

# OD VEČERINKI DO NOKTURNA – KODIFIKACIJA TRADICIJE U SAVREMENOST<sup>1</sup>

**Trena Jordanoska\***

*Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Fakultet muzičke umetnosti u Skoplju, RS Makedonija*

## Sažetak

Stvaralaštvo Dimitrija Bužarovskog je neiscrpna muzikološka riznica deklarirana njegovim stavom multistilizma i multižanrovizma. Tražeći originalnost u ukrštanju i nadgradnji idioma, posebno iz popularnih žanrova – folkloru, popularne muzike i džez, ovaj autor je stvorio dela koja su već nekoliko decenija primer kompozitorskih postupaka koji neoromantično grade nacionalnu školu, ali opet na jednom univerzalnom, globalnom nivou. Zbog toga ona veoma vešto komuniciraju i na lokalnom nivou, ali i u mnogo širem međunarodnom okruženju. Jedno od najizvođenijih dela Bužarovskog – ciklus *Nokturna* za klavir (*Večerinke* u originalu) – tipičan je primer transcencije klasičnog u savremeno, popularnog u elitno, jednoslojnog u višeslojno i jednostavnog u virtuozno.

**Cljučne reči:** Dimitrije Bužarovski, nokturna, klavir, kodifikacija, tradicionalnost.

Ciklus *Večerinki (Nokturna)* Dimitrija Bužarovskog je unikatan primer spajanja vrhunskog pijanizma, lokalne muzičke tradicije i neoromantizma okcidentalne, a sada podjednako i globalne muzičke kulture. Njihova privlačnost i prijemčivost za veoma široku publiku najrazličitije provenijencije doprinosi njihovom čestom izvođenju u Makedoniji i, naročito, van Makedonije, posebno što pijanistima omogućuju da pokažu i vladanje virtuosnom pijanističkom tehnikom, ali i senzibilitet i delikatnost njihove muzičke interpretacije.

Napisana su u tri navrata. Najpre su napisana prva četiri nokturna op. 49, u jesen 1999. godine, izvedena od strane Bužarovskog na malom koncertu u

---

<sup>1</sup> Muzikološki rad je mnogo lakši kada se bavi sa stvaralaštvom kompozitora sa kojima može da se ostvari lični kontakt. Još kada je kompozitor ujedno i vrhunski teoretičar, odnosno muzikolog, onda je zadatak muzikologa više da postavi prava pitanja, da bi izvukao maksimalne informacije na kojima će se bazirati muzikološke analize i sam rad. Takav je slučaj sa kompozitorom i muzikologom Dimitrijem Bužarovskim, koji veoma precizno definiše svoje ideje i kompozitorsku tehniku pri izradi dela. Ovaj rad u ovom smislu se zasniva na više susreta i razgovora na ovu temu u toku leta i septembra 2017. godine, kao i na ličnom prisustvu u toku njegovog rada sa drugim pijanistima nad istim delom.

\* trenajordanoska@t.mk

kući njegove prijateljice, advokatkinje Ajlin Lašinski,<sup>2</sup> u Feniksu, Arizoni; onda, inspirisan njihovim uspehom, Bužarovski piše još pet nokturna, i zajedno ih izvodi 4. septembra 2000. godine, u koncertnoj sali Fakulteta muzičke umetnosti u Skoplju, Makedonija.

Godine 2004. Bužarovski piše još četiri nokturna op. 52 i premijerno izvodi svih 13 nokturna na manifestaciji *Danima makedonske muzike* u Skoplju, 27. marta 2004, u Muzeju grada Skoplja. Ovo će biti jedino integralno izvođenje sve do 2017. godine, kada pijanistkinja Ema Potevska Popivoda u više navrata izvodi ceo ciklus u Makedoniji i inostranstvu.<sup>3</sup> Kuriozitetno je i digitalno snimanje prvih 9 nokturna 4. septembra 2000. godine, koje označava početak rada novih audio studija na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju, koje je Bužarovski dizajnirao i instalirao i ujedno sam snimio koncert, uključujući snimanje i opremu pre početka koncerta. Kao što stoji i na korici partiture, postoje dva naslova: engleski (*Nocturnes*) i makedonski (*Večerinke*), i oni su potpuni prevodni ekvivalent. U podnaslovu Bužarovski označava da su *Večerinke* bazirane na temama iz makedonskih narodnih pesama. Prema kazivanju Bužarovskog, u njegovoj porodici postojala je tradicija da se tokom praznika u Bitolju sakuplja porodica u kući njegovog dede Stefana Nikolovskog i da se večer provede u pevanju, uglavnom narodne muzičke tradicije. Tu tradiciju Bužarovski produžava i sa svojim prijateljima u Skoplju, kada uz uobičajeno druženje, opet u vreme praznika i vikenda, uz pratnju njegove harmonike, izvodi uglavnom folklorni repertoar.

Još od studentskih kompozicija, folklor je u kontinuumu prisutan u stvaralaštvu Dimitrija Bužarovskog. Međutim, za početak stvaranja ovog ciklusa u Americi, postoji još jedna činjenica. Tokom 1992–1993. godine za vreme boravka na Državnom univerzitetu Arizone u Tempiju, SAD, Bužarovski okuplja malu akademsku zajednicu Makedonaca koji su bili doktorandi ili već predavali na istom univerzitetu, sa kojima uz harmoniku produžava tradiciju *Večerinki*. I na kraju, u vreme dekanstva Dimitrija Bužarovskog na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju, 1995–1999, posle proba Internacionalnog studentskog orkestra, koje su bile organizovane u Ohridu (1996), Struzi (1997, 1998) i Popovoj Šapci (1998), Bužarovski je uveče organizovao druženje sa pevanjem uz džem sešn koji je vodio na klaviru, uz pretežni repertoar popularnih makedonskih narodnih pesama, koji će se naći u ciklusu nokturna.

---

<sup>2</sup> Ajlin Lašinski (Ilene Lashinsky) Bužarovski je upoznao u Skoplju 1998. godini. U Makedoniji Lašinski je pomagala na izradi Zakona za stečaj. U leto 1999, posle povratka u SAD, ona je dobila veoma težak akutni pankreatit, i pri poseti u bolnici, u avgustu 1999, Bužarovski joj je obećao da će, kada ozdravi, u velikom salonu u njenoj kući, gde je bio i koncertni klavir, izvesti novo delo koje će napisati za taj povod.

<sup>3</sup> *Večerinke* su doživele veliki broj pojedinačnih izvođenja, od kojih su nama poznata, pored autorovog i od strane Potevske Popivode, izvođenja (i snimci) pijanista Mimoze Kjeke, Emilije Marinove, Ilinke Manove, Lenče Petrove, Biljane Petrovske, Alberta Sassmanna, Meri Kavkaleske Stoilkove, Valerija Stefanovskog i Simona Trpčevskog. Između ostalog, Ema Potevska Popivoda i Tatjana Džorleva su izvodile zajedno poslednja četiri nokturna u verziji op. 52b (urađena 2009) za dva klavira. Nokturna su recenzirana u nekoliko navrata (Nolčeva, 2000; Ruben, 2000; Jordanoska, 2017). Prvi snimak prvih devet nokturna je dostupan na sajtu BuzAr, sa tekstovima pesama na engleskom (BuzAr, 2000).

Izbor osnovnog muzičkog materijala za ciklus *Nokturna*, prema Bužarovskom, jesu pesme koje su najčešće zajednički pevali tokom pomenutih događaja. Očigledna je i ideja Bužarovskog da na ovaj način produži izvođenje repertoara koji za njega ima i posebnu sentimentalnu vrednost. Zato u izboru pesama dominira tzv. starogradska tradicija (urbani folklor), što znači da pesme imaju razvijenije melodijske fakture, sa većim opsezima, standardizovanim harmonijama u tonalnom dur-mol sistemu (akordska pratnja, prema izražavanju narodnih muzičara), i složenijom formalnom strukturom (pojava dvodelnih rečenica).

Ono što je karakteristično za celi ciklus je prepoznatljivost ovih pesama. Međutim, Bužarovski ni izdaleka nije imao nameru da napravi jednostavnu obradu, što ne bi predstavljalo nikakav napor za njega, jer ih je bezbroj puta već svirao, odnosno improvizovao na licu mesta. Zato *Večerinke*, i pored toga što kao osnovnu graditeljsku strukturu sadrže nekoliko ponavljanja melodijske linije pesme (što se u realnosti i dešava pri njihovim izvornim izvođenjima), kao rezultat imaju mnogo složeniju formalno-muzičku strukturu i na mikro i na makro planu ciklusa. Za razliku od jednostavnog ponavljanja, svaki nokturno sadrži razvojnost oblika sa velikom kulminacijom prema kraju. I ceo ciklus prati istu dinamiku, koja treba da obezbedi kulminaciju u trinaestom nokturnu. To što su nokturna pisana u tri navrata (četiri, pet i četiri nokturna), dovodi i do pojave tri celine, sa svojim kulminacijama, i, razume se, sa pomenutim poslednjim zaokruženjem ciklusa.

I pored toga što su nokturna po sebi manje formalne muzičke celine, u okviru tog oblika Bužarovski ide do krajnjih mogućnosti razvoja. Prema njegovom kazivanju, u ovom smislu uzor mu je bilo Šopenovo Nokturno Des-dur op. 27, br. 2, koje, iako nije koncertno izvodio, često ga je svirao kod kuće (za sebe i prijatelje), ili za vreme nastave iz različitih predmeta koje je predavao. Prema njegovim navodima, u *Nokturnima* može indirektno da se izvede i uticaj još nekoliko dela koja je često svirao opet kod kuće ili za vreme nastave: Šopenova Balada br. 1 op. 23, Šopenove Prelide op. 28, Šopenove Etide op. 10 i op. 25, Listov *Mefisto valcer* br. 1, S. 514, i Debisijeve Prelide iz prve sveske (koje je izvodio koncertno za vreme studija na FMU). Veoma interesantan uticaj ne samo kada se radi o nokturnima, nego i o drugim delima u stvaralaštvu Bužarovskog, ostavila je Sonatina za klavir u C-duru br. 1, op. 13, Kabalevskog, koju je Bužarovski svirao u trećoj godini srednje muzičke škole i u više navrata javno izvodio. Paralelni septakordi, koji se javljaju na samom početku i, sa druge strane, jasan neoklasičan oblik (prema iskazu Bužarovskog) ostavili su poseban utisak koji ima odjeka u njegovom stvaralaštvu i posle četiri decenije.

Kao i u celom ostalom opusu Bužarovskog, sva dela moraju da imaju i neki racionalni smisao, principe prema kojima se vodi muzička inspiracija. Glavni okvir je oblik u kojem treba da se spakuje originalnost, odnosno muzička invencija. Celi ciklus *Večerinki* taj princip nalazi u obliku varijacija. Jedinственost principa je što one sintetizuju varijacione postupke i polifonih i ornamentalnih i karak-

ternih varijacija. Najjednostavnije bi bilo da se proglase za karakterne varijacije, pošto najveći deo njih, posebno kroz tretman harmonije, promene tonaliteta i posebno klavirskih faktura, prevazilaze jednostavni nivo ornamentalnih varijacija. I pored toga što su polifone fakture mnogo manje zastupljene, odnosno dominira homofonijski pristup pratnje, polifonost postupka pre svega nalazimo u ostinatnom tretmanu melodijske linije (pesme) na jedan način *cantus firmus*. Svakako najupečatljiviji polifoni primer je spajanje melodijskih linija pesmama „Jovano, Jovanke” i „More sokol pie”, kod četvrtog nokturna (pr. 4.5).

U ostvarivanju svog cilja konvergencije idioma lokalne i svetske muzičke tradicije, kao što ćemo kasnije videti u pojedinačnom osvrtu na svaki nokturno, Bužarovski koristi različita sredstva u kojima ključnu ulogu igra harmonija. Inge-niozno vladanje harmonijom omogućava Bužarovskom neočekivane preokrete i osveženje novim rešenjima koja daju posebno tumačenje jednostavnim muzičkim materijalima.<sup>4</sup> Pored harmonije, Bužarovski isto tako veoma vešto koristi i polifoniju, koja je veoma značajna karakteristika njegovog celokupnog opusa.<sup>5</sup>

U ovom smislu, već **prvi nokturno „Kaleš Angjo”** počinje polifonijom ispod vodeće linije akordske strukture (posebno u levoj ruci), i to poslednjim obrtajem nonakorda (pr. 1.1, t. 1). Svojevrni postupak ornamentirajuće polifonije je protkan kroz ceo ciklus, zadržavajući pre svega homofon tretman osnovnih melodijskih obrazaca. Očigledna dominacija nonakorda u prvim taktovima je usložnjena pojavom molske subdominante (veoma često sredstvo u pripevima, posebno lirskih *ad libitum* starogradskih pesmama) (t. 6–7). Međutim Bužarovski se ne zadovoljava običnom molskom subdominantom, već gradi iz nje razloženi akord 13-ice sa alteriranom povišenom nonom. Taj drugi deo akorda već u toničnom razrešenju (koje je opet nonakord) u sledećem taktu (t. 8) se javlja kao suprotstavljani hromatsko srodni trozvuk (H-Dis-Fis, nasuprot tonici G-H-D). Imajući u vidu da je ceo ovaj deo pod pedalom, tonično razrešenje i hromatsko srodni trozvuk daju zvučni utisak bitonalnosti (G-dur, H-dur).

---

<sup>4</sup> Najupečatljiviji primer za harmonijsku genijalnost Bužarovskog, koja praktično prati njegov celokupni opus, jeste špica za Makedonsku televiziju koju je izradio i snimio sa sintisajzerima samo za jedan dan 1991. godine (Jordanoska, 2014c, str. 293). I pored toga što je ona veoma kratka (samo 52 sekundi) i bazirana na veoma jednostavnoj narodnoj pesmi „A bre Makedonče”, koncentracija promena harmonijskih progresija, uključujući i sve modulacije, jeste ekskluzivna ilustracija o moći ove komponente muzičkog izraza.

<sup>5</sup> Bužarovski je dobio veoma solidno obrazovanje iz polifonije i polifonih oblika, najpre slušajući nastavu kontrapunkta kod Stefana Gajdova i polifoniju kod Tomislava Zografskog u Srednjoj muzičkoj školi, zatim nastavu polifonije i polifonih oblika kod Tomislava Zografskog, koji je bio i njegov nastavnik kompozicije za vreme osnovnih muzičkih studija, i tokom praktičnog rada u pisanju koralnih varijacija sa Enrikom Josifom, koji je bio njegov profesor kompozicije na postdiplomskim studijama na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.

Primer 1.1. „Kaleš Angjo”, t. 1–10.

Uvod  
Largo rubato

A1: a  
a tempo

rit.

I u ovom kratkom primeru vidljiva je upotreba harmonije u svim njenim funkcijama u muzičkom delu (prema podeli Bužarovskog): i kao sredstva za građu oblika (zaokružavanje, odnosno oivičavanje rečenica i većih delova kadencama), i kao ekspresije (tenzija molske subdominante, i kasnije, u istom nokturnu, tenzija i razrešenje umanjenog septakorda na tonici), ali i kao kolorita (razloženi akordi, vanakordski tonovi i bitonalnost). Ovo je samo ilustracija, odnosno jedan od brojnih primera veoma bogatog harmonskog jezika ovog ciklusa, koji bi mogao da bude i zasebna tema.

Pošto su pesme iz starogradske tradicije, posebno u novije vreme, standardno imale instrumentalnu pratnju, sastavni deo pesama postaje i instrumentalni uvod, koji se posle toga u vidu pripeva ponavlja posle svakog izlaganja osnovnog materijala. Postojale su dve varijante gradnje ovih instrumentalnih međudelova. Pošto većina ovih pesama ima dvodelnu strukturu **a b**, ili u vidu dve rečenice, ili kao dve polurečenice, jedan način gradnje instrumentalnih delova je varirano ponavljanje drugog dela **b**, dok postoje i originalni uvodi koje su stvarali talentovani pojedinci. Kao što ćemo videti kasnije, Bužarovski koristi oba metoda u oblikovanju finalne verzije, ali sa određenim modifikacijama. Tako već uvod prvog nokturna sadrži fragment prvog dela pesme „Kaleš Angjo” (t. 1–2) i kraj drugog dela (t. 4–9). Prvi dvotaktni fragment je veoma vešto prirodno proširen sa još jednim taktom (spoljno proširenje), što utiče i na suptilnu asimetriju cele uvodne fraze koja traje devet taktova.

Oblik prvog nokturna je uvod i tri ponavljanja pesme: **Uvod A1 A2 A3**. Posebno su različiti delovi **A2** i **A3**, koji poseduju veoma raskošnu fakturu arpeđa. Dominacija guste akordske strukture u prvom delu koji je u G-duru, modulacija u As-duru u drugom delu i onda u A-duru u trećem, usitnjavanje notnih vrednosti prema kraju nokturna, i *sempre crescendo* u dinamičkom planu – grade veoma moćnu kulminaciju na kraju nokturna.

Druga večerinka „Vo vlašhoto malo” sadrži tri ponavljanja izvorne pesme: **A1 A2 A3**. Dvodelnost pesme (pr. 2.1), u kojoj je deo **b** kontrastan prvom delu, sa veoma različitim muzičkim materijalom koji se izvorno izvodi u bržem tempu, omogućava Bužarovskom da upotrebi dve različite fature (druga fatura je direktno inspirisana *Mefisto valcerom*). Bužarovski ovu dvodelnost dalje deli u dva ponavljanja svakog dela koja uvek daje varirano (**a a1 b b1**). Obilato korišćenje krupne pijanističke tehnike, oktava i akorda, daje posebnu sonornost ne samo ovog, nego i ostalih pijanističkih dela iz stvaralaštva Bužarovskog.<sup>6</sup>

Primer 2.1. „Vo vlašhoto malo”, t. 1–12.

**A1: a**  
*Allegretto*

**a1**  
 5

**b**  
 9

**b1**  
 11

Drugi nokturno ima posebnu skercoznu funkciju, nalazeći se između zvučno impozantnog prvog i lirskog trećeg nokturna. U arhitekturi ciklusa on treba da na određeni način relaksira napetost pre pojave **trećeg nokturna**, koji i pored toga što

<sup>6</sup> Veoma često korišćenje oktava u obe ruke, posebno u levoj sa velikim skokovim, a da bi se dobila istaknuta basova linija i akordska pratnja, proizlazi iz prirodne pijanističke impostacije Bužarovskog, koji bez problema svira undecime.

počinje i završava lirskim delovima, ima ogromnu kulminaciju u srednjem delu koja odgovara tužnom lirskom raspoloženju teksta ljubavne pesme „**Seči mome rusi kosi**”. Nokturno sadrži četiri izlaganja teme sa kodom **A1 A2 A3 A4 koda**. Prvo izlaganje pesme je rešeno u veoma visokom diskantu i *p* dinamici, u kojoj leva ruka kontrapunktski prati osnovnu melodijsku liniju (pr. 3.1). Posebno vešto je iskorišćen tonski niz ove pesme (sa dvodelnom fakturom **a** i **b**), koja je u prirodnom molu (a-mol), ali počinje alteriranim četvrtim stupnjem (Dis), koji se već na kraju dela **a** vraća u osnovni ton (D). Već u prvom taktu Bužarovski odgovara harmonskim molom u levoj ruci koristeći vođicu i prekomernu sekundu Gis-F, da bi se u četvrtom taktu u levoj ruci pojavilo i intervalsko kretanje Dis-Gis, i to u punktiranoj ritmičkoj fakturi. U sledećim ponavljanjima ova dva kontrapunktska segmenta dobijaju značenje samostalnih motiva (čak i kao neka veoma udaljena asocijacija na *ku-ku* ptičji motiv koja se javlja već na kraju drugog takta). Isto tako ovo je samo jedan od brojnih primera iz ovog dela u kojima se javljaju veoma inovativna rešenja, koja izbegavaju veoma čestu zamku banalnog tretmana prerade folklora.

Primer 3.1. „Seči mome rusi kosi”, t. 1–10.

**A1: a**  
Lento rubato

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 1-4) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody in the right hand starts on a high register, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-10) shows a key signature change to D major (one sharp) in the final measure, marked with a 'b' above the staff.

Četvrti nokturno sadrži dve pesme: „**Jovano, Jovanke**” i „**More sokol pie**”. Za „**Jovano, Jovanke**” Bužarovski kaže da mu je uvek ostavljala posebni utisak i da je jedna od prvih pesama iz njegovog detinjstva koju je zapamtio. Za vreme spomenutih večerinki sa pevanjem, Bužarovski je uvek vezivao ove dve pesme, koje u jednoj dubljoj analizi imaju veoma sličnu strukturu, posebno na harmonskom planu. Formalno četvrti nokturno najpre sadrži delove tri ponavlja pesme „**Jovano,**

Jovanke": **A1 A2 A3**, onda deo **B** pesme „More sokol pie", onda **A4** samo iz drugog dela pesme **b** i na kraju **koda**. Oblik ove pesme je razrađen na poseban način i razlikuje se od svih prethodnih nokturna. Pošto i pesma „Jovano, Jovanke" sadrži dva segmenta **a** i **b**, početak pesme je ujedno iskorišćen kao uvod u tempu Moderato, sa veoma dramatičnim trilerima u dubokom registru. Ovakva dvoznačnost i uvod i početak pesme (deo **a** se ne ponavlja nego odmah produžava deo **b**) predstavlja veoma originalno rešenje u tretmanu oblika. Deo **b** produžava u tempu Vivace, i guste septakordske fature, koje se prepliću u obe ruke, proizlaze iz sinkopiranog džez ritma (treba da se ima u vidu sedamosminski metar) (pr. 4.1). Ovakav tretman ove, veoma popularne i često izvođene pesme, razlikuje se od svih dosadašnjih verzija i u drugim žanrovskim varijantama. Kraj dela **b** je proširen imitacijom u basu (t. 14), i još jedan put ponovljen za oktavu više.

Primer 4.1. „Jovano, Jovanke, More sokol pie", t. 1–17.

**A1: a**  
Moderato

**b**  
5 Vivace

9

14 **b1**



Već **A2** donosi veću transformaciju prvog dela pesme (**a**); najavljeni trileri na početku kompozicije prerastaju u lidijski modus, koji stvara utisak da je materijal transponovan u dursku varijantu, deo je proširen i deluje kao međustav između izlaganja, u ovom slučaju dela **b** pesme (pr. 4.2). Na ovaj način deo **b** same pesme ostavlja utisak da je on noseći materijal celog stava. Ovo je još jedna dvoznačnost i modifikacija osnovnog materijala na nivou karakternih varijacija. Pojava dela **b** pesme u **A2** je podignuta za još jednu oktavu u visokom diskantu, opet sa imitacijama na kraju.

Primer 4.2. „Jovano, Jovanke, More sokol pie”, t. 26–34.

**A2: a**

Ponovljeno **b** pesme je dalje modifikovano i melodijski i harmonijski, a imitacije na kraju prerastaju u **A3**, u kojem je ponovljen postupak iz početka dela **A2** u lidijskom modusu, s time što je melodijska linija prenetu u basu (pr. 4.3).

Primer 4.3. „Jovano, Jovanke, More sokol pie”, t. 54–55.

54

Na kraju dela **a** je izvedena najpre modulacija u cis-molu za prvo **b**, i onda u e-molu za njegovo ponavljanje. Ove šetnje po tonalitetima su veoma karakterističan harmonski manir Bužarovskog. One uvek iznenađuju nudeći neočekivana rešenja, ili, bolje rečeno, razrešenja harmonskih progresija. Tonalitet je postojano prisutan, ali mi ne znamo iz kog tonaliteta smo krenuli, gde se nalazimo i gde ćemo stići. Taj princip neprestanog iznenađenja održava svežinu njegovih kompozicija. Na ovaj način, i uz melodijske promene osnovnog materijala, pesma „Jovano, Jovanke”, koja je jedna od najpopularnijih u ciklusu, podignuta je daleko iznad nivoa banalnosti u koji lako može da se upadne pri korišćenju folklor a i njegovih prerada.

Tenzija, koja vlada još od prvih taktova ovog nokturna, doživljava kulminaciju pojavom pesme „More sokol pie” (**B**), i to u basovoj deonici, već prvo ponavljanje dela **a** (i ona ima dvodelnu strukturu) preneseno je u desnoj ruci u srednjem registru, da bi se dobio utisak dijaloga (pr. 4.4). Deo **b** pesme sadrži imitacije koje se prepliću između leve i desne ruke, a u ponavljanju dela **b** visoke linije su podignute za tercu naviše, što pravi aluziju pevanja u tercama.

Primer 4.4. „Jovano, Jovanke, More sokol pie”, t. 73–83.

**B: a**  
73

76

**a1**  
79

**b**  
82

**Koda** je, suprotno veoma energičnom ritmu i velikom zvuku, liriska, sa tonalnim skokom u cis-molu, u visokom diskantu, izgrađena reminiscencijom dela **b** pesme „More sokol pie”. Tri ponavljanja u *diminuendo*-u uvode u fascinantno kontrapunktsko spajanje obe pesme (t. 131–144), koje se završava, kao što se i same pesme završavaju, na dominantni,<sup>7</sup> ali ovde sa razloženim dominantnim septakordom (pr. 4.5). Koda ove pesme je jedan od najlepših lirskih delova celog ciklusa.

Primer 4.5. „Jovano, Jovanke, More sokol pie”, t. 131–146.

131 **Moderato**

136

141 *rit.* **attacca**

Dominantni septakord u cis-molu na kraju četvrtog nokturna, koji **attacca** treba da pređe u **peti nokturno „Kaži mi kaži Katinke”**, umesto očekivanog cis-mola počinje tonom Es (odnosno enharmonski Dis), i koristeći početni motiv ove pesme, najpre u unisonim oktavama u obe ruke, a onda u drugom ponav-

<sup>7</sup> Pitanje pesama koje počinju i završavaju na dominantni, što je česta pojava u balkanskoj tradiciji *starogradske pesama* kao „Jovano, Jovanke”, „More sokol pie”, ili „Dali pametviš Milice” na kraju ciklusa nokturna, ima teorijske ali i sociokulturne aspekte. Njihovo poreklo je u turskom makamu *hicaz* (kao pentakord a b cis d e) (Islam, 2007). Međutim zbog našeg već predeterminiranog slušanja (pre svega zbog muzičkog obrazovanja, a sada i sa jednako temperiranim digitalnim muzičkim instrumentima), da sve ranije obrasce (modusi, makami, tetrahordalni i drugi nizovi) prevodimo u tonalni dur-mol sistem, i u ovoj analizi mi smo primenili taj pristup. Kod pesme „Jovano, Jovanke”, tonalitet je još više izražen zbog korišćenja harmonske progresije D T S VII (prirodno kao dominantna za III) III T S D, čime ceo niz dobija značenje početka i kraja na dominantni. Zato izvorna pesma, koja bi u monodijskoj varijanti bila tretirana kao makamski niz, dobija novo značenje u harmoniziranoj verziji tonalnog sistema. Ceo proces promena ima i veoma važne sociokulturne aspekte, koje ćemo samo ukratko opet pomenuti kod osnovnog muzičkog materijala za šesti nokturno „Despina”.

ljanju u levoj ruci, javlja se basova linija koja definitivno potvrđuje es-mol (pr. 5.1). Neočekivana harmonija na VI stupnju još više postaje kontrastna kada se VI stupanj pedalno zadrži i na kraju motiva, sukobljavajući se sa diskantom u velikoj septimi (t. 12–16).

Primer 5.1. „Kaži mi kaži Katinke”, t. 1–24.

Uvod

Presto *poco rit.*

9 A tempo *poco rit.*

A1: a  
17 A tempo *f*

Ovaj nokturno sadrži tri ponavljanja pesme sa uvodom (o kojem smo govorili) i kodom: **uvod A1 A2 A3 koda**. Harmonski plan delova je isto tako složen: **A1** es-mol, **A2** g-mol, **A3** fis-mol.

Šesti nokturno je izrađen prema pesmi „**Despina**”, koja je amblem jednog od poslednjih ansambala gradskih čalgija u Makedoniji, koje su negovale staru čalgijsku tradiciju – Ohridski trubaduri, odnosno Tajfa Klime Sadila, šezdesetih godina prošlog veka.<sup>8</sup> Bužarovski ističe ovu pesmu kao još jednu koju je nosio u sebi još od rane mladosti i, prema njemu, jednu od najlepših u celom ciklusu. Nokturno sadrži i instrumentalni uvod iz originalne verzije Ohridskih trubadura,

<sup>8</sup> Videti: (Bužarovski, 2014; Džimrevski, 1985, 2005). Pitanje čalgijske tradicije u Makedoniji je izvanredno obrađeno u većem tekstu Sonje Siman „Makedonska čalgija: Muzičko preoblikovanje nacionalnog identiteta” (Seeman, 2012). U njemu je predstavljen prelaz iz makamske u tonalnu tradiciju, odnosno prelaz iz orijentalne u okcidentalnu muzičku kulturu, koji je počeo između dva svetska rata, i koji je intenziviran posle Drugog svetskog rata.

a mordenti u desnoj ruci koji su ispisani (pr. 6.1) jesu aluzija na ornamentaciju koju su koristili posebno violinisti.<sup>9</sup>

Primer 6.1. „Despina”, t. 1–16.

**P1 Moderato**

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'p'. The right hand plays a series of eighth notes with mordents, while the left hand plays a simple accompaniment of quarter notes. The second system continues this pattern. The third system introduces a more complex melodic line in the right hand. The fourth system continues the complex right-hand melody. The fifth system concludes the piece with a 3/4 time signature change and a final cadence.

Oblik sadrži tri ponavljanja pesme uokvirene sa četiri pripeva **P1 A1 P2 A2 P3 A3 P4**, tako da, u manjoj ili u većoj meri, sva su ponavljanja varirana. Stilistički ovaj

<sup>9</sup> Prema njemu, nažalost, violinski zvuk čalgije je izgubljen, jer današnji violinisti prolaze *zapadno* muzičko obrazovanje. Violinisti koji su svirali u čalgijama su bili uglavno samouki, čak su neki i držali violine na drugačiji način, niže na grudima, što je uticalo na šrihove. Violina, prema Bužarovskom, posebno ona koju je slušao u detinjstvu (jer je u Bitolju, često u kući jednog od njegovih rođaka muzicirao zajedno sa jednim od njegovih suseda, koji je bio mnogo stariji i violinu svirao na stari način), imala je potpuno različitu boju, a prelazi između susednih tonova ispunjeni glisandima. Ipak, mordenti u uvodnom delu ovog nokturna se razlikuju od izvorne ornamentacije Ohridskih trubadura, koja prema Bužarovskom sadrži glisanda i različitu strukturu.

nokturno sadrži mešavinu debisijevskog impresionizma i Šopenovog romantizma. Najpre, harmonski plan, koji u ovom nokturnu ne sadrži modulacije, isključivo je izveden u Des-duru. Prema Bužarovskom izbor tonaliteta sa snizilicama stvara posebne boje u klaviru, i nije slučajnost što je Šopen preferirao tonalitete sa snizilicama, i posebno tonalitet Des-dur. Prema Bužarovskom, specifična boja tonaliteta<sup>10</sup> kod klavira je i rezultat štimovanja u kojem nužni kompromisi (štimeri uvek počinju i najpreciznije štimaju tonalitete sa malo alteracija) dovode do drugačijeg rasporeda koma kod udaljenih tonaliteta i posebno tonaliteta sa snizilicama. Zato je izabran Des-dur da bi bojenje u ovom nokturnu bilo u prednjem planu.

Harmonija u ovom nokturnu je potpuno prilagođena bojenju, i već u prvom **A**, pratnja u levoj ruci sadrži 11-ice (najpre se javlja nonakord, međutim imajući u vidu da se ovde obilato koristi pedal, ostaje da zvuči akord undecime, pr. 6.2).

Primer 6.2. „Despina”, t. 17–20.

**A1: a**  
17

Posle lirskog šestog nokturna dolazi veoma dramatični **sedmi nokturno „Dafino”**. Unisono oktave u obe ruke u *ff* na početku, koje se u drugom ponavljanju motiva (**a1**) javljaju u tercama, praćene su najpre kvintakordnim arpeđom, a posle drugog ponavljanja motiva, arpeđom velikog durskog septakorda na trećem stupnju (H) (pr. 7.2). Monumentalnom početku ovog nokturna, pored dinamike i oktavnih udvajanja osnovnog motiva, doprinosi i struktura arpeđa, u kojima desna ruka počinje od terce akorda, dok leva ima isključivo osnovni ton i kvintu. Na taj način arpeđo prati alikvotni niz, čime se do maksimuma pojačava njihov intenzitet i sonornost (pr. 7.1). Oblik nokturna je: **A1 P1 A2 P2 A3 A4 P3**.

Primer 7.1. „Dafino”, t. 1–6.

**A1: a**  
**Maestoso**

<sup>10</sup> Kompozitor ima apsolutni sluh i prema njegovom kazivanju razlikuje tonalitete i intervalske visine prema njihovim bojama, i zato kada je instrument naštimovan za polustepen naniže ili naviše, stvaraju se problemi jer menjaju se alikvoti (harmonici), proizvedeni od zvučnih izvora i njihovih rezonatora (formanti).

3

*p molto cresc. e legato*

4

*sf*

*ff*

*sf*

b

Primer 7.2. „Dafino”, t. 9–14.

A1: a1

9

*ff*

*sf*

11

*simile*

*p*

12

*sf*

b1

Uvodni deo A2 najavljuje hromatsku/akordsku strukturu u levoj ruci koja postaje veoma važna okosnica u pratnji osnovne melodijske linije. Ona je, slično kao i u prethodnom nokturnu, kombinacija šopenovskih (skerco) i debisijevih

(klavirski preludijumi) faktura, sa dominantnom impresionističkom funkcijom bojenja. Deo **P2** je naglo prekinut da bi se javila uvodna hromatsko/akordska strukturu za **A3**, koju sada preuzimaju obe ruke. U ovom delu, koji dalje treba da vodi prema kulminaciji u **A4**, širi se prostor u kome se izvode ove fakture koje u proširenju na kraju uz *diminuendo* završavaju u basovom registru. **A4** donosi u unisono prvi deo pesme uz suprotstavljanje skale iz makamskog tonskog niza Gis, Ais, H, Cisis, Dis, Eis, Fis, koji dominira kroz celi nokturno. Pojava akorda u delu **b** pesme uz skale naviše čini veoma jasnu aluziju na Šopenov manir iz Balade br. 1 op. 23. **P3** ima funkciju kode, posebno uz završnu skalu sa spomenutim tonskim nizom u *pp*.

**Osmi i deveti nokturno** su povezani u jednu celinu i pored toga što su veoma različiti. „**Se posvrši serbez Donka**” jeste pesma u 11/16 metru, koja je osnova za osmi nokturno, koji sadrži pet ponavljanja, a između trećeg i četvrtog ponavljanja nalazi se prelaz: **A1 A2 A3 prelaz A4 A5**. Ceo nokturno je skercozan, najkontrastniji je deo **A4**, po svom sumornom, tamnom karakteru. Tonalno-harmonski plan i ovde igra posebnu ulogu. Originalna pesma je u molu (pr. 8.1), međutim još na početku nokturna, gde se javljaju pomenute septakordske fakture iz Sonatine Kabalevskog, i posebno na završetku dela **A2**, najavljena je transformacija ove pesme u dursku varijantu. Tako u **A3** (pr. 8.2) e-mol prelazi u E-dur sa lidijskom kvartom (da bi izbegao pisanje alteracija i u **A3** i u **A5** Bužarovski postavlja pet predznaka na početku redova).

Primer 8.1. „Se posvrši serbez Donka”, t. 1–13(14).

**A1** *Vivo*



## Primer 8.2. „Se posvrši serbez Donka”, t. 37–38.

A3

37

Prema iskazu Bužarovskog, on je dosta razmišljao da li da uključi pesmu „Zajdi, zajdi” u ciklus nokturna. On nije bio posebno oduševljen tom pesmom, ali na kraju se odlučio i za nju jer je ona jedna od najpopularnijih starogradskih pesama i često se izvodi i izvan Makedonije. Da bi izašao iz zamke banalnosti, Bužarovski postavlja pesmu *ad libitum* uz ostinatnu pratnju dvanaest šesnaestinskih figura u levoj ruci. Već ovim potezom dobijena je poliritmija u metričko/ritmičkom planu, ali i u tempu. Pesa koja je izvođena u laganom *ad libitum* tempu, praćena je kontrastirajućim *perpetuum mobile* u brzom tempu i time je postignuta potpuno nova dimenzija tumačenja osnovnog materijala. I pored toga što je ispod šesnaestinske pratnje u prvobitnoj verziji ispisan *sempre legato*, u izvođenjima Bužarovskog, on koristi *non legato*, jer je kasnije, kroz izvođenje ovog nokturna, došao do varijante u kojoj leva ruka, i pored pedala, treba da zvuči skoro kao čembalo (ili, kao što on kaže, da se izvodi „izoštrenih prstiju”).

Nokturno počinje delom **b** pesme, koji se uobičajeno koristi kao instrumentalni uvod, odnosno pripev. Oblik ima sledeće delove: **P1 A1 P2 A2 P3 koda**. Prvi pripev ima veoma jednostavno rešenje melodijske linije i pratnje od razloženih akorada, ali javlja se i još jedna linija, u pauzama između izlaganja motiva pesme (Primer 9.1). Ova linija će biti dalje razrađena kao samostalni treći element (melodijska linija pesme, pratnja u levoj ruci i figure u diskantu), koji doprinosi daljoj koheziji celokupnog muzičkog tkiva. Na harmonskom planu, Bužarovski zadržava uobičajene harmonske progresije koje se koriste kao pratnja ove pesme.

## Primer 9.1. „Zajdi, zajdi”, t. 1–15.

P1

Largo

pp

9

13

*p*

*sempre legato*

Sama pesma na početku je u duru i onda u drugom delu prelazi i završava se u srodnom molu (u ovom slučaju A-dur i fis-mol) (pr. 9.2). Bužarovski jedino interveniše na početku, postavljajući sazvučje A-H-E-GIS, koje zbog višeznačnosti i trajanja (12 taktova) stvara tenziju sve do rešenja u drugom stupnju. Višeznačnost ovog sazvučja ovde proizlazi iz toga što ono, sa jedne strane, sadrži toniku (A) iznad koje je kvartsektakord dominante (H-E-Gis). Pored ovog tumačenja jednovremenog zvučanja tonike i dominante, isto sazvučje može da se tretira i kao nonakord na tonici postavljen u obrtaju sa izostavljenom tercom. Uslovno postoji i treće, još udaljenije rešenje, imajući u vidu početke na dominantu u tradiciji ovih pesama, pa da se ovaj akord smatra dominantnom 11-icom u poslednjem obrtaju sa izostavljenim tonovima. Kao što smo već rekli, u diskantu se javljaju figure koje kontrapunktiraju osnovnoj liniji pesme i imaju veoma važnu funkciju u finalnom oblikovanju ovog nokturna.

Primer 9.2. „Zajdi, zajdi”, t. 32–42.

32

35

39

*pp*

*sempre legato*

**P2** je postavljen u niskom registru, sa očiglednom asocijacijom na niski klarinet koji se često koristi za izvođenje laganih pripeva u ovom registru. Produžetak figura u diskantu je razvijen u kretanjem od nekoliko skala, jedna od figura je postavljena i u razloženim oktavama i zajedno sa dinamikom postupno se priprema pojava **A2**. **A2** donosi temu u oktavama sa podignutom dinamikom i daljim razrađanjem figura uz pojavu arpeđa u nekoliko oktava. Veoma lirsko **P3** u diskantu sa figurama zaokružuje oblik ove pesme. Kratka **koda** je izgrađena od ornamentalne figure iz ranijih delova. Ona treba da omogući gubljenje muzičkog materijala u *sempre diminuendo*-u do kraja u najnižim registrima klavira.

Ovakav kraj je bio predviđen za prvu grupu nokturna, koju je Bužarovski završio u 2000. godini. U to vreme nije imao nikakve planove za nova nokturna u ovom ciklusu, i ovakav kraj u *pp* odgovara njegovom maniru stišavanja na kraju dela, koji počinje još od Klavirskog koncerta op. 46 (1998), i ponovo se javlja u oratorijumu *Radomirov psaltir* op. 47 (1999). Međutim, već sa *Psaltinom*, javio se komunikacijski problem sa publikom, koja je aplaudirala u kulminaciji pre kraja, i onda bila zbunjena dodatkom koji je sledio (Jordanoska, 2014b, str. 73). Prema Bužarovskom ovakav tretman završetka je provokacija za publiku koja ne zna kada treba da počne da aplaudira. Zbog toga, sa dodatkom od četiri nokturna, vraća se faza burnih završetaka koji iznuđuju aplauz. Trinaesti nokturno ovog ciklusa ima bravurozni burni završetak sa tremolom i glisandom.

I **deseti nokturno** ide attacca iznad pedala sa zvukom iz prethodnog nokturna. Za razliku od prelaza između osmog i devetog nokturna, ovde Bužarovski ostavlja veliku pauzu u kojoj zvuči klaster iz devetog nokturna, iznad kojeg se javljaju u *pp* elementi pesme „Trnuško” (pr. 10.1). Pedal ostaje, odnosno se menja (očišćenje prethodnog zvuka) u trećem taktu, i pored toga što je u osnovnoj partituri napisan od prvog takta. Ovo je urađeno zbog mogućnosti da se ovo, kao i sva druga nokturna ovog ciklusa, izvode samostalno.

Primer 10.1. „Trnuško”, t. 1–4.

Nokturna 10, 11, 12 i 13 su komponovana posle trogodišnje pauze, 2003/2004. godine, ali opet u kontinuitetu kao celina. Generalni postupak je isti: narodne pesme kao osnova, ornamentalne/karakterne varijacije, suptilne polifonije i tretman

pesme kao *cantus firmus*. Ipak, one donose specifične koje ih razlikuju od prethodnih nokturna i pojedinačno i kao celinu. Deseti nokturno je izrađen na osnovama tri pesme: „Trnuško”, „Šekerna” i „Večerajte”. Pesme „Šekerna” i „Večerajte” su bile popularni repertoar iz 1970-ih godina, posebno preko izvođenja pevačkih grupa Bapčorke i Kosturčanke, koje su negovale folklor iz Egejske Makedonije. Njegov rad na digitalizaciji folklor iz kolekcije poznatog makedonskog etnomuzikologa Živka Firfova 2002. godine (Jordanoska 2014a; Buzarovski, 2003, 2004; Bužarovski 2003a, 2003b), omogućio mu je direktno upoznavanje sa originalnim prvobitnim verzijama. Dugotrajno preslušavanje ovih materijala je imalo uticaj na njihov izbor za ovaj ciklus nokturna.

Još interesantniji povod su pesme za sledeća dva nokturna, jedanaesti i dvanaesti. Bužarovski, koji između ostalog ima veliki opus muzike za pozorišne predstave i televizijske filmove i serije, dobio je narudžbu da napiše muziku za TV seriju u kojoj su akteri već bili snimljeni kako pevaju pesme „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot” i „Ne se beli Mare mori”. Nažalost, video-materijal koji je dobio za seriju uopšte mu se nije dopao i odbio je narudžbu, ali zato je iskoristio pesme kao osnovu za ova dva nokturna. Zadnji, trinaesti nokturno je izrađen na pesmi koja je spadala u njegov omiljeni repertoar.

Oblik desetog nokturna je najrazrađeniji u celom ciklusu: prva pesma „Trnuško” je iskorišćena kao materijal za **uvod**, a druga i treća pesme kao kontrastne celine **A** i **B**. Finalna struktura oblika je sledeća: **Uvod A prelaz B prelaz A1 završna grupa**. Velika slova **A** i **B** u ovom slučaju su upotrebljena za označavanje delova, a ne za ponavljanja pesme (što je bio slučaj u prethodnim analizama), jer kao što ćemo dalje videti, pesme su u ovom nokturnu retko postavljene u njihovom celovitom izvornom obliku, a rad sa materijalom je doveden na najviši nivo.

Početni tonalitet u uvodu je Des-dur, i na samom početku je postavljen deo **a** pesme „Trnuško” u unisonu sa intervencijom od ukrasa koji se javlja u trećem taktu i koji najavljuje pentatoničku strukturu razloženih akorada (pr. 10.1), odnosno arpeđa koji slede u pratnji drugog dela pesme, **b** (pr. 10.2). Ovim Bužarovski postavlja jasnu naznaku za veoma čestu upotrebu pentatonike u makedonskom folkloru iz Egejske Makedonije. Već prvo ponavljanje **a** dela pesme produžava sa korišćenjem iste ornamentalne figure koja nadopunjuje unisono kao pratnju. Drugi deo pesme „Trnuško” (**b**) je postavljen na pedalu na dominantu u kojem iz spomenute figure proizlazi arpeđo kroz celu klavijaturu, stvarajući impozantnu sonornost.

Primer 10.2. „Trnuško”, t. 5–12.

Uvod: a

The musical score shows the introduction of the piece 'Trnuško'. It is written for piano in 2/4 time and D major. The right hand plays a melody starting on G4, with eighth-note patterns. The left hand plays a bass line starting on G2, also with eighth-note patterns. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and articulation like *acc* and *trill*. The piece is labeled 'Uvod: a' and 'Primer 10.2. „Trnuško”, t. 5–12.'

**b**  
9

*mf*

*Ped.*

11

*sempre cresc. e accel.*

*Ped.* *ped. simile*

Početak dela **A** ima kratki uvod od dva takta u kome se najavljuje pratnja pesme. Sama pesma „Šekerna” sadrži tri dela **a b c** koji koriste različite materijale. Bužarovski je iskoristio ovakvu strukturu materijala da bi izgradio tri različite pratnje. Prva je najjednostavnija i sastavljena od basovih tonova i akorada. Druga sadrži razložene repetirane oktave u šesnaestinama u desnoj ruci, uz duple grifove za prvi deo razlaganja sastavljenih od kvarte (najbrojnije), a onda kvinte i sekste, dok leva ruka svira razložene terce. Na ovaj način se dopunjuju akordi sa kojima je harmonizovana vodeća melodijska linija, najčešće sekstakordi, a onda kvintakordi i jedan septakord na početku (prve dve četvrtine). Treći deo pesme je u oktavama rezonanzijalno podeljen između leve i desne ruke uz pentatoničke fature koje su se javile u uvodu.

Kraj prvog izlaganje pesme „Šekerna” je proširen sa modulacijom iz Des-dura u E-dur. Drugo izlaganje produžava sa šesnaestinskim razloženim akordima sada i u delu **a** pesme, dok deo **b** već dominantno sadrži paralelne septakorde uz ostalu zgušćenu akordsku strukturu (ponovno Sonatinu Kabalevskog), sa modulacijom u a-molu na kraju (deo **c** pesme je izostavljen). Umesto trećeg ponavljanja pesme, Bužarovski koristi fragmente, odnosno razradu početnog motiva iz ove pesme, uz polifone imitacije i hromatsko pomeranje u b-mol, pa onda h-mol. Ovakva struktura omogućuje da ovaj zadnji deo dela **A** tretiramo i kao **prelaz**. Međutim, na njega se nadovezuje još jedan veliki **prelazni** deo izrađen od početnog motiva pesme „Večerajte”. Ova mogućnost da dvoznačno tretiramo kraj dela **A** kao prelaz koji produžava sa prelazom formiranim iz dela **B**, još je jedan od manira koji ukazuju na visinu kompozitorske tehnike Bužarovskog, koji vodi slušatelja od jednog u drugi muzički predeo na neprimetan i veoma prirodan način. U razgovorima on bi uvek istakao da se zanat jednog kompozitora vidi u tome kako rešava prelaze između delova.

**Jedanaesti nokturno** vrši veoma krupne karakterne promene osnovnog materijala pesme „**Ne si go prodavaj Koljo čiflikot**” (**A1 A2 A3 A4 A5**). Pesma je izvorno u 9/8 metru u brzom tempu. U prva dva izlaganja ona se javlja u *ad libitum* veoma

laganom tempu uz pratnju u 7/4. Treće, četvrto i peto izlaganje pesme su u brzom tempu, ali u 11/8. U petom izlaganju prvi deo pesme ostaje u brzom tempu i 11/8, ali u izlaganju drugog dela pesme opet se vraća u prvobitni tempo i ritam.

Transformacija ove pesme, još od samog početka nokturna, stvara potpuno drugačije lirsko melanholično raspoloženje u odnosu na izvornu verziju muzičkog materijala. Pored drastične promene tempa, veoma upečatljivo deluje pratnja koja počinje basovim tonom, posle čega slede terce (C-Es), koje se oktavno prenose preko cele klavijature (linije se mešaju i preuzimaju između leve i desne ruke). Isto tako ritmička struktura ove ostinantne fature, osnovni ton i pet ponavljanja terce, pa onda četvrtina pauza (u 7/4) suprotstavljena je *ad libitum* ritmici pesme koja ide u srednjem registru, dok terce prelaze iznad nje. Dopunsko ornamentiranje osnovne linije pesme i melodijske promene oblikuju veoma ekspresivne izlive i dramatičnost u razvoju (t. 9, t. 16). Očekivano, i ovde se javljaju septakordi (opet nepotpuni), u kojima se izdvaja poluumanjeni septakord na drugom stupnju sa razrešenjem u dominantanti (pr. 11.1), koji je, prema Bužarovskom, jedno od najčešćih i najsigurnijih sredstava postizanja romantičarske ekspresivnosti.

Primer 11.1. „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot“, t. 1–18.

♩ = 80

A1: a

*pp*

4

b

7

*ped. simile*

10

b1

13

16

**A3** počinje uvodom od četiri takta koji jasno asocira na početak *Mefisto valcera*. Repetitive su izgrađene na dodavanju kvinti (počinju osnovnim tonom pa dostižu do osnovnog tona plus pet kvinti), dok ritmičku fakturu najavljuju sinkopirane džez fakture u pojavi teme (pr. 11.2). **A3**, **A4** i prvi deo **A5** su potpuno izrađeni u džez maniru, sa inovativnom pratnjom koja sadrži repetirane septakorde (koje grade različita sazvučja kada se uzme u obzir i basov ton, nonakorde, na primer), sinkopirane upade basove linije, kombinacije legato zadržanih basova uz terce i sl.

Primer 11.2. „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot”, t. 45–59.

**A3**

45  $\text{♩} = 256$

50

55

**Dvanaesti nokturno** je izrađen prema modelu Šopenove „Harfne” etide (op. 25, br. 1). Dominiraju arpeđa u obe ruke, koja se prekidaju da bi se izvela melodijska linija pesme, najčešće u oktavnim akordima (pr. 12.2). Oblik sadrži pet ponavljanja

pesme: **Uvod A1 A2 A3 A4 A5**. Kratak uvod, koji je u razloženoj oktavi sastavljen od početnog motiva pesme „**Ne se beli Mare mori**”, daje utisak da je izvedena kanonska imitacija između leve i desne ruke (pr. 12.1).

Primer 12.1. „Ne se beli Mare mori”, t. 1–4.

Uvod

♩ = 70

Primer 12.2. „Ne se beli Mare mori”, izlaganje **A1**: **a** i početak **a1**

**A1**

♩ = 96

6

*f*

*simile*

**a**

8

*simile marcato*

10

**a1**

11

8<sup>eb</sup>

Početni tonalitet za **A1** je Fis-dur. U izvornom izvođenju ove pesme, ona ima oblik **a:| b:|**, koji Bužarovski u **A1** zadržava, ali sa fakturnim promenama, tako da se dobija šema **a a1 b b1**. Prvo **a** donosi materijal u nižem srednjem registru, da bi **a1** bilo za oktavu više u višem srednjem registru (pr. 12.2).



**Trinaesti nokturno** u ciklusu počinje karakterističnim latino ritmom u kvintama u desnoj ruci (pr. 13.1), kao veliki unutrašnji uvod za početak izlaganja pesme u devetom taktu (pr. 13.2).

Primer 13.1. „Dali pametviš Milice”, t. 1–2, početna ritmička figura.

$\text{♩} = 180$



Primer 13.2. „Dali pametviš Milice”, t. 9–41.

A1: a

9



15

b



21



b1

27



33



40



I u ovoj pesmi, „Dali pametviš Milice”, Bužarovski pravi krupne ritmičke intervencije. Original pesme je u 7/8 metru, dok je ovde pesma izvedena u 8/8 metru. Međutim, 8/8 nije tretiran u konstantnom obrascu, i javljaju se različite kombinacije: najčešće 3+3+2, ali i 2+2+2+2, sa različitim kombinacijama sinkopa, kao u prvim taktovima sa latino ritmom. Prema Bužarovskom, najbitnije je da se sinkopirane strukture, i uopšte ceo nokturno, tretira u duhu latino džeza, što podrazumeva suptilna pomeranja svih tonova od apsolutne metrike, odnosno metrike u klasičnoj muzici, kao anticipacija (raniji početak) ili kašnjenje. To znači da su ispisane ritmičke vrednosti samo orijentir, a izvođač treba da odredi koliko će upasti kasnije ili ranije sa određenim tonovima u jednoj frazi, da bi se dobile realne ritmičke strukture u duhu spomenutih žanrova (zato se i ne javlja metrička oznaka na početku).<sup>11</sup>

Oblik nokturna sadrži šest ponavljanja pesme sa kodom na kraju: **A1 A2 A3 A4 A5 A6 koda**. Prvo izlaganje (13.2) je u srednjem registru; izvodi ga leva ruka, dok su u desnoj ruci postavljena dva sazvučja koja sugeriraju dva harmonska rešenja, najpre kvinta E-H, a posle sazvučje E-F-C (opet kvinta), koje zajedno sa melodijskom linijom u nisko srednjem registru, u kojoj se pojavljuje D, formira nepotpuni nonakord. Melodijska linija, koja ima karakteristični makamski tonski niz E, F, Gis, A, H (opet nalik na makam *hiczaz*), upućuje na čalgijsku tradiciju iz koje je proizašla ova pesma i kasnije dobila harmonizaciju. Harmonsko rešenje, sa druge strane, sugerise kombinaciju dominante i subdominante u uslovnom a-molu, čime se još jedan put dobija dvoznačnost harmonizacije osnovnog materijala. Inače, kao i u originalu, pesma ima veoma upečatljivu strukturu **a b b1**.

Svakako, pored svih tehničkih elemenata, interpretacijski zahtevno je i izvlačenje dinamike u *sempre crescendo* od početka do kraja ovog nokturna.

U dosadašnjoj analizi nismo spomenuli tekstove pesama. To je pre svega zbog stava Bužarovskog da su oni izvanmuzički sadržaj i da je značenje muzike pre svega u njoj samoj. Ovo je vidljivo preko unutrašnje muzičke dinamike, odnosno samostalnog muzičkog razvitka koji ima svaki pojedinačni nokturno, ali i organizacije toka muzičke radnje na nivou celog ciklusa. Prema Bužarovskom, muzika ima svoju priču, koja može da se podudara sa izvornim tekstom, koji sa svoje strane može da bude inicijalni razlog pisanja određenog nokturna. Međutim, najčešće,

---

<sup>11</sup> Trinaesti nokturno je veoma interesantan primer u ispisivanju ritmičkog stožera na početku kompozicije. Bužarovski je namerno izostavio oznaku metra, upravo zbog pomenutih različitih raspodela unutrašnjeg određenja, u ovom slučaju 8/8. Međutim, posle pojave prvog metra 6/4 Bužarovski dalje ispisuje promene (4/4, a javljaju se opet i 6/4, 5/4 i 2/4). U njegovim ostalim partiturama vidne su česte promene metra, jer on koristi metar kao sredstvo za razbijanje supersimetrije. Promena metra, posebno zbog postavljanja pravih naglašenih vremena u jednoj jedinici, odnosno taktu, olakšava prirodnu akcentuaciju. Ipak, on je primetio da, kada se radi o ansamblima, i posebno orkestru, lakše je da se ne javi promena metra ispisivanjem metričkih oznaka, nego da se ove promene javi kao dopunski akcenti unutar postojećeg metra. Razume se, ukoliko se radi o dužoj promeni od više taktova, ovakva promena postaje besmislena. Međutim, kada se radi o sukcesivnim promenama u svakom sledećem taktu, na primer 4 pa onda 3, pa onda 5 četvrtina itd., za ansamble je lakše brojanje u jednom konstantnom metru sa dopunskim akcentima. Ono što želimo istaći je da su česte promene metra kod Bužarovskog veoma prirodne i neprimetne.

posebno kada se radi o internacionalnoj publici koja ne poznaje tekstualni sadržaj pesama i njihov lokalni socijalni kontekst, publika gradi svoju sliku o muzičkom sadržaju koja može da se razlikuje značajno od izvorne verzije.

Ipak, zbog naučne preciznosti, navešćemo osnovne karakteristike tekstova. Najveći deo tekstova pesama sadrži lirski ljubavni sadržaj („Kaleš bre Angjo”, „Vo vlašoto malo”, „Snošti minav”, „Jovano, Jovanke”, „Kaži mi kaži Katinke”, „Despina”, „Dafino”, „Trnuško”, „Šekerna”, „Ne si go prodavaj Koljo”, „Ne se beli Mare mori” i „Milice”). Međutim, kroz ljubavni sadržaj se prepliće i žanr patriotskih pesama („Kaleš Angjo”, „More sokol pie”, „Večerajte”). Ljubavni sadržaj indirektno sadrži i pesma „Se posvrši serbez Donka”, koja obrađuje problem nametnute udaje od roditelja. Unikatan primer je pesma „Zajdi, zajdi”, u kojoj se javlja tuga za izgubljenom mladošću, što još više govori da se radi o autorskoj, a ne narodnoj pesmi.

Ovakav sadržaj pesama korespondira sa dominacijom lirskog sadržaja i melanholičnog raspoloženja celog ciklusa. Međutim, i na pojedinačnom i na planu celog ciklusa, evidentno je i prisustvo velike dramatike i kulminacija. Imajući u vidu da je lirski sadržaj pesama najčešće povezan sa nesrećnom ljubavlju, možemo reći da je tuga i seta dominantno raspoloženje vanmuzičkog sadržaja, koji se na određeni način prevodi i u muzički sadržaj. Ovo, svakako, odgovara neoromantičnom duhu celog ciklusa, međutim, Bužarovski, gradeći unutrašnju dinamiku pojedinačnih nokturna i dinamiku celog ciklusa, koristi i nokturna sa svetlim delovima, odnosno delovima sreće i radosti („Vo vlašoto malo”, „Despina”, „Se posvrši serbez Donka”, „Šekerna”, „Ne se beli Mare mori”, i, svakako, kulminacija celog ciklusa na kraju pesme „Dali pametviš Milice”).

Dosadašnja analiza se u više navrata dotakla i problema interpretacije. Izvođenje celog ciklusa *Nokturna* Bužarovskog je veoma krupan pijanistički zalogaj, vredan samo zrelih pijanista sa veoma solidnom pijanističkom tehnikom. Ipak, mogućnost da se izvode i pojedinačno – doprinosi njihovim veoma čestim izvođenjima. Za makedonske pijaniste to je odlična mogućnost da se izvan zemlje predstave repertoarom koji spaja lokalnu sa svetskom tradicijom, ali ujedno prikazuje i njihove tehničke i interpretacijske kvalitete. Dominacija krupne tehnike, svakako traži pijaniste *sa većom rukom*, međutim Bužarovski dozvoljava i adaptacije koje bi olakšale tehničko izvođenje.

Uopšte, Bužarovski, i pored veoma preciznog ispisivanja muzičkog materijala, omogućuje izvođačima da vrše intervencije ukoliko to olakšava tehničko izvođenje ili odgovara njihovom interpretacijskom konceptu. On smatra da se izvođačka preciznost u tretmanu teksta, posebno na tehničkom nivou, može donekle žrtvovati da bi se koncentracija izvođača prenela na izvlačenje muzičke dramaturgije i postizanje maksimalne muzičke izražajnosti. Prema Bužarovskom, značajnije je da se izvede funkcionalnost nekog pasaža u gradnji muzičkog razvitka, nego besprekorno (on upotrebljava reč *mašinsko*) izvođenje muzičkog teksta. Za njega je od posebne važnosti kreacija interpretacije na licu mesta, uz lično učešće, ali i uz odgovor publike. Interpretacija mora da ima generalne okvire i postavljenost delova, fraza, vođenja glasova, artikulacije, dinamike i agogike. Međutim, krajnje finese treba da proizlaze iz trenutačne inspiracije.

U svakom slučaju, pijanističko i interpretacijsko iskustvo Bužarovskog (posebno što on sam izvodi svoja klavirska dela) u velikoj meri doprinosi da u ovim delima klavir *zvuči pijanistički*, veoma raskošno, bogato i reprezentativno za njegove instrumentalne mogućnosti. Impresivnost pijanističke tehnike koja je upotrebljena u ovom ciklusu nije rezultat nekih intelektualno uvedenih izvođačkih faktura, već, kako smo rekli, *sve leži ispod prstiju*. Zato, kada se savladaju, ova *Nokturna* predstavljaju zahvalan koncertni repertoar koji je lako prihvatljiv za jednu veoma široku internacionalnu publiku.

Naše analize su potvrdile našu početnu tezu o kodifikaciji tradicije u savremenost u stvaralaštvu Dimitrija Bužarovskog. One ističu posebnu vrednost ciklusa *Večerinki*, koji putem ukrštanja i nadgradnje idioma, posebno iz popularnih žanrova – folklor, popularne muzike i džez, ostvaruje veoma originalni pristup u gradnji neoromantične nacionalne škole u makedonskoj muzičkoj kulturi. Ciklus *Nokturna* za klavir (*Večerinke* u originalu), predstavlja tipičan primer transcencije klasičnog u savremeno, popularnog u elitno, jednoslojnoj u višeslojnoj, i jednostavnoj u virtuoznoj.

## Reference / References

- BuzAr (2000). Nocturnes op. 49. *Buzar* (Buzarovski's Compositions), Preuzeto sa <http://buzar.mk/BuzarovskiWorks/Nocturnes.html>.
- Buzarovski, D. (2003). Firfov Collection Revisited: Oral Tradition after 30 Years. In D. Buzarovski (Ed.), *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology, Second Struga Conference*, 41–52. Skopje: IRAM.
- Buzarovski, D. (2004). IRAM's CD *Female vocal soloists from the Firfov Collection*. In D. Buzarovski (Ed.), *Third Struga Conference Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*, 1–13. Skopje: IRAM.
- Bužarovski, D. (2003a). *Bapchorki*, documentary. Skopje: BuzAr.
- Bužarovski, D. (2003b). *Kosturchanki*, documentary. Skopje: BuzAr.
- Bužarovski, D. (2014). Ohrid. *Oxford Music Online, Grove Music Online*, September 3. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.2271126
- Džimrevski, B. (1985). *Čalgiskata tradicija vo Makedonija*. Skopje: Makedonska kniga.
- Džimrevski, B. (2005). *Gradska instrumentalna i muzička tradicija vo Makedonija 1900–1941*. Skopje: Institut za folklor „Marko Cepenkov“ – Skopje.
- Islam, A. (2007). *Tonskiot sistem na turskata muzika, so kratok pregled na istorijata na turskata muzika i muzičkite formi*. Skopje: Kultura.
- Jordanoska, T. (2014a). Od IRAM-a do BuzAr-a – zgodovina digitalnega arhiviranja glasbene kulturne dediščine v Makedoniji; From IRAM to BuzAr – a history of digital archiving of music cultural heritage in Macedonia. *Glasba v šoli in vrtcu*, 18/ 4, 10–17.
- Jordanoska, T. (2014b). Orient and Occident Encounters in Dimitrije Buzarovski's Oratorio 'Radomir's Psalms'. *Musicological Annual*, 50/2, 63–75. doi: 10.4312/mz.50.2.63-75
- Jordanoska, T. (2014c). Povezivanje tradicije i eksperimenta – elektronska i kompjuterska muzička dela Dimitrija Bužarovskog. In D. Žunić i M.M. Đurđanović (ur.), *Balkan Art Forum Umetnost i kultura danas, Zbornik radova sa naučnog skupa (Niš 11–12. oktobar 2013)*, 285–301. Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu.

Jordanoska, T. (2017). Koga dzvezdite kje se složat. *Kulturen život*, LXI, 70–73.

Nolčeva, R. (2000). „Večerinki“ kako makedonska nokjna muzika, Za praizvedbata na „Večerinki“ na Dimitrije Bužarovski na FMU. *Vest*, Sep 11, 11.

Ruben, V. (2000). Muzika von vremeto i prostorot, Kon praizvedbata na „Večerinki“ (Nokturna) na Dimitrije Bužarovski. *Makedonija denes*, Sep 12, 21.

Seeman, S. T. (2012). Macedonian čalgija: A Musical Refashioning of National Identity. *Ethnomusicology Forum*, 21/3, 295–326. doi: 10.1080/17411912.2012.699768

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Artical language: Serbian

## FROM VEČERINKI TO NOCTURNES – CODIFICATION OF TRADITION INTO MODERNITY

**Trena Jordanoska**

*Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Music, Skopje, Republic of North Macedonia*

### Summary

Dimitrije Bužarovski's compositions are indefinite treasure for musicological research due to his declared attitude and use of multistylistic and multigenre approach. Searching for originality in the idiom fusion and upgrade, especially through the use of the popular genres – folk, popular music and jazz, during the last several decades, his compositions are already an example of the compositional techniques of neoromantical national schools, achieving universal global acceptance. Thus, they communicate equally successful in the local and in the wider international environment. The cycle of nocturnes for piano (the original title *Večerinki*) are one the most often performed compositions by Bužarovski. They are a typical example of the transcendence of classical into modern, popular into elite, simple into multilayered, and elementary into virtuosical.

**Key words:** Dimitrije Bužarovski, nocturnes, piano, codification, tradition.

Datum prijema članka/ Paper received on: 10. 6. 2019.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa: Manuscript corrections submitted on: 4. 9. 2019.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 10. 9. 2019.

© 2019 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2019 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

