# ФИЛХАРМОНИЈА

**БРОЈ 4** |

**МАРТ 2021**/ ЈУНИ **2021**

**МАГАЗИН** ЗА КЛАСИЧНА МУЗИКА И УМЕТНОСТ

www.filharmonija.mk

## УМЕТНОСТА МОРА ДА ЖИВЕЕ

**ГАБРИЕЛ БЕБЕШЕЛЕА**
шеф-диригент на Филхармонија

# СПОЈ НА ОРКЕСТАРСКА И ОПЕРСКА МУЗИКА

Во текот на својот творечки живот, Волфганг Амадеус Моцарт речиси не покажувал интерес да пишува концерти за гудачки инструменти. Напишал само пет виолински концерти, кои ги свиреле, главно, тој или неговиот татко. Се вели дека никогаш не размислувал тие да бидат за поширока употреба. Прв што јавува интерес за овие концерти е Гаетано Брунети, виолинист од Неапол и музички директор на оркестар во Салцбург во кој Моцарт бил концерт-мајстор. Подоцна и други виолинисти ги усовршуваат и сè почесто ги изведуваат овие концерти.

Доколку се погледнат датумите што ги напишал Моцарт во своите оригинални партитури од петте негови виолински концерти, ќе забележиме дека тие се компонирани во 1775 година, и тоа во период од само неколку месеци – од април до декември. Сепак, според некои музички теоретичари и нивни детални анализи, ова не е точно. Според нив, првиот Виолински концерт е напишан во 1773 година, а по него, во текот на следните две години, и останатите четири концерти. Ова го оправдуваат и со тоа што Првиот концерт не звучи толку зрело колку и останатите.

Концертот за виолина и оркестар бр. 3 во Ге-дур К. 216 Моцарт го пишува на 19-годишна возраст за својот колега Гаетано Брунети, виолинист со кого заедно работи во оркестарот во Салцбург. Пишуван е за мал оркестар: две флејти, две обои, две хорни и гудачи, а и времетраењето на Концертот е само околу 25 минути.

Иако најпознати и најизведувани се последните два концерта, спојот на симфониската и оперската музика во Концерт бр. 3 го прави ова дело посебно неодоливо за слушателот. Имено, темата со којашто започнува првиот став од овој концерт е земена од аријата Aer tranquillo e di sereni од операта „Кралот пастир“ (чијашто премиера се случува само четири и пол месеци пред Моцарт да го заврши Концертот). Оперскиот призвук во овој концерт се чувствува и во начинот на кој композиторот го третира солистичкиот инструмент. Во одредени моменти виолината како да има свој речитатив. Овој став е пишуван во сонатна форма. Вториот (Adagio) е во триделна форма или форма на песна, и овде Моцарт уште повеќе го намалува оркестарот, оставајќи ги обоите да паузираат и да чекаат да се приклучат во следниот став. Последниот став, Финалето на Концерт бр. 3, е Рондо во 3/8 такт и во него може да се насети употребата на народни елементи. По долго истражување и анализирање на овие елементи, музичките теоретичари во 1950 година излегуваат со тврдење дека една од овие народни теми е земена од унгарска народна песна или танц.

Премиерната изведба на Концертот за виолина и оркестар бр. 3 се случува на 8 март 1935 година. Во оваа изведба учествувале оркестарот на филхармонијата од Лос Анџелес, под диригентската палка на Алфред Херц, а солистичката делница му била доделена на познатиот светски виолинист Јехуди Менухин.



# РЕЛИГИОЗНА МУЗИКА СО УНИВЕРЗАЛНА ПОРАКА

„Стабат матер“ од Џоакино Росини е вокално-инструментално дело кое италијанскиот композитор почнал да го пишува во 1831 година, а го завршил дури во 1841 година. Во 1831 година, Росини патувал во Шпанија во друштво на својот пријател, шпанскиот банкар Алесандро Аквадо. Тогаш ја добил нарачката да напише дело според традиционалниот литургиски текст „Стабат матер“. Росини успеал да заврши дел од композицијата, но останатиот дел му го дал на својот пријател Џовани Тандолини да го доврши. Росини му го презентирал делото како целосно свое на Варела. Премиерно било изведено во 1833 година во капелата „Сан Фелипе Реал“ во Мадрид, но оваа верзија никогаш повеќе не била изведена.

Кога Валера починал, неговото семејство му ги продало правата од делото на издавачот Антоан Ауланије, кој го отпечатил. Росини протестирал, тврдејќи дека тој ги поседува правата за публикација. Аулание отишол и чекор понапред, и во 1941 година организирал изведба на делото, но само со шесте става што ги напишал Росини. Во меѓувреме, Росини ги заменил деловите што ги напишал Тандолини со свои. Правата од финалната верзија им ги продал на други издавачи, кои ги продале на Италијанскиот театар за 20 илјади франци.

Екстензивната оперска кариера на Росини има и почитувачи, но и критичари. Најавата за премиера на „Стабат матер“ била повод за критика од страна на Рихард Вагнер, кој живеел во Париз во тоа време. Тој не го критикувал само Росини, туку, генерално, тогашниот европски тренд на религиозна музика и парите што се заработувале со изведбата на вакви дела.

Првата изведба на „Стабат матер“ била во Париз на 7 февруари 1842 година. Изведбата била поздравена со овации, а публиката го скандирала името на Росини. Делото доживеало апсолутен триумф.

И покрај неверојатниот успех што го доживеало делото, германскиот критичар Хајнрих Хајне напишал дека е премногу оптоварено со зборови и премногу игриво за дело со религигиозен карактер.

Францускиот критичар Густав Шоке напишал дека не треба да се заборави фактот дека религијата на југот е многу поразлична од таа која се практикува на север.

Џоакино Росино е исклучителен композитор, чиј оперски опус е еден од најизведуваните на светската сцена. Неговите дела се одликуваат со оригиналност, духовитост со сила на ритамот, свежа мелодика и чувствителност. Во тој стил е напишано и вокално-инструменталното дело „Стабат матер“.

ISSN 2671-3284

**БРОЈ 04 | МАРТ 2021/ЈУНИ 2021**

Продукција на Филхармонија
Автори на текстови:
**Ангелина Димоска - музиколог**
**Јана Коловска Бојовиќ - музиколог**
Лектор:
**Софија Чолаковска - Поповска**
Фотографии: **Маја Аргакијева**

**www.filharmonija.mk**
e-mail: contact@filharmonija.org.mk
Тел: +389(0) 2 3118 450
Билетарница: +389 (0) 2 3238 182;
+389 (0) 71 393 282;
bileti@filharmonija.org.mk

Тираж – 500
Печати: „Бранко Гапо - Скопје

# УМЕТНОСТ МОРА ДА ЖИВЕЕ

**Навистина ме импресионира тоа што Филхармонија не престана со своите концерти оваа сезона, што претставува, всушност, важен акт на културолошка храброст и почит кон музичарите и публиката**

Габриел Бебешелеа е исклучителен диригент и музичар. Со неговото доаѓање во почетокот на сезоната, Филхармонија по повеќе од две децении повторно доби шеф-диригент. Човек на кого човечките доблести му се најважни, музичар на кого суштината на делата му е светост. Направи специфичен програмски концепт кој кореспондира со условите за работа што ги налага пандемијата, зашто, како што вели, уметноста не смее да престане да живее. „Концерти се одржувале и за време на војни, музиката е храна за душата, посебно во тешки времиња како што се денешниве“, вели Бебешелеа.

**Од минатата година сте шеф-диригент на Филхармонија. Речиси две децении Филхармонија немаше шеф-диригент. Колку, според Вас, е важна оваа функција за еден оркестар?**

– Разликата меѓу гостин-диригент и шеф-диригент е многу голема. Ќе направам една споредба со секојдневниот живот. Кога сте гостин во нечиј дом, не е етички да му кажете на домаќинот да ја смени архитектурата на куќата, каде да му стои мебелот, да го премести телевизорот на друго место зашто вам така повеќе ви се допаѓа. Но, како домаќин имате одговорност да го направите вашиот дом подобар и поубав. Како гостин-диригент работите на програмата за концертот кој го водите без да се мешате во макроструктурата на оркестарот или на институцијата. Но, како шеф-диригент ваша должност е да имате музичка стратегија, за да ја постигнете целта која сте ја поставиле. Треба да имате дологорочен план како да го дефинирате репертоарот, да работите со музичарите, ако е потребно да направите промени во оркестарот или на сцената, да водите сметка за музичката иднина на оркестарот и врската меѓу сцената и публиката.

**Кои се главните работи кои, според Вас, треба да ги поседува диригентот?**

– Живееме во време кога диригентот мора да знае добро да комуницира. За среќа, ерата на диктаторство во оваа професија заврши, а јас верувам во добра атмосфера за време на пробите, и тогаш кога работата оди потешко. Затоа диригентот треба да комуницира одлично не само со музичарите, туку и со публиката. Сè повеќе верувам во идејата дека диригентот не треба да наредува што да се прави, туку да инспирира. Секако, не може да бидеш добар комуникатор и инспиративна фигура ако музиката која ја свириш не тече низ твоите вени. За мене, најважна работа е да се познава паритурата. Сè произлегува од тоа: ако ние, како музичари, се однесуваме екстремно одговорно и со почит кон музиката која ја изведуваме, тогаш го имаме и потребниот капацитет да креираме интроспекција, рефлексија и суштина за публиката. Ако публиката успее да ги заборави секојдневните проблеми кога е на концерт, тогаш нашата мисија е исполнета. Диригентот мора да ја знае партитурата за да се постигне тоа. Тоа е единствениот начин, во соработка со талентот, за диригентот да ја испрати енергијата кон оркестарот и кон публиката.

**Кои се Вашите впечатоци од оркестарот со кој досега реализиравте повеќе концерти?**

– Оркестарот има голем потенцијал и тоа беше главна причина зошто бев отворен кон идејата поблиску да се запознаам со него. Во него пронајдов интересен тип слобода, која со текот на времето може да стане главна специфика и препознатливост на ансамблот. Тоа што оркестарот има прекрасна нова сала, опремена со врвна технологија, исто така, е важен фактор кој влијае на неговиот развој.

**Каков програмски концепт, според Вас, е најдобар во ова специфично време кога оркестрите во светот речиси не работат?**

– За жал, намалувањето на бројот на концерти не е добро ниту за музичарите ниту за публиката. Ова, всушност, е единствениот период во историјата кога се затворени концертните сали и театри. Тој податок ни укажува колку е трагичен овој удар врз уметноста. Дури ниту за време на војните концертните сали не биле затворени, бидејќи

За жал, намалувањето на бројот на концерти не е добро ниту за музичарите ниту за публиката. Ова, всушност, е единствениот период во историјата кога се затворени концертните сали и театри. Тој податок ни укажува колку е трагичен овој удар врз уметноста. Дури ниту за време на војните концертните сали не биле затворени, бидејќи било јасно како влијае уметноста, музиката на човечката душа и психа

јасно било како влијае уметноста, музиката на нивните измачени души од војувањата. Помина точно една година откако се соочуваме со овој вирус, и учиме и дознавме сè повеќе за него. Навистина ме импресионира тоа што Филхармонија не престана со своите концерти оваа сезона, што претставува, всушност, важен акт на културолошка храброст и почит кон музичарите и публиката.

Што се однесува до програмата, го намаливме бројот на музичари на сцена со репертоар кој е во корелација со потребите што произлегоа од ситуацијата и мерките за безбедност. Длабоко верувам дека на публиката ѝ е потребна приказна, концепт. Затоа сакам да има некаква линија која ги врзува делата кои ги диригирам оваа сезона, за буквално публиката да биде вклучена во откривањето на приказната. Овој период има и одредени предности, предизвикот да ја одржиме во живот музиката ме поттикна да пронајдам репертоар кој никогаш немаше да го откријам доколку не постоеше пандемијата. Тие откритија ме направија и подобар музичар. Најважно, според мене, да повторам уште еднаш, е музиката никогаш да не престане да се изведува, бидејќи земја без култура го губи својот столб, својот скелет.

**Што е најважно, според Вас, кога се конципира програма за еден концерт, што треба да биде појдовна точка? Потенцијалот на оркестарот, вкусот на публиката... Или?**

– Како што кажав претходно, силно верувам во нашата мисија да создадеме храм за оние што дошле во нашиот дом – во концертната сала. Но, за да стигнеме дотаму, потребна ни е стратегија. Исто така, програмата треба да има двоен ефект, да го развива потенцијалот на оркестарот и во исто време да ја приближи публиката. Вкусот на публиката, исто како и вкусот за храната, може да се рафинира и да расте во зависност од тоа колку добро „зготвена“ ќе биде музиката и како ќе ѝ биде „сервирана“ на публиката. Не верувам во т.н. масовни задоволства. Верувам во добра приказна, концепт и одговорност да ѝ ја пренесеме пораката на композиторот на публиката.

**Каква поука ќе извлечеме од пандемијата? Што Ве научи овој исклучително тежок проблем со кој се соочува светот?**

– Пандемијата ја отвори Пандорината кутија и ни укажа на проблемите што ги игнорираме. Дојдовме до точка кога треба да се справиме со нив, без разлика дали сакаме или не. Една година по појавувањето на пандемијата, сакам да верувам дека најголем дел од луѓето сфатија и научија дека треба да бидат емпатични, потолерантни и помалку себични.

# АНТОНИ ВИТ

Добитникот на „Греми“ – маестро Антони Вит е еден од највлијателните полски диригенти и, воопшто, еден од најпочитуваните ликови на полската музичка сцена денес. Откако ја освоил престижната награда „Херберт вон Карајан“ на Интернационалниот натпревар по диригирање во 1971 година и бил асистент на славниот Карајан на Источниот фестивал во Салцбург, тој соработувал со сите водечки оркестри во Полска пред да ја заземе позицијата генерален и уметнички директор на Варшавската филхармонија во 2001 година. Бил и музички директор на Симфониските оркестар Де Навара во Шпанија, а моментно е диригент-лауреат на Краков филхармонија во Полска. Во 2015 година го доби францускиот орден „Легија на честа“ за промоција на француската музика. Ужива славна интернационална кариера диригирајќи со видни оркестри во светот, како што се Берлинската филхармонија, оркесарот „Тонхале“ во Цирих, Националната академија на Санта Чечилија, Кралската

# ВЛИЈАТЕЛЕН ДИРИГЕНТ КОЈ УЧЕЛ ОД НАЈДОБРИТЕ

филхармонија во Лондон, Би-Би-Си филхармонија, Кинеската филхармонија, Кливленд оркестар... Неговите настапи се снимени на повеќе од 200 аудиозаписи за реномирани издавачки куќи и за нив е добитник на бројни награди, меѓу кои и на престижната „Греми“ (2013) за изведбата на „Фонограми“, „Партита“ и Концерт за хорна од Пендерецки, како и шест номинации за неа, но и на награда од Фондацијата „Карол Шимановски“ за промоција на неговата музика за аудиозаписите за „Наксос“. Маестро Вит има голема заслуга за изведбата на речиси сите современи дела од големите полски композитори, како што се Лутославски, Пендерецки, Карловиц, Шимановски... Студирал на Музичката академија во Краков, а ги продолжил студиите кај почитуваната Надја Буланже во Париз. За современата музика, во едно интервју, ќе каже: „Изведбата на полската современа музика стана дневна работа за мене. Затоа што ја изведувам многу почесто од другите диригенти. Се чувствувам сигурен на ова поле, иако никогаш не го третирам тоа како професионална должност. Секогаш сум мислел дека тоа е мисија на Полскиот радиооркестар, да ја промовира полската музика на современиците и затоа оваа музика е мошне важна“.

Најзначајни влијанија во неговата кариера како диригент се искуствата што ги добил од работата со двајца полски диригенти – Хенрик Сиз и Витолд Ровицки.

„Тие ми ги отворија моите хоризонти. Сиз ми беше професор, а Ровицки ме научи многу кога бев негов асистент во Варшавската филхармонија. Тоа беше навистина интересно искуство. Најмногу научив само што го гледав и проучував. Бев восхитен од неговата моќ да им дава енергија на музичарите. Не мислам на онаа енергија која произлегува од движењата на рацете, туку многу подлабоко, извлечена директно од неговата внатрешност. Тој сметаше дека младите диригенти треба повеќе да мислат на музиката отколку на техниката. Младите диригенти многу често се опседнати со прашања од типот: што да направам за да го постигнам вистинското темпо, како да направам оркестарот да звучи подобро и сл. Тоа е вистинска опасност – тогаш, всушност, може да се заборави музиката, таа е најважна“, изјавува Вит.

Слично искуство имал и со големиот Херберт вон Карајан. „Тој, исто така, имаше една главна порака до сите млади диригенти. Имајте на ум дека музиката секогаш е најважна. Додека работев како негов асистент, тој работеше како луд, понекогаш дури и без паузи. Никогаш не одмораше. Можев да го гледам, понекогаш да го прашам нешто, и мора да признаам дека научив многу“, вели Вит.

Негови учители не биле само диригентите. Тој, исто така, работел и со композиторот Кшиштоф Пендрецки и со влијателната професорка Надја Буланже, чии ученици беа најзначајните американски композитори на 20 век.

„Да имаш можност да учиш од големите композитори е неверојатно задоволство и привилегија. Навистина имав среќа да работам со исклучителни композитори како што се Пендерцки, Лутославски, Месјен, Горецки и Килар“, вели полскиот диригент.

**„Карајан имаше една главна порака до сите млади диригенти. Имајте на ум дека музиката секогаш е најважна! Додека работев како негов асистент, тој работеше како луд, понекогаш дури и без паузи. Никогаш не одмораше. Можев да го гледам, понекогаш да го прашам нешто, и мора да признаам дека научив многу“, вели Вит за неговата работа како асистент на славниот маестро**

# ДРА

## МУЗИКА ИСПОЛНЕТА СО ВИСОКОНАПОНСКА ДРАМА

„Френсис Форд Копола отсекогаш ми бил омилен режисер, уште од времето на 'Кум' и 'Апокалипса сега'. Еден ден во три часот наутро ми се јави со предлог да напишам музика за неговиот нов филм 'Дракула'. Секако, веднаш се согласив".

# КУЛД

Копола уште во почетокот знаел дека сака да ангажира композитор со класичен источноевропски сензибилитет

Музиката на чешкиот композитор Војчек Килар (1932 – 2013) има автентичен и препознатлив авторски сензибилитет. Почнал како авангарден композитор, за потоа да се врати кон едноставниот музички јазик, кон потентните мелодиски линии, како и интересот кон фолклорот и создавањето дела кои ѝ се посветени на неговата татковина – Полска. И развојот во филмската музика е сличен како и во останатиот дел од неговото творештво. Се развива полека за да стигне до култната соработка со Френсис Форд Копола и неговиот „Дракула“ (1992). Музиката за овој филм му носи интернационална слава и многу награди – од Американското здружение на композитори, автори и продуценти во Лос Анџелес, како и наградата „Најдобра музика за хорор филм“ во Сан Франциско.

Војчек Килар

**„Френсис Форд Копола отсекогаш ми бил омилен режисер, уште од времето на ‘Кум’ и ‘Апокалипса сега’. Еден ден во три часот наутро ми се јави со предлог да напишам музика за неговиот нов филм ‘Дракула’. Секако, веднаш се согласив. Имав две причини за тоа. Прво, затоа што филмот отсекогаш сум го врзувал за Копола и, второ, затоа што тоа беше понуда која не се одбива“**, изјави Килар за почетокот на соработката. Копола уште во почетокот знаел дека сака да ангажира композитор со класичен источноевропски сензибилитет. Прво му ја понудил работата на полскиот композитор Витолд Лутославски, но тој не ја прифатил. Откако чул неколку дела од неговиот пријател Килар, Копола бил убеден дека тоа е вистинскиот композитор за „Дракула“. За жал, работите за Килар не започнале најдобро – доживеал срцев удар откако слетал во Лос Анџелес. За среќа, бргу закрепнал и започнал со работа. Го израдувале зборовите на Копола: **„Прави што сакаш, не грижи се дали е добро или лошо, имаш целосна слобода“.** Копола сфатил колку е важно кога имаш добар композитор, да му дадеш одврзани раце да прави што сака, есенцијална вистина која ја практикуваат малкумина режисери.

Килар употребил традиционални лајтмотиви – во музиката има четири главни теми. Главната е на Дракула, таа е темна, дијаболична, а во исто време во мелодијата се чувствува и своевидна тага. Темата се развива во долниот гудачки регистар и таму пулсира, исполнувајќи го слушателот со терор и темнина. Темата на Ловецот е моќно музичко отсликување на професорот Ван Хелсинг и неговата улога на ловец, збогатена со моќна перкусионистичка каденца во долниот регистар на пијаното и во хорните. Љубовната тема е сензуална, со деликатни пасажи во флејтата и харфата, таа е полна со страст. Тука е темата на Луси, која Килар ја создава за да го илустрира нејзиниот идентитет. Таа е полна со хипнотичен, речиси детски карактер кој го отликуваат гудачите, харфата и ѕвончињата. Остатокот од партитурата е исполент со генијална употреба на човечкиот глас – Килар мајстроски го користи за да илустрира цел спектар од експресија, од шепот, преку возбудливи хорски пеења.

Следејќи ја традицијата на европскиот филм, Килар напишал повеќе музички сетови, кои Копола и неговиот монтажер ќе можат да ги стават каде што сакаат во филмот. Килар не диригирал со оркестарот, Антон Копола бил диригент, и немал никаков удел во едитирањето на музиката во финалната филмска верзија. Голем дел од музиката не е ставена во филмот, но, за среќа, продукцискиот тим му понудил на Килар да биде издадена целата верзија на музиката.
Килар напишал и суита „Дракула“ за оркестарска изведба во која ја сублимирал во пократка варијанта оригиналната музика од филмот работен според истоименото книжевно дело на Брам Стокер.

# ВИОЛИНИСТ

## КОЈ ПОВТОРНО ЈА ОТКРИ МУЗИКАТА НА ЧАРЛИ ЧАПЛИН

Американскиот виолинист од руско потекло Филип Квинт се смета за еден од водечките виолинисти на својата генерација. Роден е во Санкт Петерсбург, Русија, каде што и го започнува своето музичко образование, под менторство на славниот руски виолинист Андреј Корсаков. Сепак, тој признава дека желбата за изведување музика му се јавила многу подоцна.

„Како дете, посакував да бидам детектив, бидејќи ги обожавав приказните за Шерлок Холмс. Подоцна сакав да сум фудбалер, па космонаут, за на крај да одлучам дека мојата животна ориентација ќе биде шампион во шах. Оние што сонуваа да станам музичар се моите баба и дедо кои сакаа да направат трио музичари во нашето семејство – покрај мајка ми која беше познат композитор и чичко ми кој беше виолончелист, тие сакаа да станам познат виолинист. Идејата кај мене процвета малку подоцна, кога имав 13 години. Можам да кажам дека имав 9-годишно измачување пред да го спознаам вистинското уживање во свирењето на овој инструмент“, вели Квинт. Својот прв настап со оркестар Квинт го доживува на само 9-годишна возраст. Додипломските и постдипломските студии ги завршува во САД во класата на видни професори. Добитник е на голем број награди, а неколкупати бил и номиниран за наградата „Греми“. Значаен дел во биографијата на Филип Квинт зазема неговата дискографија, која е доста разновидна. Концерти од Кабалевски, Хачатурјан, Глазунов, Чајковски, дела од Брух, Менделсон, Паганини и други автори се само дел од богатата дискографија на овој виолинист. Барајќи нешто ново, Квинт решава да направи студиска снимка на колекција од 13 нови аранжмани со музика од филмовите на Чарли Чаплин, заедно со пијанистката Марта Азнавуријан. Како гостин на оваа снимка се појавува и познатиот виолинист Џошуа Бел.
„Ги имав снимено повеќето од најголемите концерти на денешницата“, вели Квинт, „го имав снимено стандардниот виолински репертоар и започнав да размислувам што може друго да се сними... Откритието дека Чаплин бил композитор со голем број дела и прекрасни песни и звуци беше фасцинантно нешто за мене. Зборуваме за еден од најлегендарните ликови на минатиот век! Тој бил еден од најпознатите луѓе за време на својот живот и долго време по својата смрт, а и ден-денес може да се каже дека е еден од најславните комедијанти, актери и режисери. Фактот дека бил и композитор некако останал незабележителен кај повеќето“, објаснува Квинт.

„Ги имав снимено повеќето од најголемите концерти на денешницата. Откритието дека Чаплин бил композитор со голем број дела и прекрасни песни и звуци беше фасцинантно нешто за мене. Зборуваме за еден од најлегендарните ликови на минатиот век“, вели американскиот виолинист со руско потекло

# КОЕ БИЛО ИСМЕАНО НА ПРЕМИЕРНАТА ИЗВЕДБА

# ПРЕМИЕРА

Три години по завршувањето на неговата последна симфонија, Густав Малер започнува да работи на своето следно обемно дело. Релативно брзо, за само десетина дена, успева да направи скици за тоа како би изгледало. Иако делото било далеку од готово, Малер одлучува да не продолжи понатаму. По краток период, повторно се навраќа на компонирањето и за само неколку месеци успева да го заврши најсофистицираното и најнеобичното дело кое го напишал дотогаш – Симфонија бр. 4.

Временската рамка во која е создавано делото е од 1899 до 1900 година. Не сметајќи ги оние месеци кога не компонирал, може да се каже дека симфонијата е создадена релативно брзо. Голем број музички теоретичари сметаат дека ова е резултат на тоа што главната нишка на оваа симфонија – песната Das Himmlische Leben (Божествен живот) е завршена неколку години порано (1892 година) и со тоа композиторот завршил најголем дел од Симфонија бр. 4, имајќи предвид дека целото дело е градено врз основа на оваа песна. Првичниот план бил Малер да ја искористи оваа песна во Финалето од Симфонија бр. 3, но решил да не го направи тоа. Сепак, доколку внимателно се слуша симфонијата, може да се забележи дека и во неа има мотиви од истата песна. Ова го наведува американскиот музички критичар и составувач на текстот во програмите на Симфонискиот оркестар во Чикаго, Филип Хушер, во еден свој текст да напише дека „главната задача на Четвртата симфонија е да ја заврши приказната која започнала во Третата симфонија". Имајќи ја предвид временската разлика меѓу двете симфонии, малку е веројатно и композиторот така да размислувал.

Многу често, првите четири симфонии на Густав Малер се групирани под името Wunderhorn симфонии, бидејќи најголем број од нивните теми се земени од песни на Малер, пишувани врз текст од колекцијата стари народни германски песни Des Knaben Wunderhorn.

Но, тоа е единствената точка која ја поврзува Симфонија бр. 4 со останатите симфонии. Таа не наликува ниту на една симфонија која Малер ја напишал дотогаш. Целото дело се одликува со т.н. детска едноставност. За разлика од првите три симфонии, каде што Малер користи огромен инструментариум за да постигне посилен звук, во оваа симфонија тој не ги вклучува тромбоните и тубата (кои имаат прилично силен звук), а останатите инструменти повеќе ги користи за боја отколку за јачина на звукот. Интересен е и фактот што, за разлика од другите симфонии, Симфонија бр. 4 трае помалку од еден час. Програмскиот карактер кој беше видно присутен во првите три симфонии овде е помалку видлив, со тоа што Малер не им дава наслови на ставовите. Покрај народните теми, во симфонијата е присутно и влијанието на музиката на Франц Шуберт.

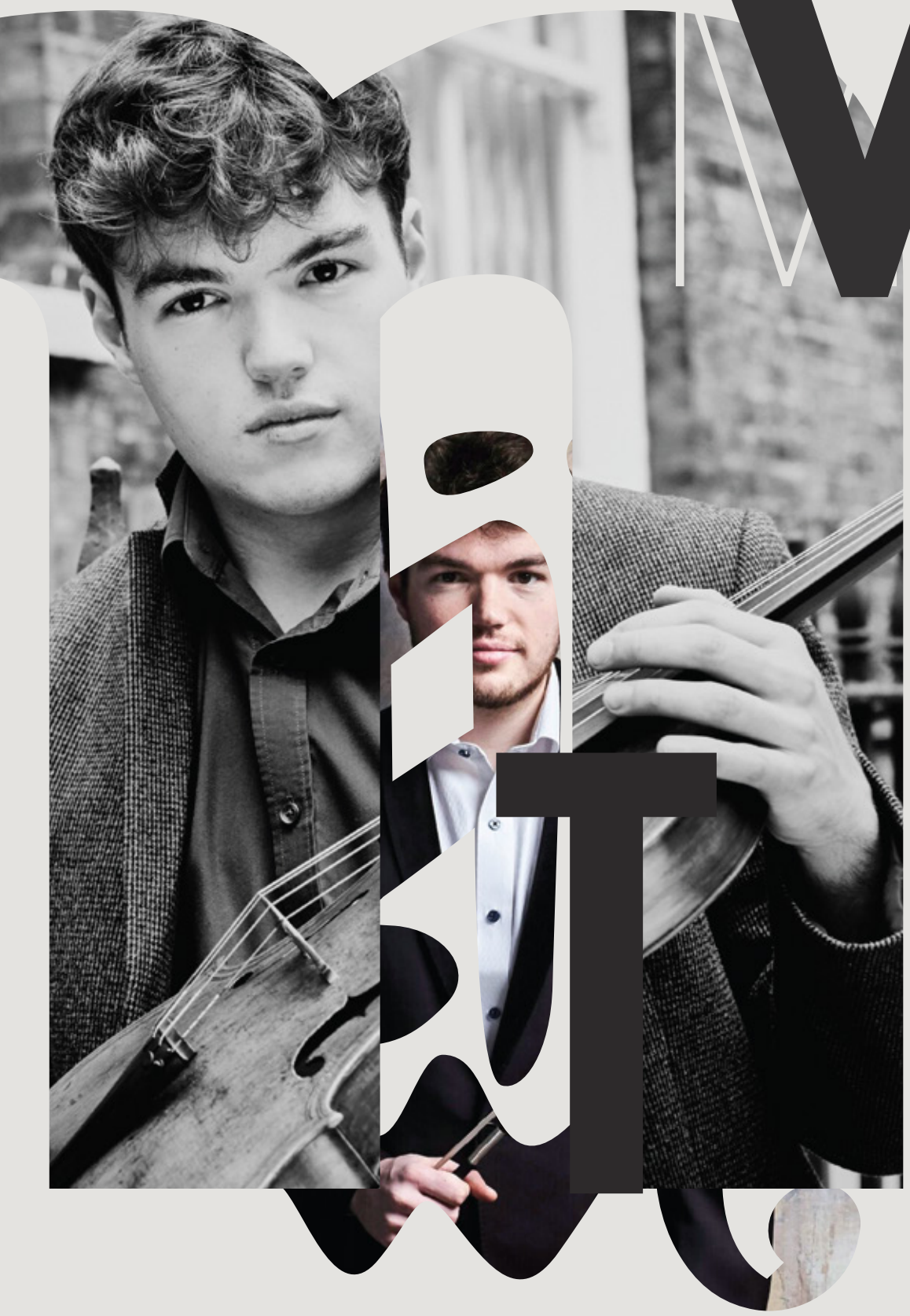
Светската премиера Симфонија бр. 4 ја доживува во 1901 година во Минхен од страна на Минхенската филхармонија, под раководство на композиторот, а солистичката делница во четвртиот став ѝ припаднала на сопранистката Маргарет Михалек. По првото слушање, критичката јавност била поделена, но поголем бил бројот на оние што сметале дека Малер многу потфрлил во ова негово дело. Користењето народни теми и теми од музиката на Шуберт го сметале за „недостаток на оригиналност", а пишувањето програмска музика без програма го сметале за тотално неразбирливо. Целата симфонија ја нарекле „монструозна шега" со којашто композиторот се обидувал да види „колку слушателот може да проголта, без да насети дека е исмеван".

Поминале многу години пред симфонијата да биде сфатена како сериозно дело и да биде ценета од публиката и од музичката критика. Во следните години доживеала премиера и во Соединетите Американски Држави, но и во други европски земји, како што се Холандија и Велика Британија. Во 1930 година, симфонијата ја доживува и својата прва студиска снимка, во која учествувале Новиот симфониски оркестар на Токио, диригентот Хидемаро Коноје и солистката Еико Катазава.

Постојат повеќе аранжмани на оваа симфонија. Еден од нив е и аранжманот на Иан Фарингтон, пишуван за ансамбл составен од 15 изведувачи. Задржувајќи го карактерот на оригиналното дело и третирајќи го секој изведувач како солист, Фарингтон успева да ги открие и оние помалку скриени аспекти на Симфонија бр. 4, кои слушателот тешко може да ги забележи при изведбата на оригиналното дело.

# МУЗИЧКИ ИНСТИНКТ ИНСПИРИРА

## ВИОЛИСТ ЧИЈ



„Кога дојдоа професорите да ги претстават своите инструменти за да одбереме еден од нив, јас се одлучив за виолата само затоа што професорот ја отсвири ‘Темата на Хедвиг’ од филмовите за Хари Потер“

Го нарекуваат виолист „чиј тон не може да биде посигурен и чиј музички инстинкт инспирира самодоверба на секое можно ниво“, млад изведувач чија изведба се одликува со „солиден тон, совршена интонација, солидна техника и харизма“, но и еден од најдобрите млади виолисти кој постојано воодушевува со своите „возбудливи вибрато тонови“ и талент чија кариера со сигурност ќе биде успешна. Тимоти Рајдаут, на само 25 години, веќе го има потврдено своето место во групата на најдобрите европски млади музичари. Роден е во Лондон, каде што и ги завршува своите студии на Кралската музичка академија.

„Како дете сакав да бидам пејач, не виолист. Пеев во училишниот хор и учествував во мјузиклите што ги подготвуваше училиштето. Кога дојдоа професорите да ги претстават своите инструменти за да одбереме еден од нив, се одлучив за виолата само затоа што професорот ја отсвири ‘Темата на Хедвиг’ од филмовите за Хари Потер. Инструментот го немав допрено сè до моментот кога мојот глас почна да ме издава и не можев повеќе да пеам. Започнав со изучување на виолата на Кралската музичка академија, но тешко ми одеше, бев многу поназад од сите кои беа со мене. Во тоа време веќе почнав да го засакувам овој инструмент, па не ми беше тешко тоа што требаше да се трудам и да вежбам двапати повеќе од другите“, вели Рајдаут.

Магистрира на академијата „Кронберг“ во 2019 година, под менторство на познатиот јапонски виолист Нобуко Имаи. По ова, кариерата на Рајдаут започнува да оди во нагорна линија. Неговата биографија вклучува соработки со голем број значајни оркестри (Германскиот симфониски оркестар во Берлин, Националниот оркестар на Лил, Камерниот оркестар на Европа, Камерата Салзбург, Симфонискиот оркестар на Би-би-си, Државниот симфониски оркестар на Сибир и др.) и диригенти, а како камерен музичар се појавува со некои од најзначајните изведувачи на денешницата – Џошуа Бел, Изабел Фауст, Николас Алштед, а соработува и со неколку ансамбли. Досега има направено повеќе студиски снимки и има издадено два албума со значајни дела од виолистичката литература.

„Постои една заблуда дека репертоарот за инструментот виола е многу мал. Доколку се погледне малку подлабоко во виолистичката литература, може да се најдат некои одлични дела напишани од помалку познати композитори. Инструментот не бил многу користен во времето кога се пишувале виртуозни концерти, но ова се менува во 20 век, кога Лајонел Тертис и Вилијам Примроуз целосно ја менуваат репутацијата на виолата“, објаснува Рајдаут. Во програмите на неговите концерти се наоѓаат дела од различни епохи, а како што вели и самиот омилени му се транскрипциите за виола. „Многу сакам да свирам транскрипции на дела пишувани за други инструменти. Покрај другото, ова е одличен начин да се запознаете со повеќе дела“, вели Тимоти.

Добитник е на повеќе награди и признанија, меѓу кои наградата „Сер Џефри Тејт“ во Хамбург, а во 2019 година се здобива со престижната титула „Артист на новата генерација“ која ја доделува Би-би-си.

# КОМПОЗИЦИЈА КОЈА ГО СЛИКА СКОПЈЕ

„Покрај наративот, забележливи се и амбиенталните звуци на градот, но и религиозните литургии на православието како што е црковната песна, а исто така и елементите од интонирањето на исламската молитва. На овој начин сакав да ја отсликувам мултикултурата и соживотот како база на која е изградено нашето Скопје“

Ана Пандевска (1985) е македонска композиторка која пишува музика инспирирана од фолклорот, џезот, амбиенталната музика, а во последно време нејзиниот интерес е насочен кон електроакустичниот израз. Во почетокот на оваа година, Пандевска е избрана со нејзина композиција за пијано и трака „Кристални капки“ од страна на Bold City Contemporary Ensemble за изведба во галеријата „Џексонвил“ во Флорида, САД. Нејзините дела редовно се изведуваат во земјава и во странство.

Електроакустичната симфониска поема „Скопје“ на македонската композиторка Ана Пандевска е музичка композиција од областа на т.н. сериозна музика во која се спојуваат современите технологии и класичните стандарди и пристапи во музиката.

„Во делото се преплетени повеќе жанровски и стилски влијанија како од македонските изворни песни ‘Сноштиминав покрај вази’ и ‘У ливаду потке’, која е суптилна инспирација затскриена во фактурата на делото. Во одредени сегменти може да се забележи и минимализмот, како и инспирациите од амбиенталната музика. Оваа композиција, всушност, е фузија од различни музички влијанија, истражувања и естетски вкусови собрани во едно дело“, вели композиторката Ана Пандевска.

Инспирација за делото е градот Скопје, градот во кој е родена и живее композиторката и, како што вели, во него се обидува на урбан начин да ги пренесе своите емоции и најзначајните скопски знаменитости преку наративните семплови на електронската трака. „Покрај наративот, забележливи се и амбиенталните звуци на градот, но и религиозните литургии на православието како што е црковната песна, а исто така и елементите од интонирањето на исламската молитва. На овој начин сакав да ја отсликам мултикултурата и соживотот како база на која е изградено нашето Скопје“, вели Пандевска.

Формата на делото е во еден став, но со контури на триставност во архитектониката на партитурата.

Композицијата беше проект финансиран од Годишната програма на Министерството за култура за 2020 година.

„Ме радува фактот што делото ќе го изведе оркестарот на Филхармонија, а особено ако музиката заживее и надвор од границите на нашата земја. Композицијата трае околу 13 минути и е напишана за нестандарден двоен оркестарски состав поради потребите за развивање на музичката мисла. Поради тоа, особено е важно да се поддржи македонското творештво од овој тип и да се поттикнат композиторите на современа музика и понатаму да творат и да ја збогатуваат македонската музичка ризница со нови инвентивни композиции кои ќе останат за идните генерации“, вели Пандевска.