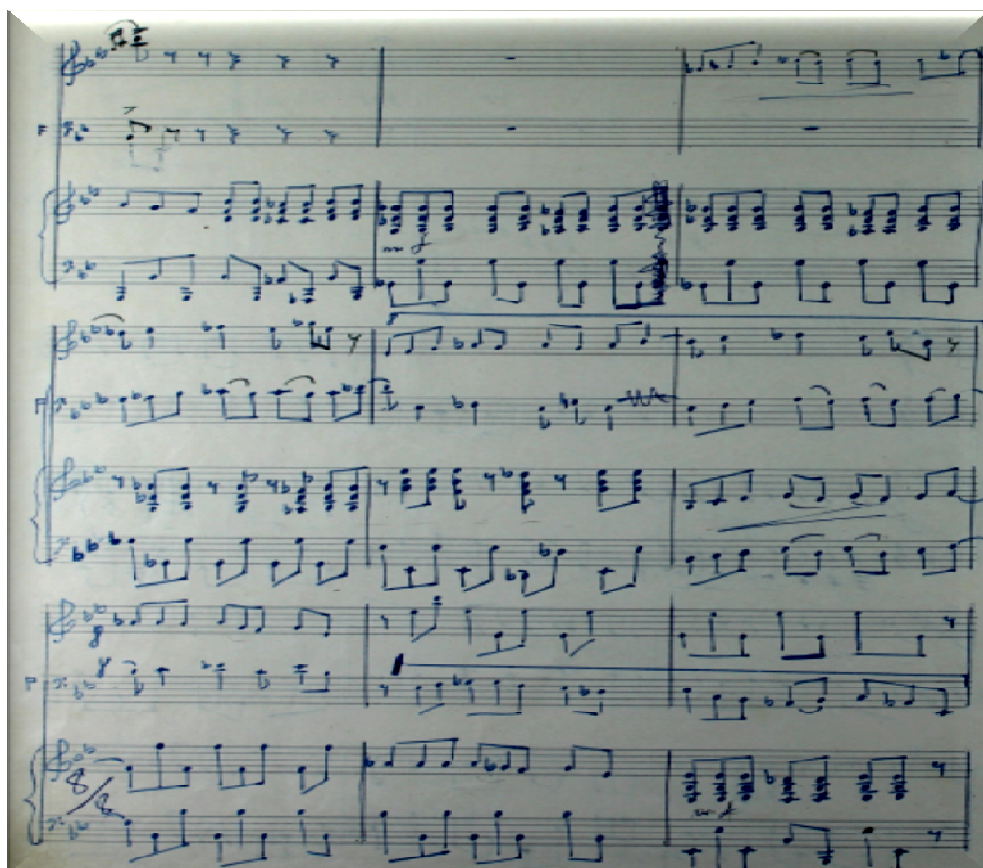
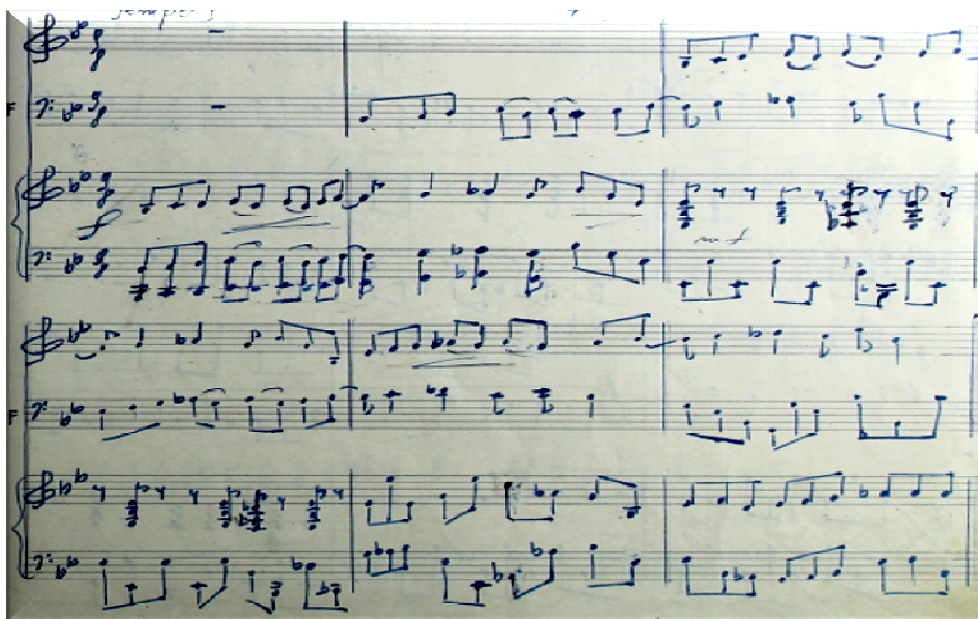
Полифон слог како принцип на организација на музичката материја е применет во вториот и третиот став од делото. Вториот став е целосно полифоно конципиран. Од наведениот пример може да се констатира дека двогласниот полифон слог (кларинет - фагот) е конструиран врз база на имитациската техника.

Пример бр. 112 *Три комада* - II став



Во рамките на третиот став (триделна форма), меѓу другото, се јавува комбиниран полифон слог, како и истовремена примена на полифон и хомофон слог.

Пример бр. 113 *Три комада* - III став, трет дел (стрета)



Во почетниот период од создавањето Стојков често ја изразува својата творечка мисла преку пијаното (*Композиција*, 1961, *Суита*, 1962, *Интермецо*, 1963, *Скерцо*, 1964, *Соната бр. 1*, 1964, *Варијации*, 1964 итн.). *Варијациите* за пијано (1964) генерално се работени во полифон манир. Градени се врз основа на дводелна тема чиј прв дел претставува дванаесеттонска низа изложена унисоно, на што се надоврзува вториот дел кој е работен во двогласен полифон слог. При низот од варијациите евидентен е континуираниот градациски развој до варијацијата IX, по што следи намалување на интензитетот на музичкото дејствие (варијации X и XI). Следните две варијации (XII и XIII) повторно донесуваат зголемување на интензитетот на звучното ткиво до кулминација, по што формата се заокружува со фугата во варијацијата XIV. На крајот од композицијата се јавува реминисценција на тематскиот материјал.

Имитациска полифонија е применета во композицијата *Рондо драматико* (*Rondo Drammatico*) за кларинет in C и пијано од 1964 година. Како пример ќе наведеме фрагмент од вториот дел од рондото каде што темата (кларинет) е обработена во вид на фугато, слободно изведено.

Пример бр. 114 *Рондо драматико* (25 - 37 такт)





Инспириран од *Гудачкиот квартет* бр. 5 (1934) на Бела Барток, во 1967 година Стојков го пишува својот *Гудачки квартет*, составен од 3 става кои претставуваат класични музички форми (*I став* - сонатна форма, *II став* - триделна форма, *III став* - рондо со три теми).

Во квартетот се јавува полифон третман на тематските материјали. Конкретно, тука станува збор за примена на комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија. Иако од аспект на принципот на организација на музичката материја делото во основа е работено во духот на необарокниот стил, „ ... во квартетот забележуваме и присуство на неокласични елементи во тематскиот материјал и соодветен начин на неговата обработка“ (Ортаков 1982: 130).

Пример бр. 115 Гудачки квартет - I став, 52 - 63 такт (втора тема)

The musical score is divided into two systems, each containing four staves for Violin I (Vni), Violin II (Vnii), Viola (Kla), and Cello (Kle). The first system begins with a circled measure number '4' and includes the tempo marking 'meno mosso' and the performance instruction 'legato cantabile'. The second system begins with a circled measure number '6'. The score features various dynamics such as *p*, *mp*, and *pizz.*, and includes performance markings like *arco* and *v*. The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins across all instruments.

Пример бр. 116 Гудачки квартет - II став

Andante

Violin I (Vni), Violin II (Vii), Viola (K.a.), Cello (K.c.)

Measures 1-3: *pizz.*, *pp*

Measures 4-6: *pizz.*, *pp*, *arco*, *p*

Measures 7-9: *mp*, *f*

Measures 10-12: *pizz.*, *arco*, *fz*

Едно од најзначајните дела од хорското творештво на Стојан Стојков несомнено претставува композицијата *Селска суита* за женски хор, создадена 1968 година. Композицијата е пишувана за тригласен женски хор каде што првите две делници се од автентичен карактер, а третата делница, како и четвртата во *II песна* се компонирани од авторот. Суитата е составена од 6 става, од кои 5 се базирани од песни од македонскиот рустикален фолклор, додека, пак, третиот став е конструиран врз основа на оригинална мелодија (1. *Јанко коси зелена ливада*, 2. *Море две ми друшки*, 3. *Добро јутро брате Јанко*, 4. *Е ју с'нце зајде*, 5. *Е ситни Стојно ситничарке*, 6. *Што ми пиле поје*).

Основен принцип на организација на музичката материја во ова дело е неимитациската полифонија. Во својот труд *Полифонијата во хорското творештво на Стојан Стојков*, Коларовски забележува дека во ова дело авторот применува т.н. „... подгласна полифонија - вид полифонија која е воглавно адекватна за фолклорната материја и која е користена од страна на многу композитори кои се осврнуваат на фолклорот (Стравински, Прокофјев, Слонимски, Шчедрин и други)“ (Kolarovski 2001: 27). „Меѓусебниот однос на мелодиите е компониран во полифонија, што ја имаме и во македонската народна музика“ (Прошев 1986: 248). Вертикалните структури се формираат како производ на меѓусебното контрапунктирање на мелодиските линии, а преовладуваат секундно - квартадно - квинтни созвучја.

Пример бр. 117 *Селска суита - Јанко коси ...*

Rubato-Rustiko

The image shows a musical score for Soprano and Alto voices. The Soprano part is marked *mp* and *Rubato-Rustiko*. The lyrics for the Soprano part are: "Jan - ko ko - si ze - le - - - na li -". The Alto part is also marked *mp* and has the lyrics: "Jan - ko ko - si ze - le -". Below this, there are two more staves, labeled 'S' and 'A', showing further polyphonic texture with lyrics: "va - - - da." and "na li - va - da." The score features complex rhythmic patterns and melodic lines that create a rich polyphonic texture.

S
Se stra Ja - na le le, ru - -ek

A
Se stra Ja - na le le, ru - - - -ek

S
bre mu jod ne - - - - -

A
bre mu jod ne - - - - -

S
la. *p*

A
la.

Во 1972 година, на текст од Ацо Караманов, е создадена хорската творба *Нежноста на распеаното утро* за еднороден (женски/детски) хор. Композицијата е напишана во 1 став кој во себе обединува 4 песни. Доминантен принцип на организација на музичката материја во делото е хомофон слог, но во поедини делови се јавува и полифон слог, генерално комбинирана полифонија.

Следната, 1973 година, авторот ја пишува творбата *Цветови* за мешан хор (текст: Славко Јаневски). Формата е прокомпонирана, темпото *Moderato*, тактот 4/4. Композицијата започнува со двогласен полифон слог, односно со имитациско спроведување на темата (слободна имитација) во сопраните и алтите, по што се преминува во хомофон слог кој останува до крајот на композицијата.

Врз основа на шестата песна (*Проштевање*) од стихозбирката *Бели мугри* (12 песни), 1939, од Кочо Рацин, истата година (1973) е напишана и композицијата *На проштевање* за мешан хор. Во основа, творбата е градена

врз принципите на хомофониот слог, но, на почетокот од ставот авторот применува неимитациска полифонија.

Пример бр. 118 *На проштевање*

The image shows a musical score for a children's choir in 8/8 time. It consists of three systems of staves. The first system has two staves with lyrics: "Не - ли ти ка - - жав, не - ли ти". The second system has two staves with lyrics: "ка - жав, не - ли ти ре - ков". The third system has three staves with lyrics: "на прош - та - ва - ње?" and "Ич не ме". The music features a combination of imitative and non-imitative polyphony.

Според мелографиите на Ѓорѓи Смокварски, во 1974 година Стојков обработува *Две народни песни* за еднороден (детски) хор. Песните се обработени во 1 став. Во рамките на втората песна се јавува краток фрагмент кој донесува комбиниран вид полифонија. Имено, темата започнува со имитациско спроведување за кварта горе во горните два гласа, додека, пак, третиот глас донесува слободна контрапунктска мелодиска линија која има функција на хармонско надополнување (20 - 24 такт).

Песната *Очи* од истакнатиот македонски поет Ацо Шопов е инспирација за авторот да ја создаде истоимената творба за мешан хор (1974). Покрај хомофон слог, во композицијата е применет и полифон слог (комбинирана, имитациска и неимитациска полифонија).

Пример бр. 119 *Очи* (46 - 54 такт, имитациска полифонија)

по- сле- сна- та ве- чер, в' пла- нин- ско- то се- ло, кај- бор- ци- те бе- а во- дре- па- ва дре- а и не- чуј- но, по- сле- сна- та ве- чер кај бор- ци- те бе- а во- дре- па- ва

Елегичниот циклус од 4 песни *Писмо* за глас и камерен оркестар од 1975 година е работен според стиховите на Томе Богдановски (1. *Санаториумска*, 2. *Македонија*, 3. *Писмо*, 4. *Клетва*). „И како што авторот на текстот се инспирирал од македонската народна песна *Три години, Кате, болен лежам*, така и композиторот во некои детали внесува извесна мелодиска сродност со музичката компонента од истата песна“ (Ортаков 1982: 144). Пасторалниот вовед од првата песна (*Санаториумска*), кој го подготвува настапот на солистот, е работен по принципот на неимитациска полифонија.

Концертантна музика за ксилофон, вибрафон и гудачки оркестар, од 1975 година (преработена 1999 година во *Концерт* за маримба, вибрафон и гудачки оркестар), е виртуозно дело составено од 3 става.

Делото е работено по принцип на барокното *кончерто гросо*, со тематски материјали чија конструкција асоцира на барокниот стил, но тука обоени со фолклорен призвук карактеристичен за творчката мисла на авторот. Богата полифона фактура со акцент на разновидни имитациски техники може да се забележи во сите ставови од делото.

Пример бр. 120 Концертантна музика - I став (1 - 18 такт)

The musical score is presented in five systems. The first system features the K. Cl. (Cello) part with a *sul G* instruction and a dynamic marking of *p*. The second system includes the K. vl. I (Violin I) and K. Cl. parts. The third system includes the K. vl. I and K. Cl. parts. The fourth system includes the K. vl. I, K. vl. II (Violin II), and K. Cl. parts. The fifth system includes the K. vl. I, K. vl. II, and K. Cl. parts, with a *poco* marking above the K. vl. I staff.

Во 1977 година Стојков ја пишува композицијата *Тргна јунак* за мешан хор. Во рамките на ставот, покрај хомофон слог е применет и полифон слог (неимитацииска полифонија).

Неимитацииската полифонија особено доаѓа до израз во композицијата *Вокали* за двоен женски хор, 1979. Карактеристично за музичката материја во ова дело е „ ... работата со микро мотиви, често само со изолирани тонови, каде парадоксално ефектот на имитации се зголемува и имитациите на дво - едногласие можат јасно да се чујат, што резултира со просторен ефект кој кореспондира со меѓусебните довикувања во фолклорот“ (Kolarovski 2001: 28). Композицијата се карактеризира со „ ... доминација на фактура базирана на мноштво од под - гласови, без присуство на главната мелодија, кои создаваат ефект на кластерски звучни точки што изискува внимателно слушање и се карактеристични за сонорноста - треперлив, нестабилен, колоритен звук. Како главната мелодија постепено да се кристализира, како да е во фаза на формирање и се појавува на крајот од делото ... “ (Ibid.).

Пример бр. 121 *Вокали* (1 - 12 такт)

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system is marked 'Andante' and 'mp'. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the piece, showing the emergence of a melodic line in the upper voice part. The score is written in a style that emphasizes the polyphonic texture through overlapping lines and sustained notes.

7

A - - - -

A

E - - - - - A - - - -

mf
E - - - - - A - - - -

10

A - - - - -

A - - - - - A - - - - -

A A A

A

(34 - 42 ТАКТ)

34

p

p

p

p

Пасторална (фолклорна) суита за пијано од 1979 година претставува циклична форма од 5 става.

Полифон слог е применет во третиот и четвртиот став. На почетокот од третиот став е применета имитација на тематскиот материјал на кварта долу.

Пример бр. 122 Пасторална (фолклорна) суита - III став

Четвртиот став од суитата е работен по принципот на обртен, конкретно двоен контрапункт на октава.

Пример бр. 123 Пасторална (фолклорна) суита - IV став

Andantino imitacione **IV**

The musical score is written in 3/4 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows a simple melody in the treble and a bass line with a flat. The second system features a triplet in the treble and a bass line with a flat. The third system has a melody in the treble and a bass line with a flat. The fourth system includes a triplet in the bass and a 'rit.' marking. The fifth system ends with a 'rit.' marking and a final cadence.

Полифонијата е основен принцип на организација на музичката материја во композицијата *Барокна суита* за флејта, виола и чембало (1980). Од самиот наслов евидентна е интенцијата на авторот да напише дело во контекст со барокниот стил.

За разлика од првиот и вториот став каде што полифониот слог е граден по принципот на неимитатиска полифонија, третиот став е работен имитатиски. Станува збор за полифона форма која, гледано од сите аспекти (форма, третманот на тематскиот материјал, полифоните постапки итн.), ќе ја дефинираме како самостојно фугато.

Пример бр. 124 Барокна суита - III став

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Harpsichord (Hpschd.). The score is divided into four systems, each containing two staves for the Flute and Viola, and a grand staff for the Harpsichord. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'mf'. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 58, 60, 62, and 64 are indicated at the beginning of each system. The Flute part features various articulations, including slurs and accents (marked with 'V'). The Viola part consists of melodic lines with slurs. The Harpsichord part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Творештвото на Стојан Стојков во овој период, како и целокупното негово творештво, избилува со примери во кои е применета полифонија. Слободно ќе констатираме дека покрај наклонетоста на авторот кон македонскиот рустикален фолклор, една од главните карактеристики на неговата творечка мисла е и полифониот слог како принцип на организација на музичката материја (слободна полифонија, имитациска полифонија, комбинирана полифонија, полифони форми).

4.2.20. ЈАНЕ КОЏАБАШИЈА

(с. Купа, Егејска Македонија, 19.7.1942)

Јане Коџабашија, музиколог и композитор, е автор на популарна музика, песни за деца, солистичко, хорско, камерно и оркестарско творештво, духовна музика за разни вокални состави, музика за филм, телевизиски и радио драми итн. Апстрахирајќи ги популарните и детските песни кои се застапени во завиден број, како и применетата музика, ќе констатираме дека во периодот кој е во фокусот на нашиот интерес Коџабашија има две композиторски остварувања.

Табела бр. 61 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1977	1
1978	1
Вкупно	2

Двете композиции се компонирани за тригласен пионерски хор (*Подајте раце*, 1977 и *Пионерска песна*, 1978). Со оглед на тоа што партитурите од овие хорски творби не ни беа достапни, тука не можеме да коментираме за присуство на полифонија во творештвото на овој автор од разгледуваниот период.

4.2.21. Димче Николески

(с. Косел, Охридско, 13.1.1943 - 2.4.1998, Скопје)

Творештвото на Димче Николески, композитор и музички критичар, е насочено првенствено кон хорската и камерната музика. Во неговите дела се забележуваат „ ... неколку нишки водилки: (1) фолклорот како неисцрпен вурток на творечки инспирации за секој современ композитор; (2) лириката - како една од доминантните емотивни карактеристики што ги понижуваат неговите дела и (3) умереното користење на современите изразни средства и неповедувањето по, во тоа време заводливата сила на модерните и авангардни струења“ (Коловски 2013б: 134). Во периодот 1960 - 1980 година опусот на Николески брои 36 дела, од кои најголем број (8) се создадени 1968 година.

Табела бр. 62 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1964	4
1965	4
1966	3
1968	8
1969	1
1970	2
1971	2
1972	1
1973	2
1974	4
1975	2
1976	1
1979	1
1980	1
Вкупно	36

Од вкупниот број создадени дела, достапни за нашето истражување беа 11 дела, а во 8 од нив се јавува полифонија.

Табела бр. 63 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Рапсодија</i>	1	1	Да
<i>Два става</i>	1	2	/
<i>Соната</i>	1	4	Да
<i>Варијации (тема + VI варијации + фуга)</i>	1	7	/
<i>Гудачки квартет</i>	1	3	Да
<i>Веј се</i>	1	1	/
<i>Три подсмешливки</i>	1	1	Да
<i>Увертира</i>	1	1	/
Вкупно	8	20	4

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, 4 дела претставуваат циклични форми со 16 ставови како вкупен број, а 4 дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 20 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 64 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	1
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	2
<i>Неимитациска полифонија</i>	2
<i>Комбинирана полифонија</i>	15
Вкупно	20

Композицијата *Рапсодија* за мешан хор од 1964 година е со фолклорна тематика и драмски карактер. Покрај хомофон слог и негова полифонизација (неимитациска полифонија), во оваа хорска творба Николески применува и имитациска полифонија.

Пример бр. 125 *Рансодија* (17 - 22 такт)

The image displays a musical score for 'Rhapsody' (17-22 measures), featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system includes vocal lines with lyrics 'не ја да - вај' and piano accompaniment. The second system includes vocal lines with lyrics 'мла - до - ста на та - ја', 'вај мла - до - ста Лен - ке на', and 'да - вај ти твој - та мла - дост'. The third system includes vocal lines with lyrics 'зе - мја зо зе - мја - та', 'цр - на - та зе - мја мла - до - ста Лен - ке', and 'на цр - на - та зе - мја на зе - мја - та'. The score includes dynamic markings such as 'p', 'f', and 'mf', and articulation marks like 'acc.' and 'trill'.

Следната година (1965) е создадено камерното дело *Два става* за виолина и пијано. Во делови од двата става се јавува неимитациска полифонија.

Соната за виолина, виолончело и пијано од 1968 година претставува циклично камерно дело работено во 4 става. Во композицијата се забележува обемна примена на полифонија, генерално од комбиниран вид (имитациска и неимитациска полифонија). Имено, во рамките од првиот и вториот став е застапена токму комбинирана полифонија.

Пример бр. 126 *Соната* - I став (канонска имитација во инверзија,
виолина - виолончело, 43 - 48 такт)

Musical score for Example 126, measures 43-48. The score is written for Violin and Cello. It features a canon in inversion. The first system (measures 43-45) includes a dynamic marking of *f* (forte) in the violin part. The second system (measures 46-48) continues the canon. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is arranged in two systems, each with four staves: Violin I, Violin II, Cello I, and Cello II.

Пример бр. 127 *Соната* - I став (65 - 72 такт)

Musical score for Example 127, measures 65-72. The score is written for Violin and Cello. It features a canon in inversion. The first system (measures 65-67) includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the violin part. The second system (measures 68-72) continues the canon. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is arranged in two systems, each with four staves: Violin I, Violin II, Cello I, and Cello II.

Пример бр. 128 Соната - II став (1 - 11 такт)

Инверзна работа со мотив од тематскиот материјал (виолина и виолончело) се јавува и во првиот дел од третиот став.

Полифоната техника е најзастапена во четвртиот став до сонатата. И тука авторот применува комбиниран вид полифонија, со акцент на разновидни имитациски постапки при разработката на тематските материјали.

Пример бр. 129 Соната - IV став (147 - 176 такт)

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 147-150) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system (measures 151-155) shows a more complex texture with multiple voices. The third system (measures 156-165) includes a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system (measures 166-176) concludes the passage with a forte (fp) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 170 to 174, and the second system covers measures 175 to 179. Each system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is highly polyphonic, with multiple melodic lines interacting. Dynamics such as *f*, *mf*, and *sf* are indicated throughout. Measure numbers 170, 175, and 175 are enclosed in small boxes above or below the staves.

Истата година (1968) Николески ја пишува композицијата *Варијации* за флејта, виолина, виола, виолончело и пијано. Станува збор за тема со 6 одделни варијации (ставови) и двојна fuga која ја заокружува формата. „Одделните ставови меѓусебно контрастираат низ сукцесивна полифона и хомофона обработка, со солистички третман во едниот - и рамноправно музицирање во следниот став итн.“ (Ортаков 1982: 131). Всушност, не можеме во потполност да се согласиме со оваа констатација на Ортаков. Факт е дека во поедини ставови се јавуваат фрагменти со хомофон слог („хомофона обработка“) како контраст на полифониот слог, како и истовремено звучење на хомофон и полифон слог (пијано - останат изведувачки состав), но факт е и дека ниту еден од шесте става не е ниту целосно, ниту пак изразито хомофоно конципиран. Доминантен принцип на организација на музичката материја во варијациите е полифон слог, конкретно полифонија од комбиниран вид, со преовладување на имитациската полифонија.

Пример бр. 130 Варијацији - тема

Фугата, како и целата композиција, донесува разновидни контрапунктски постапки (инверзија, диминуција, стрето имитација и сл.) кои се забележуваат уште во првиот дел од формата каде што се јавуваат две експозиции, посебно за секоја тема.

Пример бр. 131 Фуга - експозиција 1 и 2

The image displays a musical score for a fugue, divided into two systems. The first system includes staves for Violin I (Vla), Violin II (Vle), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Piano (Piano), and Harpsichord (Cembalo). The second system includes staves for Violin I (Vla), Violin II (Vle), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Piano (Piano), and Harpsichord (Cembalo). The score is written in G major and 3/4 time. The first system shows the initial exposition of the fugue, with the Violin I part starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin II part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Viola part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Violoncello part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Harpsichord part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the exposition, with the Violin I part starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin II part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Viola part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Violoncello part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Harpsichord part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *f*, and *sf sempre*. The tempo is marked *Allegro*. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

20

Fl 1 *mp sf*

Piano *sub p*

This system contains measures 20 through 23. The Flute 1 part begins with a dynamic marking of *mp sf* and features a melodic line with slurs and accents. The Piano accompaniment is marked *sub p* and consists of sustained chords and arpeggiated figures in both hands.

21

Fl 2 *mp sf*

Vln

Piano

This system contains measures 21 through 23. The Flute 2 part is marked *mp sf* and has a melodic line with slurs and accents. The Violin part is marked *mp sf* and has a melodic line with slurs and accents. The Piano accompaniment is marked *mp sf* and consists of sustained chords and arpeggiated figures in both hands.

22

Fl 2

Vln

Vla

Vcl

Piano *mp sf*

This system contains measures 22 through 24. The Flute 2 part is marked *mp sf* and has a melodic line with slurs and accents. The Violin part is marked *mp sf* and has a melodic line with slurs and accents. The Viola part is marked *mp sf* and has a melodic line with slurs and accents. The Cello part is marked *mp sf* and has a melodic line with slurs and accents. The Piano accompaniment is marked *mp sf* and consists of sustained chords and arpeggiated figures in both hands.

При разработката на темите во развојниот дел од фугата можат да се забележат разновидни посложени полифони техники. Како карактеристичен момент ќе го издвоиме меѓусебното контрапунктирање на двете теми и тоа: тема 2 (флејта и виолончело - стрето имитација во инверзија) + тема 1 (пијано, длабок регистар - во основен вид + виолина и виола - истовремено излагање во основен вид и во диминуција). Сето ова резултира со специфичен звучен ефект.

Пример бр. 132 Фуга - развоен дел

The first system of the musical score consists of six staves. From top to bottom, they are: Soprano (S), Violino (Vn), Viola (Vc), Violoncello (Vcl), Piano (P), and Contrabasso (Cb). The Soprano part begins with a measure containing a circled number '6'. The Violino and Viola parts feature intricate sixteenth-note patterns. The Piano part has a complex texture with many beamed sixteenth notes. The Contrabasso part provides a steady bass line. The system concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a fermata over the final notes.

The second system of the musical score continues the six-staff arrangement. The Soprano part has a melodic line with some rests. The Violino and Viola parts continue their sixteenth-note patterns. The Violoncello part has a more active role with sixteenth-note runs. The Piano part features a dense texture of sixteenth notes. The Contrabasso part has a steady bass line. The system concludes with a *Less* (ritardando) marking and a fermata over the final notes.



„Фугата содржи извесна монументалност по примерот на старите оргуљски дела. Тематскиот материјал е конципиран во единаесеттонски систем. Неговото експонирање во одделните ставови добива секогаш поинаков карактер: лирски, саркастичен, драмски, скерцозен итн.“ (Ортаков 1982: 131 - 2).

Гудачкиот квартет (1970) е работен во 3 става конструирани според принципите на неокласичниот стил (*I став - сонатна форма, II став - дводелна форма, III став - рондо со три теми*).

Полифониот слог е доминантен принцип на организација на музичката материја во ова дело. Гледано во целина, во сите ставови е применета комбинирана полифонија, со акцент на имитациската полифонија, како и примена на разновидни полифони постапки (стрета, инверзија итн.). Во контекст на ова, тука ќе издвоиме пример од третиот став од гудачкиот квартет, во кој полифонијата е најзастапена и најизразена. Меѓу другото, најмаркантен пример за полифон слог од рондото претставува широко развиеното фугато изведено од третата тема.

Пример бр. 133 *Гудачки квартет* - III став,
трета тема (фугато), 151 - 227 такт

MENO MOSSO



190

Musical score for measures 185-190. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Musical score for measures 191-196. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef. The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music is mostly rests, with some notes appearing in the second and third staves. A dynamic marking of *sub. p* is present in the second staff.

200

Musical score for measures 197-200. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. A dynamic marking of *mf* is present in the top staff.

210

Musical score for measures 201-210. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Dynamic markings of *mf* and *f* are present in both staves.

220

Musical score for measures 211-220. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef. The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Dynamic markings of *mf cresc.* are present in the top, second, and third staves.



Хорските творби *Веј се* за женски хор и солисти и *Три подсмешливки* за мешан хор датираат од 1974 година. Во двете композиции доминира хомофониот слог, но во одредени сегменти од формите се забележува и полифона разработка.

Во средениот дел од композицијата *Веј се* се јавува комбинирана полифонија.

Композицијата *Три подсмешливки* претставува рондо со скерцозен карактер, создадено врз основа на три хумористични народни песни од кои првата се јавува како спој помеѓу целините. Имитациска техника е применета во втората песна од творбата.

Во 1975 година Николески ја пишува композицијата *Увертира* за симфониски оркестар (прва изведба: фестивал *Струшка музичка есен*, 1976 година.). „Определувајќи се во ова дело за една послободно сфатена класична форма, композиторот во нејзиното изградување користи тонски материјал организиран во звучни блокови, како за првата музичка мисла, така и за втората - добиена со инверзиона постапка врз претходниот тек на делото“ (Ортаков 1982: 176 - 7). Во рамките на симфонискиот став се јавуваат полифоно работени фрагменти, од кои најизразен е делот кој е работен по принципот на канонска имитација.

Пример бр. 134 Увертира (164 - 185 такт)

Музички примерок бр. 134, Увертира (164 - 185 такт). Овај дел од партитури прикажува музички материјал од тактот 164 до 170. Видливи се динамички наредби како *pp*, *p*, *mp* и *cresc...*. Тактните бројки 165 и 170 се означени со правоаголници под линиите.

Музички примерок бр. 134, Увертира (164 - 185 такт). Овај дел од партитури прикажува музички материјал од тактот 171 до 176. Видливи се динамички наредби како *p* и *cresc...*. Тактната бројка 175 е означена со правоаголник под линиите.

Музички примерок бр. 134, Увертира (164 - 185 такт). Овај дел од партитури прикажува музички материјал од тактот 177 до 185. Видливи се динамички наредби како *f*, *ff* и *p*. Темпо наредбите *rit.* и *tempo (♩=90)* се прикажани. Тактните бројки 180 и 185 се означени со правоаголници под линиите.

Резултатите добиени од истражувањето на достапното творештво на Димче Николески од разгледуваниот период покажаа дека полифониот слог зазема значајна улога во обликувањето на делата. Застапени се сите начини на користење на полифонијата и тоа: како имитации, како слободни контрапункти, како комбинирана полифонија, разновидни полифони техники, но и една полифона форма (*фуга*) како став од циклична форма.

4.2.22. Ристо Аврамовски

(с. Селци, Струга, 20.8.1943 - 8.7.2007, Скопје)

Опусот на Ристо Аврамовски брои над 150 дела, од најмали до најкрупни музички форми, во кои се опфатени жанровски разновидни остварувања од областа на т.н. сериозна музика, музиката за театар, радиодрами (над 80 остварувања), телевизија и филм. Во периодот кој е предмет на нашето истражување, Аврамовски има создадено 76 дела. Од табелата која следи може да се констатира дека најголем дел од творештвото од овој период е создадено во 1967 и 1970 година.

Табела бр. 65 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	1
1961	5
1962	6
1963	3
1964	2
1964/1965	1
1965	1
1966	3
1966/1967	1
1967	7
1968	5
1968/1974	1
1969	5
1970	7
1971	1
1972	6
1973	2
1973/1974	1
1974	4
1975	3
1976	5
1977	2
1978	1
1979	1
1980	2
Вкупно	76

Од вкупниот број создадени дела во разгледуваниот период, во текот на истражувачкиот процес пронајдовме 41 дело, а во 19 од нив забележавме примена на полифонија.

Табела бр. 66 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Будење (циккус)</i>	1	3	/
<i>Пет минијатури</i>	1	5	/
<i>Суита</i>	1	4	/
<i>Везилка (кантата)</i>	1	1	/
<i>Хумореска</i>	1	1	/
<i>Соната</i>	1	4	/
<i>Молитва</i>	1	1	/
<i>Бес и молитва</i>	1	1	/
<i>Четири дела</i>	1	4	/
<i>На татковината</i>	1	1	/
<i>Гудачки квартет</i>	1	3	/
<i>Епитаф</i>	1	1	Да
<i>Кирил и Методиј (ораториум)</i>	1	3	/
<i>Псалм</i>	1	1	/
<i>Напеви за црната ружа</i>	1	1	/
<i>Похвала Кирилу и Методију</i>	1	1	/
<i>Канон</i>	1	1	Да
<i>Повесница (ораториум)</i>	1	4	/
<i>Кон - концерт</i>	1	3	/
Вкупно	19	43	2

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, 9 дела претставуваат циклични форми со 33 ставови како вкупен број, а 10 дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 34 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 67 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
Самостојни	1
Став од циклични форми	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
Имитациска полифонија	4
Неимитациска полифонија	11
Комбинирана полифонија	18
Вкупно	34

Во 1962 година Аврамовски ја пишува неокласично конципираната циклична форма *Пет минијатури* за пијано. Имитациска полифонија се јавува во средниот дел од втората минијатура (*in D*, темпо *Andante sostenuto*, такт 2/4).

Пример бр. 135 *Пет минијатури* - II став



Од истата година (1962) датира и циклусот *Будење* за женски хор кој содржи 3 песни (ставови).

Втората песна од циклусот започнува со полифон слог (слободна имитација), а на почетокот од третата песна се забележува примена на неимитациска полифонија (слободен тригласен контрапункт).

Суитата за пијано, 1964/1965, содржи 4 пиеси. Во рамките на првата пиеса се јавува неимитациска полифонија, во втората пиеса авторот применува комбинирана (имитациска и неимитациска) полфонија, додека, пак, во третата пиеса се забележува слободен двогласен полифон слог.

Пример бр. 136 Суита - I пиеса (35 - 40 такт)

mf poco cresc.
poco un poco piu mezzo

Пример бр. 137 Суита - II пиеса (13 - 24 такт)

p

Пример бр. 138 *Суита* - II пиеса (74 - 83 такт)

Musical score for Example 138, Suite II, measures 74-83. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows measures 74-77 with dynamics *pp* and *p*. The second system shows measures 78-83 with dynamics *mf* and *ff*. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Пример бр. 139 *Суита* - III пиеса (41 - 54 такт)

Musical score for Example 139, Suite III, measures 41-54. The score is written for piano and consists of three systems. The first system shows measures 41-44 with dynamic *p*. The second system shows measures 45-48. The third system shows measures 49-54. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Врз основа на поезијата на Блаже Конески, во 1965 година е напишана кантатата *Везилка* за сопран, гудачки оркестар и пијано. Во рамките на ставот, конструиран од 5 меѓусебно поврзани отсеци, се јавува комбиниран вид полифонија (имитациска и неимитациска), а преовладува неимитациската полифонија.

Инспириран од македонскиот хумористичен фолклор, во 1966 година Аврамовски ја создава композицијата *Хумореска* за мешан хор. Покрај хомофон слог, во рамките на делото авторот применува и полифон слог, конкретно комбинирана полифонија.

Пример бр. 140 *Хумореска*

Allegretto amabile mf

S. По-пот и - мал сто гус-ки сто гус-ки

A. По-пот и - мал сто гус-ки сто гус-ки сто мис-ки и сто пе-ре-сет

T.

B.

сто мис-ки сто мис-ки по-пот и - мал сто гус-ки по-пот и - мал сто гус-ки

паз-чи - ња по-пот и - мал сто гус-ки сто гус-ки сто мис-ки сто гус-ки сто мис-ки

Пример бр. 141 *Хумореска* (55 - 60 такт)

гус-ки мис-ки паз-чи - ња паз-чи - ња.

гус-ки мис-ки паз-чи - ња паз-чи - ња.

гус-ки мис-ки паз-чи - ња паз-чи - ња.

гус-ки мис-ки паз-чи - ња паз-чи - ња. Мо - мис-ки по-де зана - ни - ња

Мо-нок си пос-де б'ла-ни-на
 Мо-нок си пос-де б'ла-ни-на гла-ни-на
 Мо-нок ни пос-де б'ла-ни-на о-ти-де
 мо-нок о-ти-де б'ла-ни-на
 б'ла-ни-на мо-нок о-ти-де
 мо-нок ни пос-де б'ла-ни-на о-ти-де

Од 1966/1967 година датира забележителната *Соната* за две виолончела и пијано, неокласична циклична форма составена од 4 става. Во рамките на сите ставови од сонатата има значително присуство на полифон слог како принцип на организација на музичката материја (комбинирана полифонија).

Пример бр. 142 *Соната* - I став (16 - 23 такт)

(40 - 51 такт)

First system of musical notation, measures 40-46. It consists of four staves. The first two staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff has a *cantabile* marking and an *arco* marking. The third staff has a *mp* marking. The fourth staff has a circled measure number '6' at the end.

Second system of musical notation, measures 47-51. It consists of four staves. The first two staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a *CON SORDINO* marking and a *cantabile arco* marking. The second staff has a *f* marking. The third staff has a *p* marking and a *sempre e marcato* marking. The fourth staff has a circled measure number '7' at the beginning.

Third system of musical notation, measures 52-56. It consists of four staves. The first two staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a *cresc.* marking. The second staff has a *cresc.* marking. The third staff has a *cresc.* marking. The fourth staff has a *cresc.* marking.

Пример бр. 143 Соната - II став

Fourth system of musical notation, measures 57-61. It consists of four staves. The first two staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has an *ALLEGRETTO* marking. The second staff has an *f* marking. The third staff has an *f* marking. The fourth staff has an *f* marking.

Example No. 144 Sonata - III movement (violin - 1 and 2, 130 - 138 measures)

Пример бр. 144 Соната - III став (виолончела - 1 и 2, 130 - 138 такт)

Example No. 144 Sonata - III movement (violin - 1 and 2, 130 - 138 measures)

Едно од првите дела со кое Аврамовски го добива вниманието од стручната јавност е композицијата *Четири дела* за глас и камерен оркестар (флејта, кларинет, виола и пијано) од 1967 година (текст: Сајго Хоши), премиерно изведена следната, 1968 година на фестивалот *Охридско лето*. Ова дело, во кое меѓу другото се забележува примена и на алеаторички начела (на почетокот од партитурата има *легенда* со објаснување за начинот на изведба на одредени знаци и симболи), содржи 4 песни: 1. *Ако си одиш*, 2. *Молба*, 3. *Каде?*, 4. *Осаменост*.

Во првата песна од цикличната форма може да се забележи комбиниран полифон слог, а во одредени фрагменти од останатите 3 песни е применето слободно контрапунктирање на мелодиските линии.

Пример бр. 145 *Четири дела - I Ако си одиш* (19 - 24 такт)

The image shows a musical score for the first piece of the cycle, 'If You Go'. It consists of six staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Cyrillic: 'SO VPI - EN PO GAR DE GLED SE GLE TOU - JOVKA DAM'. The piano accompaniment is spread across five staves. The score is marked 'Andante' and 'piu mosso'. Dynamics include 'mp' and 'cresc'. The time signature is 5/4. The score is numbered '2' in a box at the beginning and end.



Аврамовски применува комбинирана полифонија и во рамките на композицијата *Бес и молитва* за мешан хор од 1967 година.

Според поетскиот текст на писателот Србо Ивановски, истата година (1967) е создадена и соло песната *Молитва* за мецосопран и пијано. И во структурата на оваа творба полифониот слог се применува во комбиниран вид.

Од областа на камерното творештво на Аврамовски, значајно место зазема и композицијата *Гудачки квартет* (1968), компониран за време на неговите студии по композиција (прва изведба: *Музичка академија* во Белград, 1968 - годишен испит на авторот по композиција). Оваа неокласична циклична форма содржи 3 става: *I став - сонатна форма*, *II став - триделна форма (песна)*, *III став - сонатно рондо (А В А С А В А)*.

Полифонијата како конструктивно - технички принцип зазема значајно место во структурата на гудачкиот квартет. Додека во првиот и третиот став авторот применува неимитациска полифонија, во средниот дел од вториот став може да се забележи примена на имитациска полифонија.

Пример бр. 146 Гудачки квартет - II став (38 - 52 такт)

6 *MODERATO*

V-ni 1
V-ni 2
V-la
V.C.

V-ni 1
V-ni 2
V-la
V.C.

V-ni 1
V-ni 2
V-la
V.C.

8

V-ni 1
V-ni 2
V-la
V.C.

Истата година (1968), на текст од Гане Тодоровски, е реализирана и творбата *На татковината* за мешан хор (партитурата е фотокопија од оригиналниот ракопис на авторот и е нецелосна, односно содржи само седум страници), каде воочивме примена на неимитатиска полифонија.

Како и неколку негови колеги, во 1969 година Аврамовски учествува на музичкиот конкурс на *Универзитетот во Скопје* по повод 1100 годишнината од смртта на Кирил, 20 годишнината од формирањето на *Универзитетот во Скопје* и негово именување во *Универзитет „Св. Кирил и Методиј“*. За таа пригода, врз основа на текст од Видое Подгорец, Аврамовски го создава ораториумот *Кирил и Методиј* за солисти, детски хор, мешан хор и симфониски оркестар. Во структурата на ова циклично вокално - инструментално дело влегуваат 3 става, оивичени со *Пролог* и *Епilog*.

Полифониот слог како принцип на организација на музичкиот материјал е значително застапен во рамките на ораториумот. Применети се двата вида: имитатиска и неимитатиска, односно комбинирана полифонија. Особено впечатлив е полифониот слог (комбинирана полифонија) изведен во хорската фактура во третиот став. Издвоениот пример илустрира краток фрагмент од овој дел.

Пример бр. 147 *Кирил и Методиј* (ораториум) - III став

The image displays a musical score for a three-stave setting of the Kyrie and Methodius. The score is organized into four systems, each containing vocal and instrumental parts. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts include Flute (Fl), Oboe (Ob), Violin (Vn), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabass (Cb). The score features various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *mf*, *dim.*, *rit.*, *ritard.*, and *rit. mod.*. Slurs are used to indicate phrasing. The lyrics are written in Cyrillic script below the vocal staves. The text of the lyrics is as follows:

System 1:
 S: сла- ва жи- во- го бо- га
 A: сла- ва жи- во- го бо- га
 T: сла- ва жи- во- го бо- га
 B: сла- ва жи- во- го бо- га

System 2:
 S: сла- ва жи- во- го бо- га
 A: сла- ва жи- во- го бо- га
 T: сла- ва жи- во- го бо- га
 B: сла- ва жи- во- го бо- га

System 3:
 S: сла- ва жи- во- го бо- га
 A: сла- ва жи- во- го бо- га
 T: сла- ва жи- во- го бо- га
 B: сла- ва жи- во- го бо- га

System 4:
 S: сла- ва жи- во- го бо- га
 A: сла- ва жи- во- го бо- га
 T: сла- ва жи- во- го бо- га
 B: сла- ва жи- во- го бо- га

S: то- Ди- ја не- сло- кај- но чув- во на вре- ме- то
 A: ја е- пис- ко- пе сав- ва не- сло- кај- но чув- тво
 T: ш не- сло- кај- но чув-
 B: ш не- сло- кај-

S: тем- но вре- ме- то тем- но р
 A: на вре- ме- то тем- но р
 T: тво на вре- ме- то тем- но р
 B: - но чув- тво на вре- ме- то тем- но р

Од истата година, 1969, датира и композицијата за мешан хор *Епитаф* (текст: Блаже Конески). Во рамките на хорската творба е присутна полифонија од комбиниран вид.

Во поедини делови од соло песната *Псалм* за глас и пијано (1969, текст: Ристо Ѓ. Јачев) се јавува неимитатиска полифонија.

Напеви за црната ружа за женски хор, 1970, е композиција создадена врз основа на поетскиот текст на Србо Ивановски. Во хорската творба преовладува хомофониот слог како принцип на организација на музичката материја, но во нејзините рамки се јавуваат и полифоно конципирани отсеци.

Во 1976 година Аврамовски ја пишува полифоната форма *Канон* за харфа, пијано, чембало, ударни инструменти и гудачки оркестар. Канонот „ ... претставува едно сопствено толкување на таа музичка форма, со применување на строги закономерности во однос на ритмот, интервалските движења и инструментацијата. Градено строго полифоно, ова дело својата основна закономерност ја содржи во бројот дванаесет ... Формалната структура на делото се состои од неколку музички блокови (н.з. 8 музички целини -

делови), а секој од нив носи нов клуч како композициско решение ... Тематскиот материјал, пак, произлегува од интервалски соодноси засновани строго според закономерните движења на квинтното тркало“ (Шојлевска - Хендерсон 2003: 24 - 5).

Пример бр. 148 Канон

RISTO AVRAMOVSKI 1976
РИСТО АБРАМОВСКИ

Allegro moderato

The musical score is written for a tuba ensemble. It begins with the tempo marking 'Allegro moderato'. The first system shows the T. Bass part with a dynamic marking of 'p'. The second system shows the T. Alto and T. Baritone parts with dynamic markings of 'mp' and 'p'. The third system shows the T. Bass part with a dynamic marking of 'p'. The fourth system shows the T. Alto and T. Baritone parts with dynamic markings of 'p' and 'sfz'. The fifth system shows the T. Bass part with a dynamic marking of 'p'. The sixth system shows the T. Alto and T. Baritone parts with dynamic markings of 'p' and 'sfz'. The seventh system shows the T. Bass part with a dynamic marking of 'sfz'. The score includes performance instructions such as 'poco gliss.' and 'gliss.'.

The image displays four systems of musical notation for an orchestra. The first two systems feature Trp. (Trumpet), Tbn. (Trombone), and T. Basso (Tuba). The third system, marked with a box containing the number '4', introduces Fl. (Flute), Klarinet (Clarinet), and Arpa (Harp). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'mp'.

Во текот на формата евидентен е постапниот градациски развој во оркестарската фактура. Композицијата, која во основа е монотематска, „ ... во својот прв дел е работена врз принципот на полифоната форма канон, строго, како дисциплина што авторот сакал да ја спроведе низ одбраниот инструментариум, се разбира, 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).

Духовната композиција *Похвала Кирилу и Методију* за солисти и два женски хора со придружба на пијано (1976), чиј автор на текстот е Аврамовски, започнува со двогласен полифон слог изведен солистички по принцип на слободна стрето имитација на прима. Мелодиската линија на основната тема е напишана во духот на староцрквната музика.

Пример бр. 149 *Похвала Кирилу и Методију*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Praise to Cyril and Methodius". It consists of three systems of staves. The first system has two staves labeled "Solo I" and "Solo II". The second system has two staves labeled "I" and "II". The third system has two staves labeled "I" and "II". The music is written in a style that combines traditional church music with modern notation. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Solo" and "Meno mosso". There are also some handwritten annotations and markings, including "3 4" and "1 2 3 4". The lyrics "А - ЛЕ - ЛУ - ЈА" are written below the notes in several places.

Во периодот 18.7. - 20.9.1977, на текст од Лилјана Чаловска, Аврамовски го пишува ораториумот *Повесница* за солист, рецитатори, женски хор, детски хор, машки хор и симфониски оркестар. Ораториумот е изведен од голем вокално - инструментален ансамбл во Шумарице, Крагуевац, по повод едно од катагодишните сеќавања за околу 3000 невини жртви на фашизмот од 21.10.1941 година. Во рамките на цикличната форма влегуваат 4 става.

Полифон слог, конкретно комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија, авторот применува во рамките на првиот и третиот став од делото. Од првиот став ќе издвоиме два примера од кои интересен е првиот кој илустрира рецитаторска (ритмичка) имитациска полифонија изведена од рецитатор и трите хора.

Пример бр. 150 Повесница - I став

RECITARE

RECITATOR
 Зар човек човек ќе биде
 да не е чинот на секавањето?!

CORO 1
 TUTI
 Зар човек човек ќе биде
 да не е чинот на секавањето?!
 Зар човек човек ќе биде
 да не е чинот на секавањето?!

CORO 2
 TUTI
 Зар човек човек ќе биде
 да не е чинот на секавањето?!
 Зар човек човек ќе биде
 да не е чинот на секавањето?!

CORO 3
 TUTI
 Зар човек човек ќе биде
 да не е чинот на секавањето?!
 Зар човек човек ќе биде
 да не е чинот на секавањето?!

R И што ќе безме ние

CORO 1
 I И што ќе безме ние
 II И што ќе безме ние

CORO 2
 I И што ќе безме ние
 II И што ќе безме ние

CORO 3
 I И што ќе безме ние
 II И што ќе безме ние

Пример бр. 151 Повесница - I став (232 - 258 такт)

The image displays a handwritten musical score for the first movement of 'Повесница' (The Executioner), measures 232-258. It consists of four systems of staves. The first system features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows a piano solo section with a melodic line and accompaniment. The fourth system returns to the vocal and piano parts. The lyrics are written in Cyrillic script below the vocal staves.

Композицијата *Кон - концерт* за пијано и гудачки оркестар од 1980 година претставува циклична форма составена од 3 става. Полифон слог (комбинирана полифонија) е применет во гудачкиот оркестар во рамките на вториот став од композицијата.

Од искажаното, евидентно е дека полифонијата е значително присутна во творештвото на Ристо Аврамовски од овој период (1960 - 1980). Авторот ги применува двата вида полифон слог, како и нивно комбинирање во рамките на делата. Меѓу другото, во овој опус се јавува и една самостојна полифона форма (*Канон*).

4.2.23. Стојче Тошевски

(с. Ранци, Егејска Македонија, 28.2.1944 - 17.11.2008, Скопје)

Генерално, творештвото на Стојче Тошевски може да се подели на две фази. Првата фаза го опфаќа почетниот период кој се протега од шеесеттите до седумдесеттите години од минатиот век, кога преовладуваат камерни и хорски композиции, додека, пак, втората фаза, во која преовладуваат оркестарските дела, започнува во деведесеттите години. Во периодот 1960 - 1980 година творештвото на овој автор брои 29 дела, од кои 4 дела се создадени 1974 година.

Табела бр. 68 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1961	3
1962	2
1963	1
1964	3
1965	1
1966	1
1967	2
1968	3
1969	1
1970	1
1970/1972	1
1972	1
1973	2
1974	4
1975	1
1978	1
1980	1
Вкупно	29

Достапни за нашето истражување беа 16 дела, од кои во 10 дела се јавува полифонија.

Табела бр. 69 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Суита</i>	1	5	/
<i>Соната</i>	2	4 + 3	Да, I и II став, /
<i>Корални мотети</i>	1	3	/
<i>Порака</i>	1	1	Да
<i>Бисера</i>	1	1	Да
<i>Т`га за југ</i>	1	1	/
<i>Мадригали</i>	1	8	Да
<i>Очите на мама (детска песна)</i>	1	1	/
<i>Селска мака</i>	1	1	Да
Вкупно	10	28	5

Од десетте дела во кои се јавува полифонија, 5 дела претставуваат циклични форми чиј вкупен број на ставови изнесува 23, додека, пак, 5 дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 26 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 70 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	11
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	7
<i>Неимитациска полифонија</i>	0
<i>Комбинирана полифонија</i>	8
Вкупно	26

Композицијата *Суита* за пијано од 1964 година го отсликува авторовиот „ ... интерес за додекафонијата, која особено се манифестира во композицијата *Дванаесет Пенелиопини молитви*, пишувани за седум соло - сопрани и

камерен ансамбл“ (Каракаш 1970: 117). Цикличната форма е составена од 5 става. Полифонија се јавува во рамките на II, III и IV став од суитата.

Вториот став е работен полифоно, а во него е применета комбинирана полифонија.

Пример бр. 152 Суита - II став

ALLEGRETTO SEMPLICE

mf semi staccato

poco string.

Во средниот дел од третиот став исто така може да се забележи комбиниран вид полифонија.

Пример бр. 153 Суита - III став (28 - 36 такт)



Комбиниран вид полифонија може да се забележи и во структурата на четвртиот став од суитата.

Пример бр. 154 *Суита* - IV став (30 - 35 такт)

A musical score for Example 154, Suite - IV movement (measures 30-35). It consists of three systems of two staves each. The first system is marked *animato*. The second system features a complex polyphonic texture with overlapping melodic lines and chords. The third system is marked *a tempo primo* and includes a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Следната, 1965 година, Тошевски пишува *Соната* за две пијана, работена во токатен пијанистички стил. „И двете пијана се третирали рамноправно во однос што е близок до експресионистичките полифони структури со дискретно присуство на фолклорниот идиом“ (Ортаков 1982: 134). Суитата претставува циклично дело составено од 4 става: *I став* - сонатна форма, *II став* - сложена триделна форма (*Scherzo*), *III став* - сложена триделна форма, *IV став* - рондо со три теми.

Во сонатата е забележително присуството на имитациска полифонија. Како илустрација, тука ќе издвоиме два карактеристични примера од ова дело.

Пример бр. 155 Соната - I став (канонска имитација)

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves (treble and bass clef). The first system begins with a circled '7' and a piano 'p' dynamic. The second system features a forte 'f' dynamic. The third system returns to a piano 'p' dynamic. The music shows a clear imitative texture with overlapping melodic lines.

Пример бр. 156 Соната - III став (имитациска полифонија од повисок степен, микстурна полифонија)

The image displays a musical score for the third movement of a sonata, characterized by high-level imitative and mixed polyphony. The score is arranged in three systems, each with four staves. The first system includes dynamic markings of *mp* and *cresc.*. The second system features a *f* dynamic marking. The third system includes a *mf* marking. The notation is dense, with frequent triplets and complex rhythmic patterns across all staves, illustrating the intricate polyphonic texture.

За композицијата Соната за клавсен и гудачки квартет од 1967 година авторот вели: „Сакав да создадам музика која што би ја сметал за музика на

имагинацијата, музика на сонот, музика која што излегува од човекот, музика која што не е конструктивистичка, не е интелектуална, туку спонтана, музика на мигот“ (Цанева 1994: 32). Делото содржи 3 става во кои се воочува неокласичната ориентација на композиторот.

Полифониот слог има значајна улога при архитектонското обликување на секој од ставовите. Полифонијата е присутна низ целото дело, во кое има делови каде што тематските материјали се разработуваат имитациски, но и делови во кои се применува слободна полифонија. Забележителна е и примената на слободна инверзија во првиот став.

Полифонијата е основен принцип на организација на музичката материја во делото *Корални мотети* од 1967 година. Цикличната полифона форма е составена од 3 става, во чии рамки во барокен манир и со традиционален хармонски јазик се обработени две македонски народни песни: *I став - Со маки сум се родила* (женски хор), *II став - Си заљубив едно моме* (машки хор), *III став - Со маки сум се родила II* (женски хор).

Во првиот мотет се јавува комбиниран вид полифонија, додека, пак, во вториот мотет е применета неимитациска полифонија.

Пример бр. 157 *Корални мотети - I Со маки сум се родила*

The image shows a musical score for a four-part setting. It is divided into two systems. The first system includes parts for Sopranos (Soprani) and Altos (Alti). The second system continues the vocal parts and includes a basso continuo line. The tempo is marked as quarter note = 108. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in Macedonian. The score features polyphonic textures with overlapping vocal lines and a basso continuo line.

System 1:

- Soprani:** 1. Co MA KH SUM
- Alti:** 1. Co MA KH JAC SE PO DNB CO MA KH
- Basso Continuo:** Co MA

System 2:

- Soprani:** SE PO DN LA
- Alti:** JAC KE Y NRAM NA GRO-BOT PI SHI TE
- Basso Continuo:** KH SUM SE PO DN LA CO MA KH

Пример бр. 158 Корални мотети - II Си заљубив едно моме

ANDANTE

TENORI
1 СИ ЗА-ЉУ- БИВ Е - ДНО МО - МЕ
2 ЗА- ЉУ- БИВ Е ДНО МО

BASSI
1 ЗА- ЉУ- БИВ Е ДНО МО - МЕ ЈАС,
2 МЕ, Е ДНО МО-МЕ

Третиот мотет е конципиран врз принципот на слободни контрапункти. Интересен е примерот каде што се јавува т.н. контрастна полифонија. Имено, наспроти мелодиската линија со пулсирачки ритам во алтите, во сопраните 1 и 2 меѓусебно контрапунктираат мелодиите од првиот и вториот дел од основниот тематски материјал.

Пример бр. 159 Корални мотети - III Со маки сум се родила II

(29 - 40 такт)

МА - КИ - ТЕ ДА МИ ГИ НА - ПИ - ШИ
СО МА - КИ СУМ СЕ РО - ДИ - ЈА, НА -
МА - КИ ЈАО КЕ СИ У

Во 1969 година, според текст од Радован Павловски, Тошевски ја создава соло песната *Порака* за глас и пијано. „Нејзината инструментална компонента е составена од тритонски сегмент, што се пренесува хроматски на нови позиции, со интензивирање на звукот и на драмската напнатост“ (Ортаков 1982: 142). Во рамките на соло песната се јавуваат фрагменти каде што е применета имитациска полифонија помеѓу гласот и пијаното.

Композицијата *Бисера* за мешан хор, 1970, е реализирана врз основа на поетскиот текст од Константин Миладинов (*g - moll*, темпо *Vivo*, такт 12/8). Карактеристичен е средниот дел од триделната форма каде што како контраст на претходниот хомофон слог, машкиот хор донесува двогласен полифон слог во умерено темпо (*Andante*), такт 4/4.

Пример бр. 160 *Бисера* - среден дел

ДА БА - ЦА НЕ СА - КА ТУК СА - КА,
 НЕ СА - КА ТУК СА - КА, ТУК СА - КА,
 ТУК СА - КА ТВОЕТО ГР - ЛО,
 ТУК СА - РА БИ СЕ РА МО - МА,

ТУК СА - КА ТВОЕ - ТО ГР - ЛО,
 ТУК СА - КА БИ - СЕ - РА МО - МА.

Во рамките на третиот дел од композицијата забележителни се и фрагментите со стрето имитација на дел од тематскиот материјал.

Поезијата на Константин Миладинов е инспирација за Тошевски да ја создаде и композицијата *Т`га за југ* за баритон и камерен оркестар (1970/1972). Полифон слог е применет во инструменталните делови од формата, пред настапите на солистот (вовед и во рамките на ставот), генерално комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија.

Едно од најуспешните дела на Тошевски несомнено претставува композицијата *Мадригали* за солисти, хор и камерен оркестар од 1972 година. Во цикличната композиција се обработени осум македонски народни песни од градскиот фолклор: 1. *Со маки сум се родила*, 2. *Си заљубив едно моме*, 3. *Што да правам, што да чинам*, 4. *Ој ти моме, малој моме*, 5. *Кога падна на Пирина*, 6. *Вила развила гора зелена*, 7. *Во нашето маало*, 8. *Борјано, Борјанке*, при што авторот прави успешна синтеза на фолклорната со западноевропската традиција, конкретно барокната полифона традиција. При

обработката на песните може да се забележи примена на имитациска и неимитациска полифонија. Полифоната разработка е спроведена како во хорската, така и во оркестарската фактура.

Пример бр. 161 *Мадригали - I Со маки сум се родила*

The image shows a musical score for three systems. Each system consists of three staves: Flute (FL), Soprano Voice (PRAN VOLO), and Bass Voice (K.C.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal staves. The first system has lyrics: CO MA - KH CYM -. The second system has lyrics: CE PO - AH - MA,. The third system has lyrics: CO MA - KH JAC. There are first ending brackets (marked with '1') at the beginning and end of the third system.

Имитациска полифонија (стрето имитација) се јавува и во композицијата *Очите на мама* за детски глас и камерен оркестар од 1973 година (текст: Стојан Тарапуза).

Според стиховите на Рацин, во 1974 година Тошевски ја реализира творбата *Селска мака* за мешан хор. Композицијата е пишувана врз основа на третата песна (*Селска мака*) од стихозбирката *Бели мугри* (12 песни), 1939, од Кочо Рацин. Во рамките на ова хорско дело забележуваме комбинирана примена на полифонија.

Пример бр. 162 *Селска мака* (имитациска полифонија, 49 - 53 такт)

ANDANTE

та се грозје не ру-ме-ни, та од пу-ста сел-ска ма-ка
 та се грозје не ру-ме-ни, та од пу-ста сел-ска ма-ка
 та се грозје не ру-ме-ни, та од пу-ста сел-ска ма-ка
 а-ир не-ма дур од ве-ка ка
 ка а-ир не-ма дур од ве-ка.

Пример бр. 163 *Селска мака* (комбинирана полифонија, 54 - 62 такт)

54

p росо а росо етезе.

росо а росо етезе.
 росо а росо етезе.
 росо а росо етезе.
 росо а росо етезе.
 росо а росо етезе.



Во овој сегмент од творештвото на Стојче Тошевски забележително е присуството на циклични полифони форми (циклус од 3 *мотета* и циклус од 8 *мадригала*). Од друга страна, полифониот слог како принцип на организација на музичката материја претставува значаен конструктивен елемент. Застапени се имитациска и слободна полифонија, односно комбинации од истите, како и разновидни полифони постапки и техники.

4.2.24. Томе Манчев (Гевгелија, 25.4.1950)

Уште како студент на прва година на тогашната *Висока музичка школа* во Скопје, во класата на академик проф. Властимир Николовски, Манчев го привлекува вниманието на стручната јавност со премиерната изведба на циклусот *Санаториумска балада* за глас и пијано (1974) на *Средбата на музичките академици* од поранешна Југославија. Творештвото на овој автор опфаќа дела од различни жанрови, но факт е дека најголем впечаток остава

неговото оркестарско творештво: *Симфонија „Паганофонија“* за баритон и голем симфониски оркестар, 1987, *„Стара песна“* - концертни сцени за симфониски оркестар, 1994, *Егзодус 2001* за симфониски оркестар, 2001 итн. Во периодот кој е предмет на нашето истражување Манчев има создадено 15 дела (по 3 дела во 1974 и 1976 година), главно работени за време на неговите студентски денови.

Табела бр. 71 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1973	1
1974	3
1975	1
1976	3
1977	2
1978	2
1979	2
1980	1
Вкупно	15

Достапни за нашето истражување беа 14 дела, од кои во 8 дела се јавува полифонија.

Табела бр. 72 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Девет минијатури, оп. 1</i>	1	9	/
<i>Три обработки, оп. 3</i>	1	3	/
<i>Суита, оп. 6</i>	1	3	/
<i>Војна, оп. 8</i>	1	1	/
<i>Соната, оп. 9</i>	1	3	Да
<i>Жетварска, оп. 10</i>	1	1	Да
<i>Симфониета, оп. 11</i>	1	3	/
<i>Три скици, оп. 12</i>	1	3	Да
Вкупно	8	26	3

Од наведените дела во кои се јавува полифонија, 6 претставуваат циклични форми чиј вкупен број на ставови изнесува 24, додека две дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 18 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 73 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	0
<i>Неимитациска полифонија</i>	8
<i>Комбинирана полифонија</i>	10
Вкупно	18

Во 1973 година Томе Манчев ја создава својата прва композиција, *Девет минијатури*, оп. 1, за пијано. Поголем број од минијатурите се полифоно конципирани.

Првите две минијатури се целосно полифони. Во нив е применета комбинирана полифонија.

Пример бр. 164 *Девет минијатури* - I минијатура

Allegretto grazioso

Пример бр. 165 *Девет минијатури* - II минијатура (4 - 9 такт)



Четвртата и петтата минијатура се исто така полифоно конципирани, но донесуваат неимитациска полифонија.

Пример бр. 166 *Девет минијатури* - IV минијатура



Пример бр. 167 *Девет минијатури* - V минијатура (9 - 14 такт)





Слободно контрапунктирање на две мелодиски линии се јавува и во рамките на седмата минијатура.

Пример бр. 168 *Девет минијатури - VII минијатура (14 - 22 такт)*



Деветтата минијатура исто така е конструирана врз основа на неимитациска полифонија.

Пример бр. 169 *Девет минијатури - IX минијатура (7 - 12 такт)*





Композицијата *Три обработки*, оп. 3, за женски хор и солисти, 1974, е создадена врз основа на 3 народни песни: 1. *Ај пушка пукна од гора зелена*, 2. *Кажу Јано, кажу душо*, 3. *Две Ради вода леа*. Творбата главно е работена врз принципите на хомофониот слог, но раздвижувањето на хорските делници и повремените имитации на тематскиот материјал резултираат со негова полифонизација (комбинирана полифонија), пред сè, во втората и третата обработка.

Цикличната форма *Сюита*, оп. 6, за пијано (1976) е составена од 3 пиеси: 1. *Балада*, 2. *Рондо*, 3. *Танец*. Полифон слог (комбинирана полифонија) се јавува во средниот дел од првата пиеса (триделна форма).

Истата година (1976), според текстот на Јован Котевски, Манчев ја пишува хорската творба *Војна*, оп. 8, за мешан хор и рецитатор. Во рамките на композицијата авторот применува фрагменти работени во комбиниран полифон слог.

Пример бр. 170 *Војна* (17 - 34 такт)



Соната, оп. 9, за пијано (1977) претставува циклична форма составена од 3 става: *I став - сонатна форма*, *II став - тема со V варијации (soda)*, *III став - рондо*.

Во рамките на првиот став, поточно во експозицијата (втора тема), забележуваме примена на неимитатиска полифонија.

Пример бр. 171 Соната - I став (25 - 30 такт)



Темата за варијации, првата варијација и кодата, која донесува реминисценција на тематскиот материјал и ја заокружува формата, исто така се работени по принципите на неимитациската полифонија.

Пример бр. 172 Соната - II став (тема)



Пример бр. 173 Соната - II став (варијација I)





Следното дело кое Манчев го создава истата година (1977), повторно според текст од Јован Котевски, е хорската творба *Жетварска*, оп. 10 (мешан хор). Полифониот слог кој авторот го применува во оваа композиција е од комбиниран вид.

Пример бр. 174 *Жетварска*

музика: Томе Манчев
текст: Јован Котевски

Larghetto ♩ = 60
Sempre legato possibile

Soprano *p*
vocale neutrale, (o, a-simile)

Alto *p*
vocale neutrale, (o, a-simile)

4 *rosso più*

S *mp*

A *mp*

T *mf*

Мо-ме-то пес-ни | пле-те од гр - ло | Мо-ме-то пес-ни | пле-те од

9 *mf*

S

A *mf* Жет-ва-рог ле си | пле те | жет-ва-рог ле си | пле те

T гр - ло два | гла - са | пле те | жет - ва-рот | пле те

B

Гла - - - - са | жет - ва - рот

(34 - 51 такт)

34 *agitato*

Soprano: *agitato*

Alto: *agitato*

Tenor: *TEMA*, *mf*

Lyrics (Tenor): *mf* Пос - ни вет - ре пос - ни здив -

40 ТЕМПО I

Soprano: *ТЕМПО I*

Alto: *ТЕМПО I*

Tenor: *ТЕМПО I*

Bass: *ТЕМПО I*

Lyrics (Tenor): ни вет - ре здив - ни жи - тен клас се ро - -

Lyrics (Bass): Пос - ни вет - ре пос - ни вет -

46

Soprano: *ТЕМПО I*

Alto: *ТЕМПО I*

Tenor: *ТЕМПО I*

Bass: *ТЕМПО I*

Lyrics (Soprano): Жи - тен клас се ро - ни пос - - - ни

Lyrics (Alto): ни вет - ре пос - - - - ни здив - ни вет - ре

Lyrics (Tenor): ни жи - тен клас се ро - - - -

Lyrics (Bass): ре пос - ни жи - тен клас се ро - - -

Од 1978 година датира композицијата *Симфониета*, оп. 11, за симфониски оркестар. Делото е составено од 3 става во чии рамки е применета полифонија од комбиниран вид.

Неимитациска полифонија се забележува во делови од првиот и вториот став од композицијата *Три скици*, оп. 12, за дувачки квинтет (1978). Трите става од камерното циклично дело се фолклорно обоени.

Пример бр. 175 Три скици - I став, трет дел (73 - 86 такт)

ANDANTE SOSTENUTO

mp

pp

This system of a musical score for Example 175, first system, consists of five staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The tempo is marked 'ANDANTE SOSTENUTO'. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by 'mp' and 'pp'. There are also some handwritten annotations above the notes.

This system of a musical score for Example 175, second system, continues the piece. It consists of five staves. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamics as the first system. There are some handwritten annotations above the notes.

Пример бр. 176 Три скици - II став, среден дел (57 - 69 такт)

ALLEGRETTO

60

mp legato

p. legato

This system of a musical score for Example 176, first system, consists of five staves. The tempo is marked 'ALLEGRETTO'. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by 'mp legato' and 'p. legato'. There is a circled number '60' in the top right corner of the system.



Заклучната констатација од овој приказ е дека во творештвото на Томе Манчев од овој период не се јавуваат полифони форми. Во рамките на делата авторот ја користи полифонијата како конструктивен технички елемент и тоа, пред сè, како полифонија од комбиниран вид.

4.2.25. Димитрије Бужаровски

(Скопје, 8.8.1952)

Опусот на Димитрије Бужаровски (композитор, пијанист, музиколог, публицист) содржи завиден број остварувања од разновидни жанрови и родови (солистичко, камерно, оркестарско и вокално - инструментално творештво, музичко - сценски дела, музика за над 60 филмови, телевизиски и театарски проекти). Творештвото на овој композитор изобилува со примери во кои се среќаваат ставови изработени како полифони форми, имитациски делови во

рамките на формата (фугато) и употреба на полифони фактури. Тие посебно ќе бидат изразени во следните периоди на неговото творештво, по 1980 година, во кои балетот *Возови*, оп. 21, од 1984 година, е исклучиво работен во манирот на Баховите барокни суити и полифони форми и е посветен на Баховата година, 1985 (300 години од раѓањето). Голема употреба на полифонија има и во трите ораториуми (*Живееме паметиме*, оп. 22, од 1984 година, *Охрид*, оп. 28, од 1988 година и *Радомировиот псалтир*, оп. 47, од 1999 година), како и во остантиот инструментален и вокално - инструментален опус (посебно во *сонатите* за пијано и за други инструменти, *Вокалната симфонија*, оп. 53, од 2005 година итн.).

Во периодот 1960 - 1980 година опусот на Бужаровски брои 15 дела, од кои најмногу (по 3 дела) се создадени во 1976 и 1979 година.

Табела бр. 74 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1971	1
1973	2
1975	1
1976	3
1977	1
1978	2
1979	3
1980	2
Вкупно	15

Примена на полифонија се забележува во сите 11 дела кои беа достапни за нашето истражување.

Табела бр. 75 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Сонатина, оп. 1</i>	1	3	Да
<i>Соната, оп. 2</i>	1	3	Да
<i>Гудачки квартет, оп. 3</i>	1	3	Да
<i>Fantasia quasi una Sinfonia, оп. 4</i>	1	3	Да
<i>Елеџа</i>	1	1	Да
<i>Хумористични песни, оп. 5</i>	1	3	Да
<i>Шеќерна приказна, оп. 7</i> (музичка игра за деца)	1	1	Да
<i>XX варијации на народна тема, оп. 10</i>	1	1	Да
<i>Љубовни песни, оп. 8</i>	1	4	Да
<i>Симфонија бр. 2</i> <i>„Раѓање на слободата“, оп. 9</i>	1	4	Да
<i>Корал, прелудиум и фуга, оп. 11</i>	1	3	Да
Вкупно	11	29	11

Од наведените дела во кои се јавува полифонија, 8 претставуваат циклични форми чиј вкупен број на ставови изнесува 26, додека 3 дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 24 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 76 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	3
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	8
<i>Неимитациска полифонија</i>	8
<i>Комбинирана полифонија</i>	5
Вкупно	24

Во опусите на Бужаровски од разгледуваниот период во нашиот труд, полифони знаци има веќе во композицијата *Сонатина* за пијано, оп. 1. Првата верзија од оваа *Сонатина* Бужаровски ја пишува во 1968 година како студент по композиција во класата на професорот Томислав Зографски и потоа често ја изведува, зачувувајќи ја како последна верзијата од 1973 година. Композицијата е работена во 3 става.

Во вториот став од сонатината (темпо *Adagio*, такт 2/4), остинатниот бас во средниот дел се движи потполно самостојно, контрапунктски спротивставувајќи се на мелодиската линија од дискантот.

Пример бр. 177 *Сонатина* - II став (18 - 38 такт)

The musical score shows four systems of piano and treble clef staves. The piano part (bottom staff of each system) features a steady, ostinato bass line with triplets and slurs. The treble part (top staff of each system) has a more melodic line with slurs and triplets. Dynamics include *mf* and *f*.

Употребата на полифонија е зголемена во *Сонатата* за пијано, оп. 2, која следи по *Сонатината*, во 1969 година. Исто како и кај *Сонатината*, како финална авторот ја одредува верзијата од 1976 година. Во вториот (среден) став од оваа соната, се појавува фугато во брзо темпо (слично на третманот на фугатата во Бетовеновите сонати за пијано), кое е оивичено со бавните вовед и кода.

Веќе во следното дело, *Гудачки квинтет*, оп. 3 (1971), уште повеќе доаѓа до израз честата употреба на полифонија која е посебно изразена кај втората тема во првиот сонатен став, во имитациите во развојниот дел од овој став, слободните контрапункти во рамките на варијациите од вториот став, како и во имитациите на основната тема во третиот став, кој по форма е рондо.

Пример бр. 178 *Гудачки квинтет* - I став (II тема, неимитациска полифонија, 19 - 31 такт)

The image displays a musical score for a polyphonic section of the first movement of the Violin Quintet, Op. 3. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. It is in the key of D major and 2/4 time. The first system shows the beginning of the section, marked with a dynamic of *p* and a *con sord.* instruction. The second system continues the polyphonic texture with various melodic lines and dynamics.

Пример бр. 179 Гудачки квартет - I став (развоен дел, имитациска полифонија, 32 - 40 такт)

Пример бр. 180 Гудачки квартет - III став (тема, имитацијска полифонија)

ALLEGRO MODERATO

(33 - 46 такт)

The image displays two systems of musical notation for a symphony. The first system consists of four staves (treble and bass clefs) with dynamic markings 'poco' and 'cresc.' indicating a gradual increase in volume. The second system also consists of four staves, with dynamic markings 'f', 'sub. p', 'sub. f', and 'pizz.' (pizzicato) indicating changes in intensity and articulation. A section marker 'Г' is visible above the second system.

Во следниот, оп. 4, со наслов *Фантазија квази уна симфонија (Fantasia quasi una Sinfonia)* за симфониски оркестар (1973), уште во структурата на првата тема е видно контрапунктското водење на тематскиот материјал. За разлика од гудачкиот квартет, тука доминираат хомофоните структури, иако на пример и во рамките на вториот став се забележуваат слободни контрапункти, а во излагањето на воведната тема во третиот став (кој прави реминисценција на сите тематски материјали) видно е користењето на инверзија.

Во 1975 година Бужаровски ја создава композицијата *Елегија* за камерен оркестар. Делото е работено во 1 став во чии рамки се забележува примена на неимитатиска полифонија.

Неимитатиска полифонија се јавува и во рамките од првата (*Одев ерген сто години*) и втората (*Баба посејала*) песна од циклусот од 3 *Хумористични песни* за баритон и пијано, оп. 5 (1976).

Многу интересни примери се полифоните фактури кои се јавуваат во музичката игра за деца *Шеќерна приказна*, оп. 7, од 1976 година, особено во ансамбловите сцени во кои солистите и едногласниот хор на цвеќињата, остинатно повторувајќи ги своите фрази, градат една сложена полифона структура (*Шумата во која некогаш сите пееле*).

Оваа постапка на полифонија во вокалните дела, подоцна ќе доведе и до полифонијата во трите ораториуми кои веќе ги споменавме.

Во првата верзија од вокално - инструменталната циклична форма (5 става) *Песни за Гоце* за баритон и дувачки квинтет, оп. 40 (1977), народните песни се користени како кантус фирмуси. Поради достапноста на партитура од ова дело, понатаму не можеме да коментираме за присутноста на полифонија, иако според кажувањето на авторот, во рамките на композицијата се јавува неимитатиска полифонија (слободен контрапункт) во дувачкиот ансамбл.

Особено интересен е примерот на *Варијациите на народна тема* (XX варијации) за соло кларинет, оп. 10 (1978), во кои Бужаровски создава привидна полифонија, имајќи предвид дека кларинетот може да изведува само една линија. Тој ги користи Баховите постапки за двоене на линиите (како во партитите за соло инструмент) за да се добие привид дека паралелно течат две мелодиски линии. Во оваа смисла се користат имитации во инверзија итн.

Пример бр. 181 *Варијации на народна тема*

Тема
Ad libitum ♩ = 60

The musical score is written for a single clarinet. It begins with the title 'Тема' (Theme) and the instruction 'Ad libitum' with a tempo marking of a quarter note equal to 60. The music is in 3/4 time and starts with a piano (pp) dynamic. The first three staves feature a melodic line with various triplet patterns. The fourth staff shows a more rhythmic line, also starting with a first ending bracket labeled '1' and a dynamic marking of pp.



Полифонија се јавува во сите песни од циклусот *Љубовни* за баритон и пијано, оп. 8, од 1979 година (4 песни од кои четвртата е повторување на дел од првата). Имено, во првата песна (*Девојче бело кратовче*) се јавува имитациска полифонија, во втората (*Марики дилбер убава*) имитациите се во пијаното, а во третата песна (*Карамфило*), средниот дел е изработен како канонска имитација меѓу пејачот и пијаното.

Втората симфонија (Раѓање на слободата) за симфониски оркестар, оп. 9 (1979), изобилува со полифони фактури. Полифон слог се забележува во сите 4 става, како имитациска полифонија, така и слободни контрапункти, односно комбинирана полифонија. Всушност, при појавата на првата тема основниот мотив е имитациски третиран, со што на некој начин е антиципирано присуството на полифонија низ целиот став, во кој подеднакво има делови во кои полифоно се спротивставуваат различни фактури и делови со имитации. Воопшто, многу сложената и густа оркестрација на ова дело изобилува со примери на полифон третман, во коишто се спротивставуваат цели оркестарски групи.

Композицијата *Корал, прелудиум и fuga* за обоа, кларинет и фагот, оп. 11, од 1980 година, е комплетно напишана во полифон манир. Делото е на границата на проширена тоналност и атоналност, со чувствување на тонални

центри кои потоа се разбиваат секвентно со обилна употреба на дисонантни интервали и користење на хроматски тематски материјал за прелудиумот.

Пример бр. 182 Корал, прелудиум и fuga - I Корал

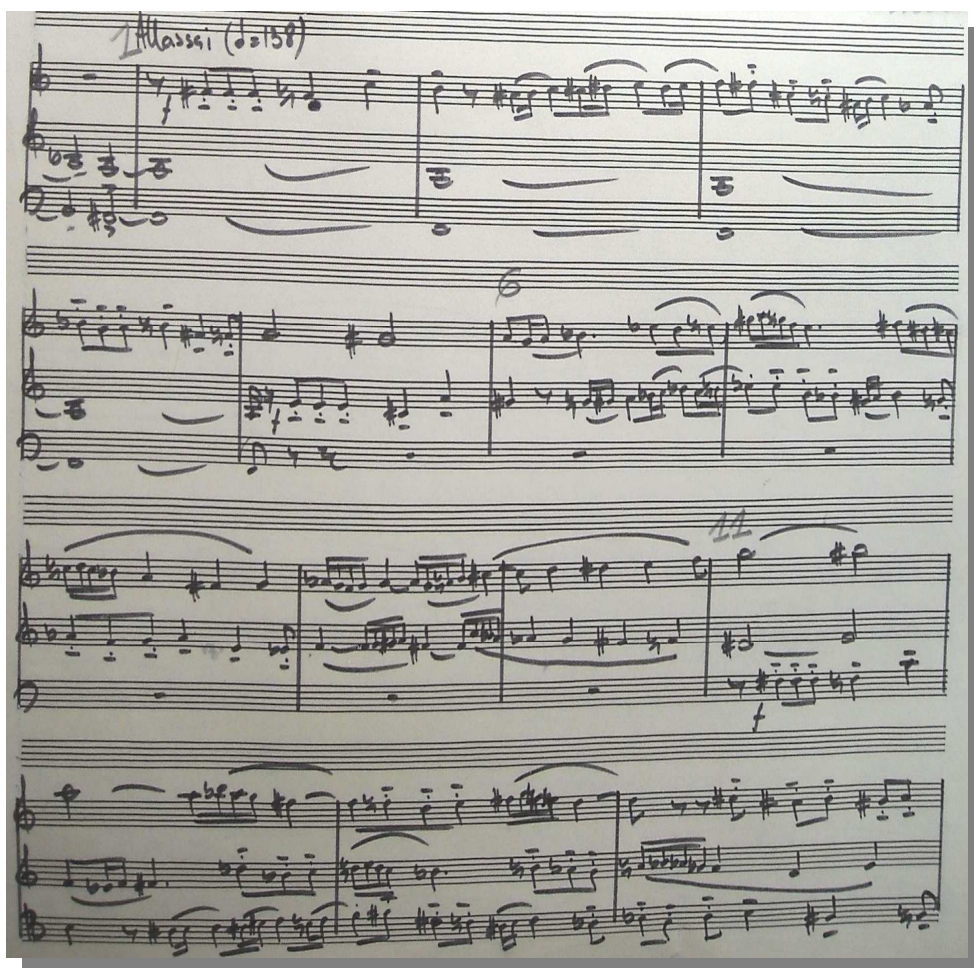
The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Largo (♩=40)". The score is written for three staves: Oboe (Ob.), Alto Clarinet (A. clar.), and Bassoon (Fg.). The time signature is 2/4. The music is characterized by a slow tempo and a focus on dissonant intervals and chromatic thematic material. The score includes various dynamics such as *pp sempre* and *pp*, and features several measures with *pp sempre* markings. The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of intervallic structures. The score is divided into measures, with some measures numbered (e.g., 31, 36, 41, 46, 50). The handwriting is clear and legible, with some annotations in red ink.

Пример бр. 183 Корал, прелудиум и fuga - II Прелудиум

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Allegro (♩=120)". The score is written in G major and 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a system number (6, 11, 16, 21) written above the first staff. The first system includes a tempo marking "Allegro (♩=120)" and a dynamic marking "f". The second system has a "Cresc." marking above the staff and a "Simile tenuto" marking below. The third system has a "p" marking below. The fourth system has a "p" marking below. The fifth system has a "p" marking below. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The handwriting is clear and legible.

Темата за фугата има карактеристични асоцијации на Баховите теми и за разлика од коралот и прелудиумот има поизразена тонална структура.

Пример бр. 184 Корал, прелудиум и fuga - III Фуга
(дел од експозицијата)



Во финалето на ова дело, повторно е направена реминисценција на тематските материјали од коралот и прелудиумот.

Воопшто, може да се каже дека овој период во целина ја антиципира обемната употреба на полифонија во целокупното творештво на Димитрије Бужаровски, во кое секако највпечатлив е примерот на *Барокната суита* од стилските варијации за две пијана *All That Dance*, оп. 39 (1995), во која последниот став е жига со двојни хроматски теми. Така, може да заклучиме дека кај овој автор, во овој период ги среќаваме сите начини на користење на полифонијата и тоа: како имитации, како слободни контрапункти, како комбинирана полифонија, но и како комплетни полифони форми.

4.2.26. Живојин Глишиќ (Скопје, 27.7.1954)

Во периодот 1960 - 1980 година, Живојин Глишиќ има создадено 4 дела.

Табела бр. 77 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1978	2
1979	2
Вкупно	4

Достапни за нашето истражување беа сите дела создадени во разгледуваниот период, од кои во 3 дела се јавува полифонија.

Табела бр. 78 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Марика мома убава</i>	1	1	/
<i>Суита</i>	1	3	Да
<i>Пасакалја (тема со VII варијации)</i>	1	1	/
Вкупно	3	5	1

Од наведените дела во кои се јавува полифонија, едно дело претставува циклична форма која содржи 3 става, додека две дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата компонирани во 1 став, формираат истражувачки корпус од 5 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 79 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	1
<i>Став од циклични форми</i>	1
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	1
<i>Неимитациска полифонија</i>	0
<i>Комбинирана полифонија</i>	2
Вкупно	5

Композицијата *Марица мома убава* за мешан хор, е создадена 1978 година. Полифон слог (имитациска полифонија) се јавува како дел од ставот, поточно како премин помеѓу третата и четвртата строфа од народната песна.

Композицијата *Суита* за виола, електрична гитара и виолончело, 1979, претставува циклична форма составена од 3 става.

Во рамките на првиот, а особено во вториот став од композицијата се јавува полифона разработка на тематскиот материјал. Станува збор за фрагменти од ставовите во кои се комбинираат двата вида полифонија. Како карактеристичен пример за полифон слог тука ќе го наведеме почетокот од завршниот дел од вториот став (25 - 28 такт). На темата (виолончело) и нејзиниот постојан контраубјект (електрична гитара) се спротивставува виолафонот, во кој темата и контраубјектот настапуваат во инверзија (темата настапува во надворешните „гласови“, а контраубјектот во внатрешните „гласови“).

Пример бр. 185 II став - завршен дел

25 a tempo

Vibraphone
Electric Guitar
Cello

Третиот став од суитата е целосно полифоно конципиран (*Fugato*). Карактеристично е тоа што темата за фугатото претставува варирана варијанта на темата од вториот став.

Пример бр. 186 Суита - III став

Fugato ♩ = 116

Vibraphone
Electric Guitar
Violoncello

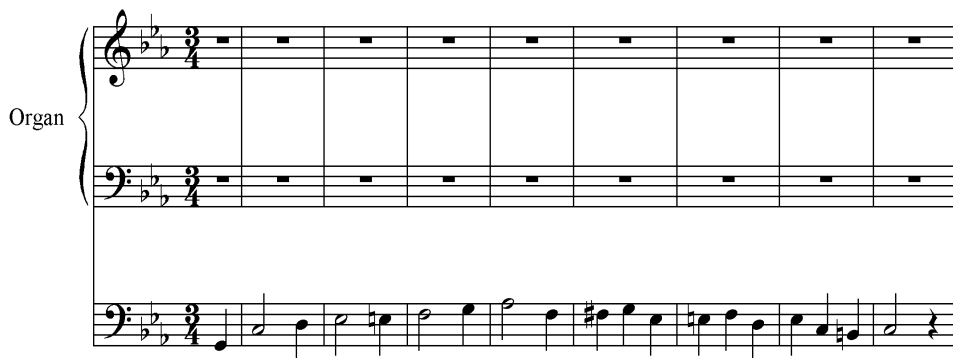
5
Vib.
5
E.Gtr.
5
Vc.

Четиригласното фугато се движи во традиционалните рамки во однос на: реперкусијата („експозиција“), примената на секвенца како меѓустав која се надоврзува на излагањето на тематскиот материјал во сите гласови (полустепена надолна секвенца од половината на 9. такт), разработката на мотивите од тематскиот материјал и контрасубјектот во средниот дел од формата. Традиционалниот пристап се огледува и во полифоните постапки, како на пример излагање на темата во инверзија во вибрафонот од тонот **c³** (од половината на 16. такт), спроведувањето на темата во вид на стрета во третиот дел од формата: 35. такт - настап на темата од тонот **e** во виолончелото, 36. такт - од тонот **a** во ел. гитара, 37. такт - од тонот **d¹** во вибрафонот и сл. Што се однесува, пак, до вертикалните структури, евидентно е дека во рамките на полифониот слог тие се формираат како резултат на меѓусебното контрапунктирање на мелодиските линии. Исклучок на ова прават акордите кои се јавуваат во вториот дел од формата, каде што може да се забележи извесна хомофонизација на полифониот слог, односно интегрирање на елементите на полифон и хомофон слог, како и во каденцата на крајот од композицијата. Од хармонски аспект ќе констатираме дека фугатото е работено *in C*, што е во контекст и со каденцата која ја заокружува формата на овој став. Имено, во каденцата како завршен акорд (тоника) се јавува дурскиот квинтакорд **c - e - g**.

Заклучната констатација е дека во оваа композиција Глишиќ прави успешна синтеза помеѓу традицијата и музиката на XX век, со оглед на тоа што пристапот на авторот кон музичката форма, полифоните постапки, хармонската димензија, ритмичката димензија и сл., од една страна несомнено укажуваат на необарокниот концепт, но од друга страна ги изразуваат и афинитетите на авторот кон џезот.

Во 1979 година Глишиќ ја создава композицијата *Пасакалја* за оргула. Станува збор за полифони (контрапунктски) варијации (XVII варијации) конструирани врз база на тема која по форма претставува реченица од 8 такта. Пасакалјата започнува со едногласно излагање на темата во „басот“. Работена е во *c - moll*, тоналитет кој не се менува во текот на целата форма, тактот е триделен (3/4), а темпото „умерено“ (во оригиналната партитура авторот не го означил темпото).

Пример бр. 187 Пасакалја - тема



Како што може да се забележи од примерот, темата започнува со тонот **G** во предтакт, кој во понатамошниот тек секогаш е хармонизиран така што е носител на доминантната функција во основниот тоналитет. Ова овозможува да низот од варијациите кои следат по едногласното излагање на тематскиот материјал, кој пак, има улога на остинатен бас, односно на своевиден *cantus firmus*, непосредно се надоврзуваат една на друга (т.н. синциресто поврзување на варијациите). Во најголем дел од формата темата настапува во основен вид, неизменета и во најдлабокиот „глас“, но во поедини варијации таа е варирана, а забележителен е и нејзиниот настап во други „гласови“ (регистри). Имено, во варијацијата VIII темата настапува во средниот регистар во рамки на акордски структури (хомофон слог), а сето ова се случува над оргелпунктот на тоника во најдлабокиот „глас“. Понатаму, во варијацијата X, повторно над тоничниот оргелпункт во басот, варираниот тематски материјал може да се забележи во горните „гласови“, испреплетен во рамките на хармонските фигурации. Варијацијата XII донесува хармонски фигуриран настап на темата во басот, а на неа се надоврзува варијацијата XIII во која темата во басот е мелодиски варирана. Во следната варијација (XIV) темата е изложена во дискантот, со тоа што првите четири такта се ритмички варирани, додека, пак, во варијацијата XV дискантот донесува мелодиски вариран настап на тематскиот материјал. Во последните две варијации кои ја заокружуваат формата (XVI и XVII варијација) темата повторно настапува во басот и во основен вид. Во текот на композицијата, особено по варијациите IV, V и VI кои се двогласни, забележителна е тенденцијата на авторот кон постепена градиција на

варијациите од поедноставни кон посложени. Факт е дека пасакалјата е конструирана врз принципите на неимитациската полифонија, што е во контекст со особеностите на традиционалната музичка форма. Што се однесува до конструкцијата, начините на претставување на вертикалните структури (акордите) во рамките на полифониот слог, како и следот на хармонските прогресии, тука ќе го потенцираме фактот дека богатата хармонска димензија е конципирана врз законитостите кои произлегуваат од науката за класичната хармонија.

Гледано од сите аспекти карактеристични за полифоните форми, пасакалјата на Глишиќ воопшто не отстапува од традиционалните рамки, односно е пишувана во контекст со Баховите примери.

Почетниот творечки период на Живојин Глишиќ несомнено ја навестува неговата понатамошна стилска определба и пристап кон музичката уметност воопшто, а особено неговиот интерес кон џез музиката. Во неговиот опус можат да се забележат композиции од најразлични жанрови. Застапени се дела од областа на т.н. сериозна музика, духовната музика, популарната музика, џезот итн., во кои во голема мера е присутна и полифонијата како принцип на организација на музичката материја и тоа во сите свои видови. Во голем број од своите дела Глишиќ реализира успешни обработки на народни теми, со што, меѓу другото, се манифестира и неговиот интерес кон македонскиот музички фолклор. За своето творештво Глишиќ е добитник на голем број значајни награди во земјава и странство.

4.2.27. Гоце Коларовски

(Скопје, 5.2.1959 - 30.11.2006, Скопје)

Последните две години од периодот кој е цел на нашето истражување, 1979 и 1980 година, претставува период од студентските денови на Гоце Коларовски. Во тој период Коларовски твори под менторство на својот професор по композиција на Факултетот за музичка уметност во Скопје, Властимир Николовски. „Во првата творечка фаза се забележува извесна стилска разновидност што е резултат на неговиот стремеж и желба да ги осознае изразните средства на композициската техника од изминатите епохи

воопшто, со посебен акцент на техниката на композирање на дваесеттиот век“ (Коловски 2013б: 170).

Табела бр. 80 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 година

Година	Дела
1979	2
1980	2
Вкупно	4

Достапни за нашето истражување беа сите дела (4) создадени во разгледуваниот период, од кои во 3 дела се јавува полифонија.

Табела бр. 81 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Варијации (тема со X варијации)</i>	1	1	/
<i>Сонатина</i>	1	3	Да
<i>Соната</i>	1	3	/
Вкупно	3	7	1

Од наведените дела во кои се јавува полифонија, две дела претставуваат циклични форми со 6 ставови како вкупен број, додека едно дело е реализирано во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делото композирано во 1 став, формираат истражувачки корпус од 3 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 82 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
Самостојни	0
Став од циклични форми	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
Имитациска полифонија	0
Неимитациска полифонија	3
Комбинирана полифонија	0
Вкупно	3

Десетте варијации од композицијата *Варијации* за пијано (1979) се конструирани врз основа на тема која по форма претставува период од 10 такта (партитура: ракопис, темпо: *Andante*, такт: 6/8). Темата е конципирана врз принципот на неимитациската полифонија, принцип кој повеќе или помалку се забележува и во рамките на варијациите кои следат, со исклучок на варијациите IV, V и IX во кои основен принцип на организација на музичката материја е хомофон слог.

Пример бр. 188 *Варијации* - тема



Следното дело, *Сонатина* за пијано (1980), претставува циклична форма составена од 3 става. Полифон слог како принцип на организација на музичката материја е применет во рамките на третиот став од композицијата.

Пример бр. 189 *Сонатина* - III став (92 - 104 такт)

Во 1980 година Коларовски го пишува и делото *Соната* за виола и пијано, циклична форма составена од 3 става. Слободно контрапунктирање на мелодиските линии може да се забележи во третиот став од оваа композиција, каде на самостојната мелодиска линија на остинатниот бас контрапунктираат останатите две мелодиски линии во пијаното и виолата.

Пример бр. 190 *Соната* - III став

The image shows a musical score for the third movement of the Sonata for Viola and Piano, measures 73-83. The score is in 2/4 time and features a constant bass line in the piano part. The viola part has a melodic line with triplets and slurs. The piano part has a constant bass line with slurs and a 'loco' marking at the end.

Евидентно е дека во композициите од овој период, кога Коларовски ги реализира првите чекори од композиторскиот занает, единствено се јавува неимитатиска полифонија.

4.3. Сумарен преглед

Приказот на резултатите добиени од сите етапи на истражувањето е реализиран поединечно за секој композитор, воедно илустриран со соодветни нотни примери и фреквентни дистрибуции од варијаблите. Приказот е така конципиран што ги изнесовме оние резултати за кои сметавме дека се од значење за предметот на истражувањето. Тука ќе ги прикажеме и генералните заклучоци кои произлегоа како резултат од нашето истражување. Резултатите во најголем дел ги потврдија очекувањата од истражувањето.

Селектираната популација опфаќа 27 македонски композитори, сите припадници на машкиот пол, чиј селектиран емпириски корпус според претходно утврдените параметри брои 914 дела. Фреквентната дистрибуција на авторите и делата е прикажана во табелите бр. 2 и бр. 4.

Од вкупниот број селектирани дела создадени во периодот кој беше во сферата на нашиот интерес, достапни за истражувањето беа 443 партитури од кои 3 претставуваа клавијачки извод (опери), а две хорски партитури беа нецелосни. Пет партитури беа некомплетни (достапни беа само одредени сегменти од партитурите) и поради тоа за нив не можевме да коментираме за присуство на полифонија [табела бр. 5].

Како резултат од статистичката обработка на податоците од достапните партитури, утврдивме дека најголем број од делата (283) се компонирани во 1 став [табела бр. 6].

Во текот на истражувачкиот процес создадовме колекција од 185 дигитални снимки од селектираните дела (914) создадени во периодот 1960 - 1980 година [табела бр. 7].

Анализата на достапните партитури создадени во периодот кој беше во фокусот на нашето истражување резултираше со тоа дека полифонија се јавува во 195 дела од селектираното творештво на 24 македонски композитори. Пет дела класифициравме со категоријата *непознато*, поради тоа што од нив

имаме некомплетни партитури и тука не можевме да коментираме за присуство на полифонија.

Табела бр. 83 Фреквентна дистрибуција според периодот на раѓање на македонските композитори во чие творештво создадено во периодот 1960 - 1980 година се јавува полифонија

Период на раѓање	Број
1905 - 1913	4
1921 - 1931	5
1932 - 1941	8
1943 - 1950	4
1952 - 1959	3
Вкупно	24

Табела бр. 84 Фреквентна дистрибуција на достапните дела создадени во периодот 1960 - 1980 година во кои се јавува полифонија

Полифонија	Дела
Да	195
Непознато	5
Не	243
Вкупно	443

Табела бр. 85 Фреквентна дистрибуција на партитурите од достапните дела создадени во периодот 1960 - 1980 година во кои се јавува полифонија

Партитури	Број
Да	190
Клавирски извод	3
Нецелосна партитура	2
Вкупно	195

Табела бр. 86 Фреквентна дистрибуција на македонски автори и број
на дела создадени во периодот 1960 - 1980 година во
кои се јавува полифонија

Автор	Дела
1. Стефан Гајдов	10
2. Тодор Скаловски	5
3. Трајко Прокопиев	4
4. Петре Богданов - Кочко	2
5. Благоја Ивановски	1
6. Кирил Македонски	3
7. Властимир Николовски	11
8. Драгослав Ортаков	2
9. Тома Прошев	16
10. Љубомир Бранѓолица	1
11. Драган Шуплевски	14
12. Александар Лековски	1
13. Томислав Зографски	20
14. Михајло Николовски	14
15. Благој Цанев	6
16. Сотир Голабовски	7
17. Стојан Стојков	16
18. Димче Николески	8
19. Ристо Аврамовски	19
20. Стојче Тошевски	10
21. Томе Манчев	8
22. Димитрије Бужаровски	11
23. Живојин Глишиќ	3
24. Гоце Коларовски	3
Вкупно	195

Табела бр. 87 Фреквентна дистрибуција на достапните дела во кои се
јавува полифонија според годината на создавање во
периодот 1960 - 1980 година

Година на создавање	Дела
1959/1961	1
1960	7
1960/1967	1
1961	3
1962	3
1963	5

1964	7
1964/1965	1
1965	4
1966	8
1966/1967	1
1967	10
1968	15
1968/1975	1
1968/1982	1
1969	9
1970	10
1970/1972	1
1971	9
1971/1972	1
1972	8
1972/1992	1
1973	14
1974	10
1975	8
1976	14
1977	9
1978	7
1979	12
1980	13
1980/1981	1
Вкупно	195

Резултатите прикажани на следната табела укажуваат на тоа дека најголем број од достапните дела во кои се јавува полифонија (103) се напишани во 1 став.

Табела бр.88 Фреквентна дистрибуција на ставови/чинови од достапните дела создадени во периодот 1960 - 1980 година во кои се јавува полифонија

Ставови/чинови	Дела
1	103
2	2
3	49
4	17
5	9
6	4
7	4

8	3
9	1
11	2
15	1
Вкупно	195

Од формираната колекција дигитални снимки (185) од делата на македонските композитори создадени во утврдениот дваесетгодишен период, 89 снимки се од делата во кои се јавува полифонија.

Табела бр. 89 Фреквентна дистрибуција на дигитални снимки од делата создадени во периодот 1960 - 1980 година во кои се јавува полифонија

Снимки	Број
Да	86
Делови од операта <i>Цар Самуил</i> - К. Македонски	1
I и II став од <i>Соната</i> за две пијана - С. Тошевски	1
Терцет - арија на Рајна од операта <i>Разделба</i> - Т. Прокопиев	1
Вкупно	89

Резултатите добиени од истражувањето покажаа дека од вкупниот број дела во кои се јавува полифонија (195), 92 дела претставуваат циклични форми со 386 ставови/чинови како вкупен број, додека 103 дела се реализирани во 1 став. Ставовите и чиновите во кои се јавува полифонија, како и делата компонирани во 1 став, формираат истражувачки корпус од 371 единица каде што е употребена полифонија. Имено, 5 дела се *самостојни полифони форми* и тоа: една двојна fuga, 1 канон и 3 пасакалји, додека, пак, во 11 циклични дела се јавуваат 26 *полифони форми како став* (5 монотематски фуги, една двојна fuga, две фугата, 1 прелудиум, 3 мотета, 12 мадригала и 2 корала). Во рамките на делата (ставовите) кои претставуваат други музички форми забележавме 340 единици во кои се јавува полифонија и тоа: во 74 истражувачки единици се јавува *имитациска полифонија*, *неимитациска полифонија* се јавува во 126

истражувачки единици, додека, пак, најзастапена категорија е *комбинираната полифонија* која се јавува во 140 истражувачки единици.

Табела бр. 90 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	5
<i>Став од циклични форми</i>	26
Полифон слог во рамки на дела (ставови/чинови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	74
<i>Неимитациска полифонија</i>	126
<i>Комбинирана полифонија</i>	140
Вкупно	371

Централното истражување спроведено преку анализа на селектираниот корпус понуди богатство податоци во врска со македонското уметничко музичко творештво создадено во периодот 1960 - 1980 година. Тоа даде одговори на голем дел од поставените прашања, како и потврда на нашите претпоставки во контекст со примената на полифонија во делата на македонските композитори создадени во дефинираниот дваесетгодишен временски интервал. Иако нашето истражување се ограничи на еден сегмент од прилично обемниот (жанровски и родово разновиден) корпус на селектираната популација (443 од 914 дела), појавата на полифонија во сите нејзини категории и видови во 195 дела укажува на тоа дека овој принцип на организација на музичката материја е значително присутен во македонското творештво. Резултатите добиени од истражувањето покажаа дека полифониот слог најчесто се применува како конструктивен композициско - технички елемент и тоа: како основен принцип за изградба на музичка форма (став), како основен принцип за изградба на став од циклично дело, фрагментарна употреба на полифонија, односно нејзина примена во дел од други музички форми при разработка или воведување на нови тематски материјали. Притоа, се забележува примена на најразновидни полифони постапки и техники: фугато, канонска обработка, разновидни имитациски постапки, слободни

контрапункти, обртен контрапункт итн. За разлика од ваквиот приод кон полифонијата, полифоните форми како став од циклични форми се ретко застапени (26 полифони форми како ставови од 11 циклични дела), додека, пак, најмалку се компонирани самостојни полифони форми (5).

Резултатите од истражувањето ја потврдија основната истражувачка хипотеза дека ***во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година се среќава честа примена на полифонија.***

ПЕТТО ПОГЛАВЈЕ: ЗАКЛУЧОЦИ

Множеството стилски разновидности, кои се јавуваат во првата половина од XX век како резултат на изнаоѓањето нови изразни средства во музичкото творештво, се евидентна појава не само во музичката уметност на различни народи туку и во рамките на една автохтона музичка уметност. Очигледно е дека големи стилски разлики се јавуваат како во творештвото на композитори од иста генерација, така и во индивидуалното творештвото на поедини автори. За разлика од претходните стилски епохи (класицизам, романтизам, импресионизам), во музичкиот стилски плурализам од овој период особено значајна улога повторно добива мелодиската компонента, а согласно тоа и полифониот слог како принцип на организација на музичката материја.

Иако со задоцнување, во повоениот период македонската музичка уметност за кратко време успева да се интегрира во сите текови на светската музичка современост. Тоа е една од причините што нашето истражување *Полифонијата во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година* беше фокусирано на оваа популациска група. Ограничувањето на овој дваесетгодишен период е и од причина што сметавме дека тоа е значаен и плоден период во историјата на македонската музика, период кој несомнено претставува база врз која се темели целокупниот понатамошен развој на македонската музичка уметност. Поволните услови за македонското музичко творештво, како на пример финансиската поддршка за создавање, поставувањето на делата на репертоарите на музичките ансамбли во земјата и регионот и сл., се голем поттик за авторите од тој период. Оттука, не случајно во процесот на истражувањето воочивме прилично обемен и жанровски разновиден емпириски корпус.

Потребата од спроведување на едно вакво истражување произлезе, пред сè, од фактот што полифонијата во македонското музичко творештво е недоволно истражено поле. Предизвик беше да се согледа дали стилските насоки, а согласно тоа и реинтеграцијата на полифонијата во музичкото творештво од првата половина на XX век, се рефлектира врз македонската музичка мисла. Во контекст на тоа, ваквото истражување би ни дало научно

фундирани показатели за видот, начинот и обемот на употреба на полифонијата во делата на македонските композитори.

Оттука произлегоа и **значењата** на резултатите од ваквото истражување за одредени научни области и дисциплини, како на пример за музикологијата, образованието и за музичката култура воопшто.

Основната **цел** на нашето истражување ја дефиниравме и преку самиот наслов на оваа дисертација: ***Полифонијата во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година.***

Меѓу поспецифичните, одделни цели на истражувањето беа и да се направи колку е можно попрецизен список (попис) на делата на македонските автори создадени во периодот 1960 - 1980 година кои жанровски припаѓаат на современата, т.н. сериозна музика, односно список (попис) на делата на македонските автори од тој период во кои има примена на полифонија. Понатаму, да се унапреди методологијата за анализа на полифоните дела од различни автори и различни стилски ориентации и да се создаде колекција од артефакти: партитури, снимки, фотографии и друг графички материјал за македонското музичко творештво.

Во контекст со **предметот** на истражувањето ги дефиниравме и основните **претпоставки** и **истражувачки прашања** и ја дефиниравме основната истражувачка **хипотеза** која гласеше: ***Во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година се среќава честа примена на полифонија.*** Нејзиното утврдување ќе го извршиме преку детална анализа на достапното творештво од одредениот временски период, според поставените параметри.

Вака дефинираната истражувачка хипотеза ги одреди двете основни зависни варијабли - *полифонија* и *дела создадени во периодот 1960 - 1980 година* и независната варијабла - *македонски композитори*, од кои понатаму произлегоа вкупно 18 номинални варијабли.

Генерално, литературата и терминологијата од областа на музичката уметност е прилично обемна. Слична е констатацијата кога станува збор и за литературата и терминологијата од доменот на полифонијата, од појавата на двогласието во IX век (органум), па се до современото и експериментално музичко творештво од XX век, кое пак, се јавува како последица од повеќе вековниот развој на музичката уметност и наука. На завидно ниво и во перманентен подем е и литературата која ја третира македонската музичка уметност, нејзиниот историски развој, достигнувања и особености, но сепак, евидентен е недостигот од литература во која би се разгледувале повеќе прашања од областа на полифонијата во македонското уметничко музичко творештво.

Прегледот на основните и позначајните истражувања и наоди од литературата, како и одредени допрецизирања во однос на терминологијата кои се значајни за оваа дисертација, ги експониравме според тематските подрачја на дисертацијата.

Според методолошката поставеност и пристап, оваа дисертација е категоризирана првенствено во подрачјето на квалитативните истражувања. Вака дизајнираното истражување беше насочено кон полифонијата во македонското уметничко музичко творештво, а добиените податоци од квалитативните инструменти *интервју* и *анализа* беа употребени и за соодветна статистичка обработка.

Во текот на истражувачкиот процес беше селектирана група од 27 македонски композитори, активни во дефинираниот дваесетгодишен временски интервал. Согласно тоа, селектираната група популација според претходно утврдените параметри броеше 914 дела. Потоа беше формиран примерокот од бројот на пронајдените партитури создадени во разгледуваниот период.

Основниот инструмент на истражувањето беше *прашалник* формиран според утврдените параметри кои се од интерес за нашето истражување:

1. Полифони форми,
2. Полифон слог во рамките на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми.

Покрај тоа, употребивме уште два инструмента соодветни за квалитативните методи: *интервју* и *анализа*.

Интервјуто беше реализирано со дел од живите автори. Тоа се водеше индивидуално и беше неструктурирано (слободно), односно обликувано спрема ситуацијата во дадениот момент. Овој инструмент ни послужи за селекција и увид во одреден број од примарните податоци (партитури), за добивање нови општи информации за делата, а стекнавме увид и во размислувањата на авторите за употребата и појавата на полифонијата во нивниот опус. Воедно, спроведувањето на овој инструмент ни послужи и за потврдување на нашите претходни емпириски сознанија за полифоните форми, односно за застапеноста и начините на употреба на полифониот слог во нивното творештво.

Анализата на примарните податоци кои беа достапни за нашето истражување (443 партитури) беше направена според стандардните постапки кои се употребуваат при анализа на полифоните дела. Тоа ни овозможи да стекнеме општи сознанија за присутноста на полифонијата, како и подетални сознанија за видот, начинот и обемот на примена на полифоните форми (самостојни, како став од циклични форми, па дури и како дел од став во рамките на покрупни музички форми), но и за фрагментарната употреба на полифонија.

Во рамките од етапите на теренското истражување остваривме контакт и со дел од поблиските семејства на починатите автори, од кои добивме значителен број артефакти и останати корисни информации во контекст со творештвото на авторите и нивниот приватен живот.

Од сумираните податоци изработивме дигитален каталог (*база на податоци*) со цел за нивна евиденција, но и за нивна соодветна статистичка

обработка и приказ на одредени *фреквентни дистрибуции* на варијаблите за кои сметавме дека се релевантни за истражуваната материја.

Изложувајќи ги основните согледувања, констатации и заклучни коментари, тука ќе го сумираме приказот на резултатите од целиот истражувачки процес.

По излагањето на општите податоци, приказот на резултатите добиени од истражувањето беше реализиран за секој композитор поединечно, редоследно од највозрасниот до најмладиот. Согледувањата и констатациите од аналитичкиот увид во достапните композиторски остварувања на авторите опфатени со ова истражување беа коментирани и воедно поткрепени со одреден број нотни примери, како и со соодветни фреквентни дистрибуции на варијаблите. Добиените резултати ги генерализиравме со приказ на фреквентните дистрибуции на варијаблите. Приказот е така конципиран што ги изнесовме оние резултати за кои сметавме дека се од значење за нашиот предмет на истражување.

Селектираната популација опфати 27 македонски композитори од различни возрасни категории, сите припадници на машкиот пол. Нивниот селектиран емпириски корпус според претходно утврдените параметри брои вкупно 914 дела.

Од вкупниот број селектирани дела создадени во периодот кој беше во сферата на нашиот интерес беа пронајдени 443 партитури, од кои 3 претставуваат клавирски извод (опери), две хорски партитури се нецелосни, а 5 партитури се некомплетни.

Статистичката обработка на податоците од пронајдените партитури, меѓу другото, укажа и на тоа дека најголем број од делата (283) се работени во 1 став.

Во текот на истражувачкиот процес создадовме колекција од 185 снимки во дигитален формат од вкупниот број селектирани дела (914).

Резултатите од варијаблата *полифонија* покажаа дека таа се јавува во 195 дела од селектираното творештво на 24 македонски композитори. Пет од достапните дела класифициравме со категоријата *непознато*, бидејќи поради некомплетните партитури не можевме да утврдиме и за нив да коментираме за присуство на полифонија.

Најголем број од достапните дела во кои се јавува полифонија (103) се компонирани во 1 став.

Од формираната колекција дигитални снимки (185) од делата на македонските композитори создадени во утврдениот дваесетгодишен временски период (1960 - 1980), 89 снимки се од делата во кои се јавува полифонија.

Само 5 од вкупниот број дела во кои се јавува полифонија се самостојни полифони форми и тоа: една двојна фуга, 1 канон и 3 пасакалји, додека, пак, во 11 циклични дела се јавуваат 26 полифони форми како став: 5 монотематски фуги, една двојна фуга, две фугата, 1 прелудиум, 3 мотета, 12 мадригала и 2 корала.

Во рамките на делата (ставовите) кои претставуваат други музички форми забележавме 340 единици во кои се јавува полифонија и тоа: во 74 истражувачки единици се јавува *имитацииска полифонија*, *неимитацииска полифонија* се јавува во 126 истражувачки единици, додека, пак, *комбинирана полифонија* се јавува во 140 истражувачки единици.

Согласно искажаното, се формираше корпус од вкупно 371 истражувачка единица каде што е употребена полифонија.

Општите заклучоци ќе ги резимираме во неколку сентенции:

- Општествените фактори, односно поволните услови за македонското музичко творештво и степенот на развиеност на музичката култура во

Македонија во периодот 1960 - 1980 година влијаат на опусот на македонските композитори,

- Опусот на македонските композитори од разгледуваниот период опфаќа разновидни музички форми, од најмали до најкрупни, во кои се забележуваат различни стилски и жанровски ориентации, како и разновидни принципи на организација на музичката материја,
- Полифониот слог како принцип на организација на музичката материја има значајна улога во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година,
- Полифониот слог во македонското музичкото творештво е реализиран преку две категории и тоа: полифони форми и полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми,
- Во творештвото на македонските композитори од селектираниот период се јавуваат самостојни полифони форми,
- Во творештвото на македонските композитори од селектираниот период се јавуваат полифони форми како став од циклични форми,
- Полифонијата во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година се применува како основен конструктивен композициско - технички принцип,
- Во делата на македонските композитори од тој период се забележува примена на сите видови полифонија (имитациска, неимитациска, комбинирана) како дел од став,
- Од наведените видови полифонија кои се јавуваат во селектираниот емпириски корпус, најзастапен вид е комбинираната полифонија,
- Појавата на полифонија во сите нејзини категории и видови во 195 од вкупниот број достапни дела, укажува на тоа дека овој принцип на организација на музичката материја е значително присутен во македонското творештво од дефинираниот период.

Резултатите добиени од истражувањето покажаа и тоа дека полифониот слог во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година во најголема мера е применуван како конструктивен композициско - технички елемент. На тој начин, полифонијата претставува

основа за обликување на музичка форма (став), основа за обликување став од циклична музичка форма, фрагмент во рамките на други музички форми, често при разработка или воведување на нови тематски материјали. Притоа се забележуваат најразновидни полифони постапки и техники: фугато, канонска обработка, разновидни имитациски постапки, обртен контрапункт, слободни контрапункти итн.). За разлика од ваквиот природ кон полифонијата, полифоните форми како став од циклични форми се поретко застапени, додека, пак, најретко се пишувани самостојни полифони форми.

Ова ги потврди нашите претпоставки содржани во нашата истражувачка хипотеза дека **во делата на македонските композитори создадени во периодот 1960 - 1980 година се среќава честа примена на полифонија**. Согласно тоа, очекуван беше и резултатот дека полифониот слог во македонското уметничко музичко творештво е реализиран преку двете категории:

1. Полифони форми,
2. Полифон слог во рамките на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми.

Во процесот на реализација на ова истражување се соочивме и со одредени ограничувања.

Имајќи ја предвид ширината на темата, беше потребен извесен временски период за реализација на техничката страна од истражувањето. Во процесот на креирање на дигиталната база, на почетокот беа евидентирани делата од македонските композитори за кои имавме податок дека се создадени во периодот 1960 - 1980 година, за потоа да бидат регистрирани делата чии партитури успеавме да ги пронајдеме во текот на етапите на истражувањето. Во следната фаза беа евидентирани и сите релевантни податоци и поединости добиени од реализацијата на инструментите *интервју* и *анализа*.

Мораме да истакнеме дека во текот на истражувачкиот процес се соочивме и со фактот дека од различни (објективни и субјективни) причини

голем дел од партитурите беа тешко достапни или воопшто не можеа да се најдат. Со оглед на тоа, за остварување на поставените цели предвид беа земени само делата кои го исполнуваа основниот и за нас единствен релевантен критериум - достапност на партитура во било каков формат: оригинален ракопис, фотокопија, печатена партитура, партитура во дигитален формат и сл.

Очигледно е дека доколку во овој проект беа вклучени и партитурите од делата кои до овој момент за нас не беа достапни, ќе добиевме уште попрецизни и порелевантни резултати за примената на полифонија во творештвото на македонските композитори од разгледуваниот период. Сепак и вака добиените резултати во најголем дел ги потврдија очекувањата од истражувањето.

Преку ова истражување е формирана база на податоци која стои на располагање на научната јавност. Се надеваме дека овој труд ќе даде придонес за расветлувањето на еден сегмент од полифонијата во современото македонско музичко творештво, а воедно ќе побуди интерес за понатамошни истражувања во таа насока.

БИБЛИОГРАФИЈА

Со кирилично писмо

Бент, Иан. 2009. „Чекорење до Парнасус: Теорија на контрапункт од 1725 година претходници и следбеници“ во: *Кембриџ историја на западната музичка теорија*, Томас Кристенсен (пр.), стр. 554 - 602. Скопје: Нампрес

Бершадская, Татьяна Сергеевна. 1978. *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка

Бужаровски, Димитрије. 2001. „Музиката како теориски феномен во дигиталната ера“ во: *Музика*, год. 5, бр.8, Марко Коловски (ур.), стр. 15 - 21. Скопје: СОКОМ

Бужаровски, Димитрије. 1997. „Македонската музичка култура во услови на пазарно стопанство“ во: *Музика*, год. 1, Марко Коловски (ур.), стр. 27 - 30. Скопје: СОКОМ

Бужаровски, Димитрије. 1996. *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: ФМУ

Бужаровски, Димитрије. 1989. *Историја на естетиката на музиката*. Скопје: ФМУ

Бусе Бергер, Ана Марија. 2009. „Развојот на ритмичкото нотирање“ во: *Кембриџ историја на западната музичка теорија*, Томас Кристенсен (пр.), стр. 628 - 56. Скопје: Нампрес

Велковска - Трајановска, Валентина. 2006. „Присутноста, употребата и улогата на музичките инструменти во дел од оркестарското творештво на Томислав Зографски“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Гавриловски, Гоце. 2006/2007. „Присутноста, улогата и употребата на музичките инструменти во третата симфонија „Рустика“, оп. 58, на македонскиот композитор Властимир Николовски“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Георгиева, Стефана. 1989. *История на музиката на XX век: Неокласицизъм*. София: Държавно Издателство Музыка

Голабовски, Сотир. 1999. *Историја на македонската музика*. Скопје: Просветно дело

Дестановиќ, Милена. 2007. „Хармонските особености на современата македонска православна црковна музика“, Магистерски труд (за прва година постдипломски студии), Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Димитриу, Якос. 2012. *Венецианската школа (1550 - 1610) и проекции на полихоровия стил*. Софија: Институт за истражување на изкуствата

Димоска, Ангелина. 2000. „Стојан Стојков - живот, инспирации и анализа на кантатата „Огледало““, Дипломска работа, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

„Дојрански ракувања“. 1981. Реферати од симпозиумот одржан во Дојран 1980 година за животот и делото на Трајко Прокопиев. Скопје

Зафировски, Дејан. 2009. „Музичкиот тематизам во кантатата „Сердарот“ од Властимир Николовски спроведен низ музичкиот инструментариум на симфонискиот оркестар“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Зориќ, Ивица. 2007. „Дигитален каталог за македонското хорско творештво“, Докторска дисертација, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Иванова, Тина. 2000. „Благој Цанев - композитор и музички педагог - живот и дело“, Дипломска работа, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Јовановски, Зоран. 2000. „Томе Манчев во современото македонско музичко творештво: творечки, педагошки и научни достигнувања“, Дипломска работа, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Јовиќ, Тихомир. 2015. „Михајло Николовски: Суита за пијано (анализа)“ во: *Музика и образование*, Зборник на трудови од 39. издание на Струшка музичка есен, Ивона Опетческа - Татарчевска (ур.), Струга, 12 - 14 септември, 2014, стр. 27 - 39. Скопје: СОКОМ

Јовиќ, Тихомир. 2002. „Полифонијата во еден сегмент од инструменталното - оркестарско творештво на Томислав Зографски“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Јовиќ, Тихомир. 2001. „Полифонијата во фугата на тема DSCH + BACH (hommage à DSCH) од Властимир Николовски“, Магистерски труд (за прва година постдипломски студии), Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Каракаш, Бранко. 1970. *Музичките творци во Македонија*. Скопје: Македонска книга

Кимова, Марија. 2005. „Хармонијата на кантатата „Огледало“ од Стојан Стојков“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Кировска - Ралева, Жанина. 2001. „Неокласицизмот како акултурациски процес во творештвото на Томислав Зографски“ во: *Музика*, год. 5, бр. 8, Марко Коловски (ур.), стр. 23 - 32. Скопје: СОКОМ

Кировска, Жанина. 1987. „Творештвото на Тома Прошев“, Дипломска работа, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Ковач, Цон. 2009. „Теорија на дванаесет тонови“ во: *Кембриџ историја на западната музичка теорија*, Томас Кристенсен (пр.), стр. 603 - 27. Скопје: Нампрес

Коларовски, Гоце. 1999. „Жанрот и формата на кантатата „Сердарот“ од Властимир Николовски“ во: *Музика*, год. 3, бр. 4, Марко Коловски (ур.), стр. 1 - 14. Скопје: СОКОМ

Коларовски, Гоце. 1997. „Македонска композиторска школа - да или не?“ во: *Музика*, год. 1, бр. 1 (Октомври - Декември), Марко Коловски (ур.), стр. 19 - 26. Скопје: СОКОМ

Коларовска - Гмирја, Викторија. 2001. „Формообразувачките процеси во композициите од еден став од Гоце Коларовски“ во: *Музика*, год. 5, бр. 7, Марко Коловски (ур.), стр. 37 - 45. Скопје: СОКОМ

Коларовска - Гмирја, Викторија. 1997. „Македонскиот осмогласник од Сотир Голабовски - граматика на македонското црковно пеење“ во: *Музика*, год. 1, Марко Коловски (ур.), стр. 69 - 73. Скопје: СОКОМ

Колев - Жан, Ванчо. 1996. „Хармонските карактеристики на кантатата „Сердарот“ од Властимир Николовски“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Коловски, Марко. 2013а. „Меѓу традицијата и современоста - за некои аспекти на соло песните на Петре Богданов - Кочко“ во: *Музика*, год. XVI, бр. 19, Марко Коловски (ур.), стр. 7 - 23. Скопје: СОКОМ

Коловски, Марко. 2013б. *47 македонски композитори*. Скопје: СОКОМ

Коловски, Марко. 2011. *Томислав Зографски - живот и дело*. Скопје: Музички издавачки центар - МИЦ

Коловски, Марко. 2009. *All`Infinito - есеи за македонската музика*. Скопје: Сојуз на композиторите на Македонија (СОКОМ), Музички издавачки центар - МИЦ

Коловски, Марко. 1983. „Фолклорот во творештвото на Властимир Николовски“, Дипломска работа, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Костадиновски, Костадин. 1983. *Трајко Прокопиев - живот и дело*. Скопје: МНТ

Манчев, Томе. 2013. „Формата на вториот став од кантатата „Сердарот“ на композиторот Властимир Николовски“ во *Музика*, год. XVI, бр. 19, Марко Коловски (ур.), стр. 24 - 32. Скопје: СОКОМ

Насев, Ленче. 2010. „Музичката форма на ораториумот „Похвала Кирилу и Методију“ од Томислав Зографски - синтеза на музички традиции“ во: *Музика*, год. 13, бр. 16, Марко Коловски (ур.), стр. 3 - 22. Скопје: СОКОМ

Насев, Ленче. 2008. „За музичката форма на SIMFONIETTA IN SI од Томислав Зографски - аналитички белешки“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Ортаков, Драгослав. 2002. „Некои карактеристики на третата творечка фаза на Тома Прошев“ во: *Музика*, год. 6, бр. 9, Марко Коловски (ур.), стр. 27 - 38. Скопје: СОКОМ

Ортаков, Драгослав. 1982. *Музичката уметност во Македонија*. Скопје: Македонска ревија

Прокопиева, Дојрана. 2013. „Музичките изразни средства и нивните особености во делата Етнографофонија, Азбуки бр. 2 и Похвала Кирилу и Методију од Ристо Аврамовски“ во *Музика*, год. XVI, бр. 19, Марко Коловски (ур.), стр. 33 - 53. Скопје: СОКОМ

Протопопов, Владимир. 1987. *Полифония в русской музыке XVII - начала XX века*. Москва: Музыка

Прошев, Тома. 1986. *Современа македонска музика*. Пула: Истарска наклада

Ралева, Жанина. 2001. „Акултурациските и енкултурациските процеси во македонската современа музика низ призмата на еден стил и еден автор - Томислав Зографски“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Скаловски, Денко. 2010. *Седум македонски композитори (мала историска пролегомена за една македонска естетика)*. Скопје: БИГОСС

Спиридоноvsка, Анета. 2000. „Хармонските особености на творештвото за пијано на Властимир Николовски“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Фулер, Сара. 2009. „Органум - дискантус - контрапункт во средниот век“ во: *Кембриџ историја на западната музичка теорија*, Томас Кристенсен (пр.), стр. 477 - 502. Скопје: Нампрес

Цанева, Татјана. 1997. „Начинот на употребата на фолклорните елементи во творештвото на Благој Цанев“ во: *Музика*, год. 1, Марко Коловски (ур.), стр. 75 - 82. Скопје: СОКОМ

Цанева, Татјана. 1994. „Гудачкиот квартет во македонската музика“, Дипломска работа, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Шојлевска - Хендерсон, Сања. 2003. „„Канонот“ и „Библиофонијата“ на Ристо Аврамовски согледани низ двојната призма на рационалното и емоционалното“ во *Музика*, год. 7, бр. 10, Марко Коловски (ур.), стр. 23 - 30. Скопје: СОКОМ

Шојлевска, Сања. 1990. „Композиционо - технички и стилски обележја на музиката за пијано во Македонија“, Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје: ФМУ

Шуберт, Питер. 2009. „Педагогија за контрапункт во ренесансата“ во: *Кембриџ историја на западната музичка теорија*, Томас Кристенсен (пр.), стр. 503-33. Скопје: Нампрес

Со латинично писмо

Adorno, Theodor W. 1968. *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit

Benjamin, Thomas. 2003. *The Craft of Tonal Counterpoint*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group

Bužarovski, Dimitrije. 2012. *Istraživačke metodologije aplicirane u muzikologiji*. Knjaževac: Nota

Bukofzer, Manfred Fritz. 1947. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Devčić, Natko. 1975. *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga

Goetschius, Percy. 1902. *Applied Counterpoint (In The Invention, Fugue, Canon and other Polyphonic Forms)*. New York: G. Schirmer Inc.

Jeppesen, Knud. 1939. *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New Jersey: Prentice - Hall, Inc., Englewood Cliffs

Keler, Herman. 1975. *Dobro temperovani klavir Johana Sebastijana Baha*. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Kohoutek, Ctirad. 1984. *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Kolarovski, Goce. 2001. "The Polyphony in Stojan Stojkov`s Chorus Creation" in: *Macedonian Music*, No 2, Special Edition, Marko Kolovski (ed.), pp. 23 - 8. Skopje: Association of the Composers of Macedonia

Kolarovska - Gmirja, Viktorija. 2004. "Vlastimir Nikolovskis`s Contribution to the Formation of the Macedonian Composers` School" in: *Reflections on Macedonian Music, Past and Future (Third London Conference)*, Dimitrije Buzarovski (ed.), London, April 29, 2004, pp. 68 - 81. Skopje: IRAM

Kolevski, Georgi. 1977. "Kamerna muzika kompozitora Tome Proševa: kompoziciono - tehnička analiza", Diplomski rad, Sarajevo: Muzička Akademija

Křenek, Ernst. 1940. *Studies in Counterpoint: Based on the Twelve - Tone Technique*. New York: G. Schirmer, Inc.

Kurth, Ernst. 1991. "Romantic Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan" (Romantic harmony and its crisis in Wagner`s "Tristan"" in: *Ernst Kurth: Selected writings*, Lee Allen Rothfarb (ed.), pp. 97 - 148. Cambridge: Cambridge University Press

Lissa, Zofia. 1977. *Estetika glazbe /Ogledi/*. Zagreb: Naprijed

Lučić, Franjo. 1954. *Polifona kompozicija*. Zagreb: Školska knjiga

Machlis, Joseph. 1961. *Introduction to Contemporary Music*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Mičel, Donald. 1983. *Jezik moderne muzike*. Beograd: Nolit

Morris, Reginald Owen. 1922. *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*. Oxford: The Clarendon Press

Nikolovski, Vlastimir. 2003. "The Neoclassicism and the Sonority Reflected in Macedonian Composers` Works" in: *Macedonian Music*, No 3, Special Edition, Marko Kolovski (ed.), pp. 71 - 6. Skopje: Association of the Composers of Macedonia

Peričić, Vlastimir. 1987. *Instrumentalni i vokalno - instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Piston, Walter. 1970. *Counterpoint*. London: Victor Gollancz LTD

Rakijaš, Branko. 1981. *Osnove muzičke kulture*. Zagreb: Školska knjiga

Radenković, Milutin. 1972. *Sekvenca u klasičnoj instrumentalnoj fugi*. Beograd: Umetnička Akademija

Riemann, Hugo. 1936a?. *Analysis of J. S. BACH`s Wohltemperirtes Clavier (48 Preludes & Fugues): Part I. Preludes & Fugues Nos. 1 to 24*. Edition, no. 9205. London: Augener Ltd.

Riemann, Hugo. 1936b?. *Analysis of J. S. BACH`s Wohltemperirtes Clavier (48 Preludes & Fugues): Part II. Preludes & Fugues Nos. 25 to 48*. Edition, no. 9206. London: Augener Ltd.

Salzman, Eric. 1988. *Twentieth - Century Music (an introduction)*. New Jersey: Prentice - Hall, Englewood Cliffs

Schoenberg, Arnold. 1983. *Structural Functions of Harmony*. London, Boston: Faber and Faber

Schoenberg, Arnold. 1978. *Theory of Harmony*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press

Soderlund, Gustave Frederic, 1947. *Direct Approach to Counterpoint in 16th Century Style*. New York: Appleton - Century - Crofts

Toshevski, Stojche. 2003. "The Influence of the Folklore Over the Musical Creative Work of Macedonia" in: *Macedonian Music*, No 3, Special Edition, Marko Kolovski (ed.), pp. 61 - 9. Skopje: Association of the Composers of Macedonia

Tovey, Donald Francis. 1978a. *Essays in Musical Analysis: Symphonies 1*. London: Oxford University Press

Tovey, Donald Francis. 1978b. *Essays in Musical Analysis: Symphonies 2, Variations, and Orchestral Polyphony*. London: Oxford University Press

Tovey, Donald Francis. 1978c. *Essays in Musical Analysis: Concertos*. London: Oxford University Press

Tovey, Donald Francis. 1972a. *Essays in Musical Analysis: Illustrative Music*. London: Oxford University Press

Tovey, Donald Francis. 1972b. *Essays in Musical Analysis: Vocal Music*. London: Oxford University Press

Tovey, Donald Francis. 1972c. *Essays in Musical Analysis: Supplementary Essays Glossary and Index*. London: Oxford University Press

Červenka, Bruno. 1981. *Kontrapunkt u klasičnoj vokalnoj polifoniji*. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Енциклопедии и лексикони

Blom, Eric. (ed.). 1954. *Grove`s Dictionary of Music and Musicians*. Fifth edition in nine volumes. London: Macmillan & Co Ltd

Heveler, Kasper. 1990. *Muzički leksikon*. Novi Sad: Matica srpska

Muzička enciklopedija. 1977. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

Други извори од интернет

<https://www.britannica.com>

<http://buzar.mk/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

<https://www.hathitrust.org/>

<http://openlibrary.org/search?ftokens=oeaaugevbnyl>

<http://www.sokom.mk/mk/members/5>

<http://www.vbm.mk/scripts/cobiss?command=CONNECT&base=40001>

<https://www.youtube.com/>