

УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ - ШТИП
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА

ISSN 1857-7296



ГОДИШЕН ЗБОРНИК

ГОДИНА 5

БРОЈ 5

**УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА**

ISSN 1857-7296



**ГОДИШЕН ЗБОРНИК
2018**

ГОДИНА 5

БРОЈ 5

**ГОДИШЕН ЗБОРНИК
УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ” – ШТИП
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА**

За издавачот:

проф. д-р Блажо Боев,
проф. м-р Антонијо Китановски

Главен и одговорен уредник:

проф. м-р Антонијо Китановски

Одговорни уредници и редакциски одбор:

проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска
проф. м-р Горанчо Ангелов
проф. д-р Владимир Јаневски
проф. д-р Илчо Јованов

Јазично уредување:

Лилјана Јовановска

Техничко уредување:

Славе Димитров
Благој Михов

Редакција и администрација:

Универзитет „Гоце Делчев” - Штип
Музичка академија
бул „Крсте Мисирков” 10-А
п.фах 201, 2000 Штип, Македонија

СОДРЖИНА

| | |
|---|----|
| Стефанија ЛЕШКОВА-ЗЕЛЕНКОВСКА, Валентина ВЕЛКОВСКА-ТРАЈАНОВСКА ИСТОРИЈАТОТ И РАЗВОЈНИОТ ПАТ НА ГУДАЧКИТЕ ИНСТРУМЕНТИ: ВИОЛОНЧЕЛО И КОНТРАБАС (2) | 5 |
| Тихомир ЈОВИЌ ПОЛИФОНИЈАТА ВО КОМПОЗИЦИЈАТА ДОЈДОВМЕ ЗА МЕШАН ХОР ОД ТОМИСЛАВ ЗОГРАФСКИ | 11 |
| Гоце ГАВРИЛОВСКИ УПОТРЕБА НА ФОЛКЛОРНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ И УМЕТНИЧКАТА ТРАНСПОЗИЦИЈА НА ФОЛКЛОРОТ ВО ВТОРИОТ СТАВ „ЛАМЕНТОЗО“ ОД СИМФОНИЈАТА БРОЈ 5, НА КОМПОЗИТОРОТ ТОМА ПРОШЕВ | 17 |
| Ивана ЈАНКОВ ДРАМАТУРГИЈА И НЕЈЗИНИОТ РАЗВОЈ НИЗ ОСОБЕНОСТИТЕ НА МУЗИЧКИТЕ И ВОНМУЗИЧКИТЕ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА ВО КОМПОЗИЦИЈАТА „МАКЕДОНСКО ОРО“ ЗА МЕШАН ХОР ОД КОМПОЗИТОРОТ ТОДОР СКАЛОВСКИ..... | 27 |
| Зоран НАСТОВ АСПЕКТИ НА ХАРМОНСКИОТ ЈАЗИК НА ПРВИОТ СТАВ ОД СУИТАТА БР. 2 ОД БАЛЕТОТ „ЛАБИН И ДОЈРАНА“ ОД КОМПОЗИТОРОТ ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ | 33 |
| Александар ТРАЈКОВСКИ ПАВЛИНА АПОСТОЛОВА - ИНТЕРПРЕТАТОР НА 40 УЛОГИ НА МАКЕДОНСКАТА ОПЕРСКА СЦЕНА | 39 |
| Дуња ИВАНОВА КОНТЕКСТОТ КАКО ПРЕДУСЛОВ ЗА МУЗИЧКО ДОЖИВУВАЊЕ | 47 |
| Милица ШКАРИЌ и Елена ЕФРЕМОВА МУЗИЧКА ПИЈАНО ТЕРАПИЈА: СТУДИЈА НА СЛУЧАЈ СО ПОЧЕТНИК ПО ПИЈАНО НА 9 - ГОДИШНА ВОЗРАСТ | 53 |
| Бисера ИВАНОВА ФОРМА, ОРНАМЕНТИКА, АРТИКУЛАЦИЈА И ДИНАМИКА КАЈ ИЗБРАНИ СОНАТИ ОД ДОМЕНИКО ЧИМАРОЗА | 61 |
| Петре ШТЕРЈОВ КОНЦЕРТ ЗА ПИЈАНО И ОРКЕСТАР БР. 2 ОП. 21 ВО ЕФ-МОЛ ОД ФРЕДЕРИК ШОПЕН | 65 |
| Петар ТРБОЈЕВИЌ МУЗИКАТА НА ФИЛИП ГЛАС, МИНИМАЛИЗМОТ И ТИРОЛСКИОТ КОНЦЕРТ ЗА ПИЈАНО И ОРКЕСТАР | 71 |
| Ивана МИЛОШЕВИЌ ВЛИЈАНИЕТО НА ПЕЕЊЕТО ВО ХОР ВРЗ КОГНИТИВНОТО И ЕМОЦИОНАЛНОТО СПОЗНАВАЊЕ НА ДЕЦАТА | 75 |

| | |
|---|-----|
| Лидија ЈОРДАНОВА УЛОГАТА И ЗНАЧЕЊЕТО НА ТЕОРИИТЕ НА ПРОФЕСИОНАЛНАТА ОРИЕНТАЦИЈА | 81 |
| Горанчо АНГЕЛОВ ФАРИЗ ХАЈРУЛА – ЗУРЛАЦИЈА И ИЗРАБОТУВАЧ НА „КАБА“ ЗУРЛИ ВО Р. МАКЕДОНИЈА | 91 |
| Владимир ЈАНЕВСКИ МАШКИ ОБРЕДНИ ПОВОРКИ ВО МАКЕДОНСКАТА ЕТНОКОРЕОЛОШКА КЛАСИФИКАЦИЈА | 103 |
| Стојанче КОСТОВ КРАТОК ОСВРТ НА ОРСКАТА ТРАДИЦИЈА ВО ЕТНИЧКИОТ ПРЕДЕЛ РАДОВИШКО ПОЛЕ | 109 |
| Христијан НИКОЛОВСКИ ИСТОРИСКИ АСПЕКТИ НА КИНЕТОГРАФИЈАТА ВО МАКЕДОНИЈА | 115 |
| Силвестер ПРОЛЕ ЕТНОКОРЕОЛОШКИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ОРАТА ВО РАДОВИШКОТО СЕЛО ГАБРЕВЦИ | 121 |
| Љупка СТЕФАНОВСКА 47 ГОДИНИ РЕПУБЛИЧКИ ФЕСТИВАЛ НА НАРОДНИ ИГРИ И ПЕСНИ „ИЛИНДЕНСКИ ДЕНОВИ“ – БИТОЛА (1971 – 2018) | 125 |
| Горан ВАСИЛЕСКИ ИВАНДЕНСКИТЕ ЖЕНСКИ ОБРЕДНИ ПОВОРКИ ВО ПРИЛЕПСКО-БИТОЛСКО ПОЛЕ И ЖЕЛЕЗНИК | 131 |
| Тијана ЈАНЕВСКА ОРОВОДНАТА ПЕЈАЧКА ТРАДИЦИЈА ВО ПРЕДЕЛОТ ДУРАЧКА РЕКА | 139 |
| Бојан ПЕТКОВСКИ ФИЛМУВАНА РЕКОНСТРУКЦИЈА НА ОБРЕДОТ ЛАЗАРКИ ОД ЕТНИЧКИОТ ПРЕДЕЛ ДОЛНИ ПОЛОГ | 143 |
| Дени СИНАДИНОВСКИ ВЕЛИГДЕНСКИТЕ ОБРЕДНИ ИГРИ ОД ЕТНИЧКИОТ ПРЕДЕЛ ПОРЕЧЕ И НИВНИТЕ ЕТНОКОРЕОЛОШКИ КАРАКТЕРИСТИКИ | 149 |
| Иво СОЛДАТОВИЌ ЖИВОТОТ И ДЕЛОТО НА ДРАГАН ЃАКОНОВСКИ-ШПАТО | 155 |
| Мирослав МИЛКОВСКИ МУЗИКАТА НА ЧИК КОРЕА | 163 |



КОНЦЕРТ ЗА ПИЈАНО И ОРКЕСТАР БР. 2 ОП. 21 ВО ЕФ-МОЛ ОД ФРЕДЕРИК ШОПЕН

Петре ШТЕРЈОВ¹

¹ Магистранд на студиската програма по Пијано на Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип ster_petre@yahoo.com

Апстракт: Често именуван под името „поет на пијаното“, една од најмаркантните личности во историјата на пијанизмот, полскиот композитор Фредерик Шопен (1810 – 1849), напишал два концерти за пијано и оркестар во текот на својот краток живот. Концертот бр. 2 оп. 21 е всушност хронолошки првиот негов напишан концерт. Редоследот на издавањето прави од него да биде запишан во историјата како втор. Овој концерт станува појдовна точка за поимот „Романтичарски концерт“, заедно со концертот во а-мол од Р. Шуман и концертот во ге-мол од Ф. Менделсон.

Клучни зборови: Шопен, концерт бр. 2, пијано, романтизам, стил.

Вториот концерт на Шопен

Концертот бр. 2 оп. 21 е компониран помеѓу 1829 и 1830 година, во согласност со карактеристиките и одликите својствени на тогашниот модерен стил, но со мелодиска линија моделирана по онаа на Моцарт, а присвоена од Ј. Н. Хумел кој бил ученик на Моцарт. Пијанистичката текстура е оформена во т.н. „брилијантен“ стил на композиторот со мелодиски линии кои избобуваат со Моцартовата едноставност. Како мотивација му послужила неговата љубов кон младата оперска пејачка Констанца Гладковска, иако непосредно пред неговото издавање тој ѝ го посветил на контесата Делфин Поточка. Типичната структура Allegro – Adagio – Presto е заменета со Maestoso – Larghetto – Vivace. При анализирање на творештвото на Хумел, Мошелес и Калкбренаер се сретнуваат пасажи, фразирања и секвенци речиси идентични на оние од Шопеновиот концерт, но сепак без некое посебно лично обележје, боја или индивидуална експресивност.

Хумел му го отворил патот на Шопен преку прекршувањата на некои строги пијанистички правила кои станале мошне значајни за иднината на пијанизмот. Неговото влијание се забележува во естетиката, пијанизмот и формата во делата на Шопен од периодот на неговата најрана младост сè до почетокот на престојот во Париз. Употребата на палец и петти прст врз црните клавиши, пасажи со употреба на подолг прст преку пократок, како и „лизгањето“ на ист прст од црна на бела клавиша се темелно разработени во вториот дел од Хумеловиот труд за пијанофорте „Детална теоретско-практична настава за свирење на пијанофорте“. Шопен се придржувал на овој метод со голема почит.

Давид Брансон пишува за поврзаноста и сличноста помеѓу Шопеновите концерти и оној во а-мол оп. 85 на Хумел кој, исто така, го следи Моцартовиот стил на пишување. Како солист Шопен често ги изведувал Хумеловите концерти за пијано и оркестар.

Тој, исто така, бил восхитен и од начинот на свирење на Фредерик Калкбренаер, кој бил образован по строгата Виенска школа (студирал на Виенскиот конзерваториум по препорака на Хајдн), а лично ги познавал Бетовен и Клементи. Тој напишал во едно од своите писма упатени на Титус Војчеховски: „Свирев како Херц, но би сакал да свирам како Калкбренаер. Лист, Херц и Хилер се ништо во споредба со Калкбренаер!“ (Sydow, 1960). Преку сето ова, јасно се согледуваат стилските влијанија на класичниот стил кај Шопен со што тој се доближува до Моцартовата музичка мисла и водење на мелодиската линија.

На својот прв концерт одржан во Париз, тој отсвирел две композиции: неговите варијации на тема од Моцарт – *Là ci darem la mano* и Концертот бр. 2 во еф-мол. Уште при изложувањето на првата тема од првиот став на овој концерт, веднаш се забележува едноставноста на мелодиската линија која потсетува на многу од темите на Моцартовите концерти.

Познато е дека белкантото (*bel canto*), а со него и уметноста на рубатото, се многу значајни во Европа на крајот од 17 век, а особено во 18 век. Тие биле застапени во трактатите



на К. Ф. Е. Бах, Л. Моцарт и Ј. Ј. Кванц. Дури и Моцарт, во едно од своите писма испратени кон татко му за време на неговиот престој во Германија, гордо напишал: „Овде на сите им прави задоволство кога останувам метрички стриктно точен. Тие не слушаат ништо од моето *Tempo rubato* во едно *Adagio* каде што левата рака е спокојна, кај нив левата рака отстапува!“

Моцартовото *rubato*, кое е доста суптилно и на некој начин латентно, се чини како да е речиси присвоено од страна на Шопен. Никогаш претерано, но секогаш во рамките на музичката мисла како и во контекст на она што следува. Карол Микули, ученик на Шопен, а можеби и најверодостојниот издавач – уредник на голем дел од неговите дела благодарение на многуте години поминати во опсервација и асистенција покрај него, напишал дека метрономот секогаш бил присутен врз Шопеновото пијано. Дури и во неговото *tempo rubato*, онаа рака што ја имала улогата на придружба, останувала строго метрички прецизна додека пак другата, онаа која ја „лее“ мелодијата, била ослободена од било кое метричко ограничување искажувајќи ја вистината на музичката експресивност.

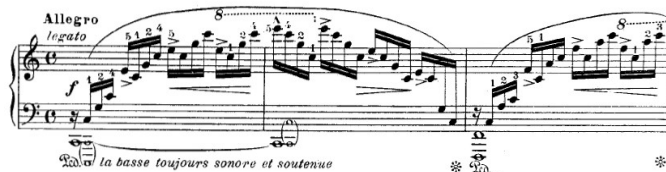
Ф. Лист за Шопеновото *rubato* рекол: „Погледнете ги дрвјата околу вас. Ветерот ги раздвижува нивните лисја, но дрвото не мрда. Тоа е неговото *rubato*!“ (Niecks, 1890).

Употребата на ваква независност на рацете во многу од адаџата кај Моцарт, како и во слични бавни ставови од сонати или концерти, ни доловува до кој степен тој се доближува на Шопен. Во однос на значењето на белкантото, полскиот пијанист и композитор Јан Клечински запишал: „Шопен советуваше да се потпираме на италијанските правила на пеење со цел да се перфекционира музичката декламација во изразот на пијаното.“

При етаблирањето на неговиот педагошки пристап, како и неговите тези во однос на пијанистичката техника по неговото пристигнување во Париз, од особено значење се Етидите оп. 10. Тие се напишани во периодот од 1829 до 1832, а издадени се во 1833 година, период кога ги создава и двата концерти за пијано и оркестар. Етидите претставуваат главен извор на солидна техничка подготовка за совладување на интерпретациските проблеми при изведбата на Концертот бр. 2 оп. 21 во еф-мол.

Првата од дванаесетте етиди оп. 10, една од технички покомплексните, има за цел да го зголеми опсегот на десната рака преку наизменична употреба на движења каде што дланката е во отворена и веднаш потоа во затворена позиција. Шопен укажува на еластичност на раката со олабавен зглоб, како и пасивна подлактица со лакт воден од самото движење на дланката. Меѓу другото, оваа етида има за цел да го зацврсти петтиот прст во десната рака, кој заедно со вториот прст е од клучна важност за стабилната позициона поставеност на раката. Неслучајни се и акцентите кои се напишани токму врз нотите кои треба да се свират со петтиот прст. Соодветното акцентирање на петтиот прст во бавно темпо овозможува тој да зацврсне, за подоцна кога ќе свири во брзо темпо, да ја зачува стабилната позиција без посебно да се слушаат акцентите:

Нотен пример бр.1 Етида оп. 10 бр.1 такт 1–3



Една од најдобрите ученички на Шопен, Фредерик Стреичер, напишала дека тој ѝ препорачувал да ја работи оваа етида секое утро во бавно темпо и дека главниот предуслов за владеење на истата се крие во еластичноста на дланката (Niecks, 1890).

При вежбањето зглобот треба да се носи со странични движења кон петтиот прст врз чијашто нота има акцент на којшто петтиот прст треба цврсто да свири без негово прекршување. При вежбање во бавно темпо, добро е да се подзапира на акцентите со цел да се почувствува стабилноста и зајакнувањето на петтиот прст.

Во Концертот бр. 2 сретнуваме многу пасажи во кои употребата на цврст и стабилен петти прст е неминовна. На овие места ги сретнуваме истите ознаки за акценти:



Нотен пример бр.2 Концерт бр. 2 оп. 21, I став такт 99–100



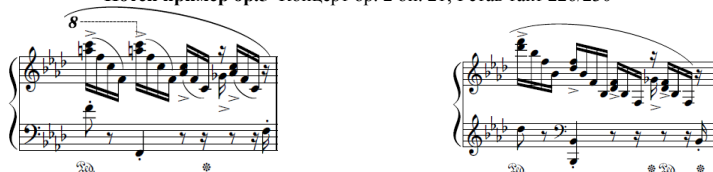
Нотен пример бр.3 Концерт бр. 2 оп. 21, I ст такт 165–167



Нотен пример бр.4 Концерт бр. 2 оп. 21, I став такт 173-174



Нотен пример бр.5 Концерт бр. 2 оп. 21, I став такт 226/230



Во втората етида оп. 10 се сретнува невообичаениот прсторед, употреба на подолг прст преку пократок, чија употреба е објаснета во трактатот на Хумел:

Нотен пример бр.6 Етида оп.10



При промената на прст, неизбежна е помошта од нагорно движење со зглоб. Голем е бројот на пасажии во Концертот бр. 2 кои бараат апсолутна употреба на овој прсторед:

Нотен пример бр.7 Концерт бр. 2 оп. 21, I став такт 140/161





Нотен пример бр.8 Концерт бр. 2 оп. 21, I став
такт 97-98



такт 413-414



Во етидата оп. 10 бр. 3 пијанистичката текстура и призвук наликуваат на онаа од одредени места во концертот:

Нотен пример бр.9 Концерт бр. 2 оп. 21, I став такт 133-136



Оваа етида е напишана во периодот кога Шопен бил студент на Конзерваториумот во Варшава, а воедно бил заљубен во младата оперска пејачка Констанца Глатковска на која што првично ѝ го посветил Концертот бр. 2 во еф-мол.

Нотен пример бр.10 Етида оп.10 бр. 3, такт 1-4



Четвртата етида е прва од етидите која претставува вистински технички предизвик за двете раце. Со употребата на полуротација при вежбање во бавно темпо, спуштање и подигнување на зглоб на секоја прва шеснаестина нота од групите по четири, се помага при изведбата на речиси идентичните пасажи од концертот кои бараат иста техничка подготовка:

Нотен пример бр.11 Етида оп.10 бр. 4, такт 1-2



Нотен пример бр.12 Етида оп.10 бр. 4 такт 39-40





Нотен пример бр.13 Концерт бр. 2 оп. 21, I став такт 176–178

Во Етидата оп.10 бр.10 се сретнуваат истите акценти кои мораат да бидат отсвирени со петти прст, кој доколку не е зајакнат и стабилен, би дошло до загарантирани технички пропусти при изведбата. Слични пасажи со употреба на петти и втори прст сретнуваме и во третиот став од концертот:

Нотен пример бр.14 Концерт бр. 2 оп. 21, III став такт 470–473

Нотен пример бр.15 Етида оп. 10 бр. 10, такт 1–3

Етидата оп.10 бр. 12 напишана за техничко усовршување на левата рака, е од голема корист за многу проблематични пасажи во левата рака од концертот, особено оние во првиот став кои наликуваат речиси во целост на оние од етидата:

Нотен пример бр.16 Концерт бр. 2 оп. 21, I став такт 319-323

Со овие етиди Шопен прави голем број технички иновации, чие совладување е неопходно за добра изведба на Концертот бр. 2.



Во однос на оркестрацијата на концертот, таа е доста слаба. Поради овој недостаток оркестарските диригенти уште од времето на Шопен правеле ревизии и лични измени во нотниот текст.

Според Халина Голдберг, ова можеби се должи на малиот број големи оркестри кои во тој период функционираше во Европа (Goldberg, 2002). Лежерната оркестрација овозможувала лесна адаптација во однос на инструменталните постоечки состави на кои тој наидува при остварените турнеи низ Европските културни центри. Во табелата на изведби на вториот концерт од страна на самиот композитор, Халина пишува дека многу малку од изведбите на овој концерт вклучуваат голем оркестар. Најчесто бил изведуван со придружба на гудачки квинтет како и други помали камерни состави. Во три од постарите пронајдени едитии на Шопеновата музика кои се дисперзирани во библиотеки ширум светот, оркестарскиот аранжман е адаптиран за квинтет. Овие партитури вклучуваат: прва виолина, втора виолина, виола, виолончело и контрабас.

Поради оваа „симфонична слабост“ постојат многу критики за лошиот баланс помеѓу делниците на оркестарот и солистот, што не е случај во концертите на Моцарт или Бетовен во кои што дијалогот солист – оркестар е речиси од примарно значење. Токму ова го карактеризира стилот на Шопен кој му останал доследен до крај на својот омилен инструмент – пијаното.

Некои од попознатите оркестрации се онаа на Андре Месаже, по барање на француската пијанистка Маргерит Лонг, каде што интродукцијата на оркестарот во првиот став е значително скратена, како и онаа на Алфред Корто, создадена по барање на диригентот Вилхем Фуртвенглер.

До крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години на 20 век овој концерт е многу малку сниман и не бил често изведуван. Помеѓу позначајните снимки се оние на: Самсон Франсоа, Артур Рубинштајн, Клара Хаскил, Алисија де Лароча, Клаудио Арау, Марта Аргерич, како и пијанистите од помладата генерација: Евгениј Кисин, Даниел Трифунов, Николај Лугански и многу други.

Користена литература:

1. Bach, C. Ph. E. (1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig: George Ludewig Winter.
2. Bourmiquel, C. (1957). *Chopin*. Paris: Éditions Seuil.
3. Chopin, F. (1993). *Esquisses pour une méthode de piano*. Paris: Groupe Flammarion.
4. Cortot, A. (1949). *Aspects de Chopin*. Paris: Éditions Albin Michel.
5. Eigeldinger, J.-J. (2006). *Chopin vu par ses élèves*. Paris: Éditions Fayard.
6. Goldberg, H. (2002). Chamber Arrangements of Chopin's Concert Works. *The Journal of Musicology*, Vol. 19, No. 1 (Winter 2002), 39-84.
7. Hummel, J. N. (1828). *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Wien: Tobias Haslinger.
8. Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter.
9. Neuhaus, H. (1971, version française). *L'art du piano*. Paris: Éditions Van de Velde.
10. Niecks, F. (1890). *Frederick Chopin als Mensch und als Musiker*. Leipzig: Leuckart.
11. Onishi, A. (1996). *Approach to pianism*. Tokyo: Zen-On Music Company Ltd.
12. Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß.
13. Rosen, Ch. (1995). *La génération romantique*. Paris: Gallimard.
14. Sandor, G. (1981). *On piano playing, motion, sound and expression*. New York City: G. Schirmer, Inc.
15. Sydow, B. E. (1960). *Correspondance Frederick Chopin*. Paris: Richard-Masse. Tranchefort, F.-R. (1986). *Guide de la musique symphonique*. Paris: Éditions Fayard.