Универзитет “Св. Кирил и Методиј” – Скопје
Факултет за музичка уметност

Проблеми на методологијата за дигитализација на применетата музика во драмските претстави

М а г и с т е р с к и   т р у д
п р в   д е л

Кандидат: Дојрана Прокопиева
Ментор: Проф. д-р Димитрије Бужаровски

Скопје, 2008 година

С о д р ж и н а

В о в е д …1

I Општ каталог за одиграните претстави во Драмскиот театар во периодот од 1960 до 2007 година …14

1.1. Структура на дигиталниот каталог за одиграните претстави во Драмскиот театар во периодот од 1960 до 2007 година …15
1.1.1 Општи податоци за претставата …17
1.1.1.1 Реден број …17
1.1.1.2 Име на претстава …17
1.1.1.3 Режија …18
1.1.1.4 Автор на драмски текст …19
1.1.1.5 Година …20
1.1.1.6 Жанр на претстава …21
1.1.2 Податоци за музиката …21
1.1.2.1 Композитор …21
1.1.2.2 Избор на музика …22
1.1.2.3 Носачи на звук …23
1.1.2.4 Нумерација …24
1.1.2.5 Дизајнер на звук …25
1.1.2.6 Забелешки …25
1.2 Собирање и внесување на податоците …25
1.3 Дистрибуција на резултатите …27
1.3.1 Жанр …27
1.3.2 Композитор, избор на музика …28
1.3.4 Година …29
1.3.5 Носачи на звук …30

II Проблеми на методологијата за дигитализација на применетата музика во драмските претстави …31

2.1 Дигитализација на лентите од пилот-истражувањето …32
2.2 Каталоизација и обработка на добиените податоци …34
2.1.1 Структура на каталогот од дигитализираните претстави …34
2.1.1.1 Реден број …35
2.1.1.2 Од-до …35
2.1.1.3 Траење …35
2.1.1.4 Автори на музиката за претставата …36
2.1.1.5 Имиња на музички автори …36
2.1.1.6 Потекло на музичките материјали …36
2.1.1.7 Изведувачки состав …37

2.1.1.8 Изведувачи …38
2.1.1.9 Музика/ефекти …38
2.1.1.10 Функција …38
2.1.1.11 Релација …40
2.1.1.12 Содржински материјали …40
2.1.1.13 Временски материјали …41
2.1.1.14 Ефекти …42
3.1 Дистрибуција на резултатите од каталогот на дигитализираните претстави …43
3.1.1 Реден број …43
3.1.2 Траење …44
3.1.3 Режија, драматург, година, жанр …45
3.1.4 Потекло на музичките материјали …46
3.1.5 Автори на музика за претставите …47
3.1.6 Изведувачи …49
3.1.7 Изведувачки состав …49
3.1.8 Содржински материјали …53
3.1.8.1 Музичките материјали во “Диво месо” …54
3.1.8.2 Музичките материјали во “Болва во уво” …56
3.1.8.3 Музичките материјали во “Фоксфаер” …57
3.1.8.4 Музичките материјали во “Трамвајот наречен желба” …57
3.1.8.5 Музичките материјали во “Солунски патрдии” …57
3.1.8.6 Музичките материјали во “Германци” …59
3.1.8.7 Музичките материјали во “Ајкула” …59
3.1.8.8 Музичките материјали во “Џингис Кан” …60
3.1.8.9 Музичките материјали во “Мајка” …61
3.1.8.10 Музичките материјали во “Тетовирани души” …61
3.1.8.11 Музичките материјали во “Карамазови” …61
3.1.8.12 Музичките материјали во “Косанчиќев венец” …62
3.1.8.13 Музичките материјали во “Дракула” …62
3.1.8.14 Музичките материјали во “Вејка” …64
3.1.10 Временски материјали …64
3.1.11 Ефекти …66
3.1.12 Критики …67
Заклучок …72
Прилози …74
Кратка содржина и извадоци од критики за претставите …74
Биографии за авторите …90
“Леб и сол” …90
Љубомир Бранѓолица …91
Љупчо Константинов …92
Ристо Аврамовски …93
Ладислав Тулач …94
Димитар Масевски …94
Библиографија …95

“Театарот е она што се случува кога еден или повеќе
човечки поединци, изолирани во времето и просторот,
се претставуваат себеси на друг”
(Bernard Beckerman)

В о в е д

Овој труд претставува продолжување на истражувањата од областа на применетата музика, презентирани во дипломската работа со наслов “Проблеми на методологијата за анализа на филмската музика изведени низ обработка на четири филмови од поновата македонска кинематографија” (Прокопиева 2007). Изработката на труд за театарската музика беше поттикната од потребата да се истражува уште едно, досега необработено подрачје во македонската музикологија. Првичната идеја беше да се дигитализираат и сочуваат носачите на кое е снимена театарската музика во Македонија. Издвојувањето на театарската музика како посебен феномен произлегува од фактот дека таа главно живее додека се поставува соодветната претстава и во моментот кога таа ќе биде симната од репертоарот, ако не се издаде посебен саундтрак, престанува нејзината јавна презентација. Бидејќи е нераздвојно врзана со театарското дело на кое му припаѓа, таа во својата изворна форма ретко може да се употреби на концертните подиуми. По правило, концертната изведба на театарската музика бара одредени доработки. Македонската театарска музика се одликува со значајни и разновидни дострели, со што се наметна потребата за теориска рефлексија на овој значаен сегмент на музичката уметност во Македонија.

Најшироко гледано, под терминот *применета музика* се подразбира онаа музика која стои во функционален однос кон друга уметност или објект. Тоа подразбира адаптација на нејзините изразни средства на новите синкретични врски. Така, применетата музика може да се сфати како специфичен музички жанр, кој се јавува во повеќе медиуми:

- театарот
- филмот
- радиото
- телевизијата

- интернетот
- амбиенталната музика (лифтови, продавници, хотели итн.)
- арт видеото
- мултимедијалните перформанси
- инсталациите
- ринг тоновите

Многу често, без разлика на успешноста на реализацијата на применетата музика, таа во очите на критиката има инфериорен статус. На таквиот статус на применетата музика придонесуваат предрасудите врзани со нејзината улога – функционалноста, односно дека музиката во претставата и филмот е декор, односно “звучна завеса”, или како што ја нарекува Игор Стравински, тапет. “ …Онаа музика не треба ни да ѝ пречи, ниту да го преплавува дејствието и треба да се држи на својата улога – како тапет, однесувајќи се кон драмското дејствие воздржано, како оние оркестри по рестораните кои служат како позадина за конверзација.” (1980:22-3)

Во театарската, како и во филмската музика постојат одредени кодови; публиката препознава кога таа музика ѝ кажува да биде тажна, да се чувствува среќна, да се плаши од најлошото. Ако овие кодови се комплетно конзистентни со она што се случува на филмското платно, или на театарската сцена, публиката не мора да размислува повеќе за она што го слуша, туку повеќе за она што го чувствува. Теоретичарите кои се занимаваат со филм и со театар, ја опишуваат музиката за театар и особено за филм како “невидлива”. Со други зборови, музиката е наменета да се чувствува, а не да се слуша. (Gabbard, 2004: 29) Во основа, музиката во претставата не треба да доминира. Во генералната музичка концепција на претставата, музиката не треба особено да тежнее кон монументалност и експресивност, бидејќи на тој начин не се вклопува природно во драмското случување и со нагласеноста на своите елементи не придонесува кон складноста на драмската целина.

Театарот е комбинација од дијалог, гест, импровизација, музика, игра, звук и спектакл. Во текот на историјата на театарот, музиката била секогаш органски поврзана со глумата и со сцената. Нејзината улога била мошне значајна во античката драма, средновековната литургиска драма и комедијата del arte. Музиката имала значајна улога и во ритуалните форми на народниот театар во текот на вековите: миракулите и мистериите, низ кои се одржувала популарната традиција на песни и игри, мимикрија и фарса. (Harvud, 1998: 93). Музиката ги исполнувала театарските сали и сцени во оперите и балетите. Меѓутоа, операта и балетот не можат да се опфатат под терминот применета музика бидејќи во нив музиката е основа за настанување на креативниот артефакт. Овие две уметнички форми се ослободени од главната улога на театарската музика, а тоа е ***функционалноста***.

Нејзиното значење особено е потенцирано во *музичкиот театар.* Музички театар е театарска форма која содржи комбинација на музика, песни, говорен дијалог и танц. Емоционалната содржина на музичкиот театар: хуморот, патосот, љубовта, гневот, како и самата приказна е предадена преку зборовите, музиката, движењето и техничките аспекти на спектаклот како интегрална целина.

Во театарскиот спектакл, главната одлика на музиката е илустративноста, способноста што повеќе да проникне во драмата (Товстоногов: 308). Театарската музика може да даде емоционален ефект на ликовите и ситуациите исто онолку колку што може да направи контраст, правејќи контрапункт со субјектот од драмата, или со сé останато на сцената. Композиторот на театарската музика избира музички материјал кој треба да го следи дејствието и ликовите во театарската претстава. Тој му нуди на режисерот музички лајтмотиви, кои преку ритамот, карактерот и стилските особености треба да помогнат во создавањето на потребната атмосфера за поддршка на дејствието, како и во потенцирањето на ритамот на претставата.

Сложеноста на музичките композиции наменети за театар, доведуваат до честа употреба на поимите како што се “звучна партитура” и “звучен

пејзаж” (Kejn, 2004: 11). Компонирањето на музика за театар му овозможува на композиторот да одлучи дали ќе пишува оригинална музика која ќе биде инспирирана од еден одреден и препознатлив стил, или во претставата ќе употреби сосема оригинален звук.

Иако припаѓаат приближно на ист музички жанр, меѓу театарската и филмската музика постојат и одредени разлики. “Композиторот на филмската музика пишува теми за фиксирани, непроменети слики, додека композиторот на театарска музика мора да ги прилагоди креативните импулси на актерите коишто единствено испливуваат кога се “во живо” на сцена.” (www.robertparkermusic.com/theater) Затоа оваа музика која Паркер, како и Кеј и Лебрехт (Kej, 2004: 15) ја нарекуваат “споредна, придружна, позадинска” мора своето дејство да го изврши “невидливо”: да воспостави расположение, да ја подвлече играта на сцена, но секогаш да ги остави актерите да бидат во фокусот на вниманието. Честопати, режисерите на претставата одлучуваат музиката да се произведува од некој посебен звучен извор, како на пример радио на сцената, или звуците на танцувачки бенд од соседната соба.

Минливоста на театарската музика е всушност резултат на различните егзистенции на драмскиот текст и музиката која го придружува. Театарскиот текст продолжува да постои и да се јавува во други изведби и кога одредена претстава ќе биде симната од репертоарот. Многу ретко музиката напишана за одредено поставување на некој драмски текст се повторува кај следните изведби на истиот драмски текст. Вообичаено, секој режисер се обидува да му даде свој печат на изведбата на одредено драмско дело, во што спаѓа и изборот на нова музика. Токму заради сето ова, од посебно значење е дигиталното архивирање на театарската музика, посебно од претставите за кои не постои видео запис. Од друга страна, видео записот не гарантира квалитетно архивиран аудио материјал, бидејќи токму заради функционалноста на музиката, таа во некои делови може да биде поттисната во заден план, да биде покриена од говорот на актерите, други амбиентални

шумови, аплаузи и други реакции на публиката. Потребата за дигиталното архивирање на театарската музика е поттикната и од фактот дека во театрите во Македонија во моментот постои обемен фонд на музика за театарски претстави, снимена на аналогни носачи. Со оглед на ограничениот век на траење на овие носачи, приоритетно е нивното дигитално архивирање. И покрај тоа што меѓу носачите на звук постои музика која не е на исто естетско и креативно ниво како некои оригинални дела од оваа област, преку дигитализацијата, таа добива на значење бидејќи останува сведоштво за едно време и начин на размислување. Историскиот и временскиот простор ја зголемуваат нејзината функција и важност, што е од исклучително значење не само за зачувувањето на артефактите на театарот, туку воопшто за една национална култура.

Во театарските рецензии многу ретко или воопшто не се спомнува музиката, или е присутна преку кратки информации за композиторот или авторот на музичкиот избор. Анализите на театарската музика се среќаваат во одделни пасуси или поглавја во трудови кои теориски се осврнуваат кон други аспекти на театарот, како режијата, дизајнот и монтажата на звукот, како и оние во кои е проследен историскиот развој на целокупниот театар, во кои најголем акцент е фрлен врз операта и музичката драма (особено Вагнер и неговото творештво).

Авторите Кеј и Лебрехт во делото *Zvuk i muzika u pozorištu - umetnost i tehnika dizajna* (Kej, Dina i Džejms Lebreht, 2004) преку едукативни и практични примери ја даваат основата на техничката примена на музиката во театарот, како и естетиката на дизајнот на звукот и неговите практични аспекти. Оваа книга всушност претставува прирачник за дизајнерите на звук и композиторите, околу техничките можности на театарската музика и во неа воопшто нема музиколошки анализи.

Улогата на музиката во целината на театарскиот спектакл е објаснета во поглавјето *Музика в драматическом спектакле* на книгата *О профессии*

режиссера од авторот Георгий Александрович Товстоногов. Интеграцијата на музиката со театарот, како и нејзините специфичности е анализирана во делото *Primenjena muzika* на авторот Варткес Баронијан (Baronijan, 1981), кое во југословенски рамки претставува основен прирачник за применетата музика.

Од истражувањето констатиравме дека меѓу достапната литература за применетата музика се воочува помал интерес за драмските музички остварувања, а поголемо внимание за проблемите кои се однесуваат на применетата музика во филмот.

Во македонската театрологија постојат поголем број трудови кои се бават со различните аспекти на театарската уметност во Македонија: формите, авторите, драмскиот текст, режијата, актерската игра. Во продолжение на трудот, ние ќе споменеме само дел од нив.

Авторот Иван Ивановски во делото *Половина век театар во Македонија* (Ивановски 2004) го проследува целокупниот развој на македонскиот театар. Во книгата со наслов *Savremena drama i pozorište u Makedoniji* уредникот Благоја Иванов (Ivanov 1982) прави потесен избор на критички студии за македонскиот театар, за авторите и драмите кои оставаат особен белег во неговиот развој. Во 2004 година, Македонската академија на науки и уметности во рамките на проектот за истражување на историјата на културата на почвата на Македонија, го подготвува изданието *Театарот на почвата на Македонија*, (Старделов (уред.), 2004) кое вклучува студии за македонскиот театар и драма, од познатите македонски театролози (Јелена Лужина, Благоја Иванов, Нада Петковска, Александар Алексиев).. Во 1976, во издание на “Мисла” излегува трудот *Основоположинците на македонската драмска литература* од Александар Алексиев, кој претставува обемен и систематизиран труд за основоположинците на драмската литература и театарската уметност, со акцент на нивните драмски дела. Во вториот дел од овој труд Алексиев го обработува прашањето на македонската битова драма. Театрологот Ристо Стефановски го пишува

двотомното издание *Театарот во Македонија* (Стефановски, 1990) кое ги проследува параметрите на развој на македонскиот театар и неговите најзначајни достигнувања. Во магистерскиот труд со наслов *Театарската претстава во телевизискиот медиум*, (Јаќовска, 2005) авторката Соња Јаќоска – Самарџиева ја согледува теориската и практичната средба на два медиуми: *театарската претстава* и *телевизијата*, низ практичен пример на методологија применет врз анализа на четири снимени театарски претстави. Во рамките на овој труд, таа се осврнува и кон музиката користена во избраните драмски претстави. Во рамките на истражувањата на Македонскиот институт за театрологија, се издава списанието *Театарски гласник*, кое прави преглед на тековните театарски случувања, како и осврт кон поедини автори и драмски претстави.

Покрај споменатите извори и референци, при нашето истражување ние користевме податоци од интернет за книги и текстови од областа на театарската музика. При пребарувањето на вакви публикации користевме неколку клучни термини од англискиот јазик: “theater music”; “music in theater”, “applied music”, “stage music”, “drama music”, “dramatic music” и ”theater soundrack”, како и терминот “theater sound”. Користејќи ги овие термини ние се соочивме со одреден проблем бидејќи во терминологијата на повеќе јазици под “театарска музика” се подразбира целата музика која се изведува во театарот (најчесто операта, балетот, мјузиклот, водвиљот, кабарето, пиеса со пеење, оперета, како и музиката за драмските претстави). Всушност, терминот го опфаќа самиот простор - театар, како термин кој “го сугерира значењето како место каде што некој гледа” (Carlson: 39), па во него спаѓаат и театарските, балетските, оперските и кино салите.

Од друга страна, за филмската музика постојат и бесплатни online списанија во кои различни здруженија на критичари на филмска музика објавуваат свои текстови и рецензии за филмска музика во филмови од американската и европската продукција. (Најбогата ваква веб страница на која се наоѓаат директни линкови кон различни часописи исклучиво за

филмска музика на повеќе јазици објавени на интернет е http://www.filmmusiccritics.org/).

Во истражувањето на библиографските извори наидовме на публикацијата *Dramatic Notes (Foregrounding Music in the Dramatic Experience)* од авторот Lutton Staff, (Staff, 2004), која претставува водич на 148 страници за композиторите кои пишуваат за драма, телевизија, филм и останати медиуми. Авторот се осврнува кон објаснување на медиумите преку формите во кои се јавува применетата музика во нив, а централно место во оваа книга заземаат интервјуата кои тој ги има направено со истакнати композитори и театарски и филмски режисери, како Judith Weir, Barrington Pheloung, Richard Rodney Bennett и други.

За музиката во драмските претстави, од кои се изземени мјузиклите единствено пишува авторот W. H. Auden во текст со наслов: *Music in Shakespeare. Its Dramatic Use in His Plays*. (Encounter No 51, December 1957 Volume 9, No 6, pp 31 - 45).

Пребарувањето на клучниот термин “dramatic music” ни даде каталози на публицирани песни со музика и зборови од повеќе мјузикли, како што е изданието Dramatic Music: Catalogue of Full Scores in the Collection of the Library of Congress од уредникот Oscar George Theodore Sonneck. (Sonneck, 2005), во кое доминатно се застапени примери од операта и музичката драма на Рихард Вагнер, како и примери на повеќе автори на светски мјузикли.

Пребарувањето под овој клучен збор ни го даде текстот “Matthew Locke: Dramatic Music”, објавен во часописот *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 112, No. 2 (1986 - 1987), pp. 335-339. Ова списание претставува еден од главните прирачни часописи во кое се објавуваат текстови од различни полиња, од историска и критичка музикологија до теорија и анализи, етномузикологија и студии на популарната музика.

Во него, користејќи го повторно клучниот термин “театарска музика” единствено наидовме на текстови за музиката во сценските дела како опери и музички драми, додека осврти кон музика за драмски претстави воопшто нема.

Терминот пак “theater soundtrack” единствено ни даде резултати на водичи, односно албуми со партитури од сонгови и песни застапени во ТВ и играни филмови, како и во сценски дела (опери и мјузикли).

Иако акцентот во овој труд е ставен врз дигитализацијата на театарската музика и анализа на композиторските аспекти, сепак во недостиг на литература од овој вид се повикавме и на одредени референци за дизајнот на звукот во театарот. При покрај споменатата книга на Кеј и Лебрехт, како главна референца ја користевме и веб страницата http://www.richmondsounddesign.com, на која се наведени повеќе наслови кои ја третираат оваа проблематика.

Врз основа на овие прелиминарни согледувања, дојдовме до заклучок дека како приоритетна цел се поставува дигитализазијата на оваа посебна манифестација на музичкиот феномен, како предуслов за нејзината музиколошка анализа. Со оглед на тоа дека кај нас досега воопшто не е пристапено кон систематско конвертирање во дигитален формат на творбите од овој музички жанр, како неминовно се наметнува прашањето за методологијата на ваквата дигитализација.

На овој начин дојдовме и до дефинирање на темата на нашиот труд:

Проблеми на методологијата за дигитализација
на применетата музика во драмските претстави

Проблемите на методологијата на дигитализација на звучното културно наследство досега беа во фокусот на повеќе слични трудови настанати во ИРАМ (Митевска, 2005; Новаковска, 2005; Илиевски, 2007; Круезиу, 2008). На нив се надоврзува и споменатиот дипломски труд “Проблемите на методологијата за дигитализација на филмската музика изведени низ обработка на четири филмови од поновата македонска

кинематографија”, кадешто го прикажавме образецот за анализа на филмската музика преку дефиниција и примена на методологијата врз емпириски корпус од четири играни филмови. Сепак, спецификите на применетата музика во драмските претстави бараа натамошни доработки, односно креирање на специфична методологија за нејзината дигитализација.

Притоа, одлучивме оваа дигитализација да ја покрива само музиката во драмските претстави, а не балетот, операта и други мултимедијални форми што егзистираат во театарот, водејќи се од специфичноста на пристапот кон компонирањето на музиката, која веќе нема примарна улога на “музика сама за себе”. Значењето на вака изградената посебна методологија е двојно. Таа најнапред треба да овозможи успешно дигитално архивирање, но и да ја олесно идната музиколошка анализа на архивираниот материјал, посебно имајќи предвид дека таа отстапува од вообичаеното разгледување на главните параметри на музичкото дело: мелодија, хармонија, ритам и форма. Всушност, за адекватното разбирање на клучните особености на театарската музика, неопходно е да се одреди круг на проблеми кои се врзуваат со различни прашања за применетата музика: од одредување на нејзиното место во драмската претстава, до анализа на конкретните музички средства преку кои се проникнува во атмосферата на претставата. Затоа веќе споменатите структурните елементи (мелодија, хармонија, ритам, форма) треба да бидат разгледани од поинаков аспект.

Разбирливо е дека расправата за проблемите на методологијата за дигитализација на применетата музика не може да биде заокружена без апликација на изложената методологија врз одреден примерок, односно пилот-истражување. За апликација на разгледуваниот метод ги избравме претставите одиграни во продукција на Драмскиот театар од Скопје, како еден од главните драмски центри во Македонија.

За разлика од останатите театарски куќи во Македонија, **Драмскиот театар** од Скопје минува специфичен и динамичен развој од куклената

секција при Македонскиот народен театар, преку кукленииот и Младинско-детскиот театар до денешниот Драмски театар. Во првите години на дејност, на основа на согледените потреби за воспитување на младата публика, се создаваат услови за дејност најпрвин на куклената секција при МНТ, која продолжува да работи самостојно како куклен театар. (Ивановски, 2004). Следниот чекор е прераснувањето на Кукленииот театар во Младинско-детски театар, кој дава особен придонес во приближувањето на театарската уметност кон младата публика. Подемот на Драмскиот театар започнува во 1960 година со премиерата на драмата, работена според романот на Бранко Ќопиќ *Преживеалиците на Николетина Бурсаќ.* По земјотресот во Скопје, театарот добива нова зграда во населбата Карпош, која свечено е отворена во 1965 година со премиерата-драматизација на познатото прозно дело на Владо Малески – *Она што беше небо*, (Ивановски, 2004) чија сценска презентација е прикажана со наслов *Богомилска балада* во режија на Тодорка Кондова-Зафировска.

Реализирањето на голем број премиери, како и вклучувањето на голем број актери од Македонскиот народен театар во Драмскиот придонесе оваа институција да постигне завидно уметничко ниво. На неговата сцена со текот на годините како изразити творечки личности се потврдуваат голем број македонски и странски уметници, а домашните режисери, актери и драматурзи се афирмираат на театарските сцени надвор од границите на Македонија. (Ivanov, 1982). Голема заслуга за развојот на Драмскиот театар, како и на театарската уметност во Македонија имаат и младите генерации на режисери.

Се разбира ова пилот-истражување преку кое сакавме да ја тестираме методологијата, потребно беше издвојување на примерок од целокупната продукција на Драмскиот театар, која како што кажавме, почнува од 1960 година па наваму. Појдовна точка за формирање на овој примерок ни беа податоците од Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности во Скопје, во која се евидентирани 306 претстави. Од увидот што го направивме во Драмскиот театар во 2007 година, кога започнавме со изработката на овој труд, констатиравме дека во звучната архива на Драмскиот театар не се сочувани сите музики за споменатите драми. Затоа ние неминовно моравме да извршиме сликање на состојбата на теренот, односно да направиме дигитален каталог за постоечкиот музички фундус за претставите одиграни во Драмскиот театар. По завршувањето на овој каталог, ние се одлучивме апликацијата на нашата методологија да ја изведеме врз корпусот од првите 14 драмски претстави, за кои беше сочувана музиката на аналогни носачи. На овој начин не само што ја проверивме методологијата, туку извршивме и дигитално архивирање на најстарите носачи кои моментално се најзагрозени. Секоја дигитализација неминовно бара и каталогизација на дигитализираниот материјал заради полесно пребарување, односно индексирање. Во оваа следна фаза се определивме за 22 основни параметри, во кои покрај секундарните влегоа и терцијарни-аналитички податоци.

Соодветно на сето ова, нашиот труд содржи две поглавја:

1. Општ каталог за одиграните претстави во Драмскиот театар, во периодот од 1960 до 2007 година
2. Проблеми на методологијата за дигитализација на применетата музика во драмските претстави, кое содржи две потпоглавја:

- дигитализација на аналогните носачи на звук
- каталогизација и обработка на добиените податоци

На овој начин, ваквиот труд претставува подготовка за комплетна дигитализација на целокупниот музички фундус од архивата на Драмскиот театар.

I. Општ каталог за одиграните претстави во Драмскиот театар во периодот од 1960 до 2007 година

Ова поглавје ќе го претстави општиот каталог за одиграните претстави во Драмскиот театар, во периодот од 1960 до 2007 година. Како што кажавме, ние моравме да пристапиме кон изработка на еден каталог со општи податоци за одиграните претстави во споменатиот период, бидејќи во моментов, во постоечкиот дигитален каталог во Институтот за театрологија нема разграничени полиња според параметрите кои ги содржат основните податоци за една претстава, т.е. секоја претстава е дадена како еден дескриптивен документ, а во некои од документите во оваа база не се содржани податоците за авторите на музиката. Изработката на ваквиот каталог беше потребна заради евиденција на постоечките аудио музички материјали во архивот на Драмскиот театар во Скопје. Каталогот натаму требаше да овозможи селекција на материјалите за дигитализација, односно за нашето пилот-истражување за проблемите на методологијата за дигитализација на применетата музика во драмските претстави. Процесот на каталогизација се состоеше во две фази:

- собирање на податоците
- изработка на општиот каталог

Соодветно, ова поглавје го конципиравме во три дела:

- структура на дигиталниот каталог за одиграните претстави во Драмскиот театар во периодот од 1960 до 2007 година
- собирање на податоците
- дистрибуција на резултатите од каталогот со општи податоци според поважните полиња

1.1 Структура на дигиталниот каталог за одиграните претстави во Драмскиот театар во периодот од 1960 до 2007 година

Дефиницијата на полињата на дигиталните каталози е секогаш најкомплексниот дел во процесот на каталогизација. Несоодветната дефиниција и особено вклучувањето на полиња со повеќезначни категории

влијае врз неупотребливоста на ваквите каталози и потребата за дополнителни корекции или разделувања на синтетизираните податоци. На овој начин, непотребно се дуплира времетраењето за изведување на каталогизацијата. Всушност уште во дефинирањето на овие полиња ние ги допревме прашањата кои се во основата на нашиот труд, односно проблемите на методологијата за дигитализација на применетата музика во драмските претстави. Секако, соодветна илустрација за ова е токму фактот дека во моментов во Македонија не постои вака структуиран дигитален каталог, не само за претставите одиграни во Драмскиот театар, туку и во сите други театари. Се разбира, за нас, како што истакнавме во воведниот дел од трудот, големо олеснување беа споменатите трудови кои се бават со слична проблематика, изработени во ИРАМ во последните неколку години.

Соодветно на целите и задачите во овој каталог дефиниравме 13 полиња:

- *реден број*
- *име на претстава*
- *режија*
- *драматург*
- *драматизација (адаптација)*
- *година*
- *жанр на претстава*
- *композитор*
- *музички избор*
- *носачи на звук*
- *нумерација*
- *дизајнер на звук*
- *забелешки*

Очигледно е дека во овие 13 полиња се содржат две групи на податоци:

- општи податоци за претставата
- податоци за применетата музика

Во натамошниот дел од текстот, ќе се осврнеме на дел од аспектите поврзани со одредени полиња во овие две групи на податоци.

1.1.1 Општи податоци за претставата

Во оваа група на полиња се наоѓаат првите седум полиња од нашиот дигитален каталог.

1.1.1.1 Реден број

Преку посебното нумерирање на внесените претстави се овозможува нивна лесна идентификација во обработките на дигитализираниот секундарен материјал.

1.1.1.2 Име на претстава

Драмското уметничко дело секогаш се гледа во двојството на драмскиот литературен текст и неговата театарска изведба. Драмската претстава слично на музичките дела, во својата егзистенција минува низ повеќе модуси. Во оваа смисла, изведбата на драмската претстава е во целосен паралелизам со модусот на изведбата на музичкото дело. Затоа можеме да кажеме во метафоричка смисла дека таа се раѓа во моментот на изведбата. Градена од живи луѓе, нивните доживувања, нивното делување, таа е секогаш жива, а тоа значи: "секогаш смртна, да умре штом се родила, да постои само во статус nascendi. Земете го филмот: пред да почне, филмот е потполно готов, па таков останува, а претставата завршува со истото трепнување на окото, со загонетната насмевка на филмската дива исто толку бесмртна како и насмевката на Мона Лиза." (Klajn, 1969: 62). Драмската претстава, како и музичкото дело ја чинат пет фактори: авторот, текстот, изведувачите, изведбата и публиката. Иако литературниот текст е неизбежен конститутивен елемент, сепак во театарската претстава доаѓа до "своевидна негација на неговата литерарност." (Inkret: 22) За да биде успешен еден драмски текст не е доволно да има само литературна тежина, туку неговиот автор да има одлични познавања од театарската сценска техника. На тој начин драмското дело се вреднува според можностите за неговата театарска изведба.

1.1.1.3 Режија

Како и во филмот, така и во театарот, целината на мултимедијалниот израз ја креираат повеќе уметници-поединци. Театарот е продукт на повеќе уметности кои заеднички произведуваат ефекти потребни за остварување на драмската претстава. Во него се интегрирани уметноста на актерите, режисерот, костимографот, сценографот, композиторот, кореографот. Според Љубиша Георгиевски (Георгиевски, 1985: 153) "режијата во своите најингениозни облици мора да биде summa на сите уметности. Режисерот во смисла на своите знаења, умеења и интереси е последниот ренесансен човек на 20. век." Режисерот е личност која ја надгледува и "оркестрира" приказната на сцена, обединувајќи различни настојувања и продукциски аспекти. Во современиот театар режисерот е главниот визионер кој одлучува за артистичката концепција и интерпретацијата на текстот. Според теоретичарот Андре Венстен, режисерот има една предност "што може да се нарече момент на режијата: тој се вметнува меѓу моментите на пишување, писмено составување на делото и моментот на претставата, момент во кој се решаваат проблеми од техничка, психолошка и уметничка природа". (Vensten, 1983: 122-3) Работата на театарскиот режисер се состои во тоа што претставата се замислува почнувајќи од пишаното дело и потоа се составува, откако претходно се одбрани глумците и насочени кон своите улоги, откако се одбрани и изработени костимите, осветлувањето е наместено, декорот е смислен и надгледуван, а музиката е компонирана или сугерирана. Режисерот ја замислува претставата, го оживува драмскиот текст, и со својата професионална, техничка и уметничка независност ја гради својата визија доволно за да претставата може да се појави како негово оригинално дело. Интелектуалната и морална доблест на режисерот е да открива и укажува на сите општествени девијации, морални падови и политички скандали. (Георгиевски: 156).

Едно од најзначајните прашања во утврдување на режисерската концепција е одлуката на режисерот за тоа дали во драмата воопшто ќе има

музика, и доколку има, каква улога ќе ѝ се одреди. Режисерот музиката мора да ја усогласи со останатото случување на сцената

За драмската режија и за нејзиното значење во македонската театрологија се пишувало во повеќе осврти и критики кон одредени претстави. Инаку појавата на модерната драмска режија кај нас е најтесно врзана со мошне скромно изразениот пробив на западноевропската драматургија во првите години по ослободувањето на театарските сцени низ Македонија каде се поставуваат делата на Тенеси Вилијамс, Артур Милер, Вилијамс Инџ, Ретиген и др.). Ако гоземеме за основоположник на македонската режија Димитар Ќостаров, ако правиме една широка репроспекција на развојот на режијата, ќе мора да нагласиме дека покрај првичните обиди на Илија Милчин, а нешто подоцна и на Крум Стојанов, Тодорка Кондова, Димитрие Османли, Мирко Стефановски “семето за едно поинакво толкување на текстовите го посеаја и заораа уште подлабоки бразди Љубиша Георгиевски, Слободан Унковски, Владимир Милчин, Душко Наумовски, Ацо Алексов, Наум Пауновски, Димитар Станкоски, Коле Ангеловски…”(Ивановски, 1996: 69) Овие режисери ја формираат својата режисерска профилација главно врз дела од домашното драмско творештво.

1.1.1.4 Автор на драмски текст

Авторот на драмскиот текст е создавач на драмската композиција и елементите на сцената. Честопати, во театарот, режисерите одбираат да прават сценска адаптација на друг вид книжевно дело, како роман или расказ, па во тој случај велиме дека е направена драматизација, односно адаптација на таквиот вид на литературно дело. Драматизацијата е всушност “моделирање” на приказната или на неа слични елементи во форма која може да виде одиграна на театарската сцена.

Македонскиот театар во средината на 20 век како сопствена театарска традиција ги носи придобивките на годините пред Втората светска војна и делата на В. Чернодрински, М. Цепенков, В. Хаџи Константинов-Џинот.

Паралелно со битовата драма, се развива еден специфичен поим на театарот, создаден врз примерот на соц-реалистичкиот театар. Доминантни теми во драмската продукција се штотуку завршената војна и актуелната колективизација (Петковска: 180). Автори кои творат во овој период се А. Каваев, К. Чашуле, Ј. Леов, В. Малески, Б. Конески. На крајот на шеесеттите години дејствуваат други драмски автори како што се Васил Иљоски и Томе Арсовски, чии дела претставуваат продолжување на двете доминантни поетики во македонската драмска литература: битово – социјалната и соц-реалистичката.

Модерниот реализам во драмската литература во Македонија и свртувањето кон европската и светската драма кој започнува со драмата *Вејка на ветрот* од Коле Чашуле, продолжува и со текстовите на Томе Арсовски, Бранко Пендовски, Богомил Ѓузел, а од посебно значење за македонската драматургија е појавата на Горан Стефановски и Јордан Плевнеш, автори кои се најмногу изведувани и афирмирани во странство. Покрај нив, во македонскиот театар суеверено владеат уште Русомир Богдановски и Благоја Ристески кои заедно со Стефановски и Плевнеш се дел од *авторскиот квартет* (Лужина: 279) Колку и да се различни во своите индивидуални поетики и разбирања на театарот, несомнено овие драмски писатели споделуваат една заедничка карактеристика: ја искористуваат современата македонска драматургија да ја пренесат од модерната во постмодерната епоха.

Нова страница во македонското драмско творештво претставува отворањето на одделот за драматургија при Факултетот за драмски уметности во Скопје од која ќе произлезат сериозни драматурзи како Дејан Дуковски, Жанета Мирчевска, Сашо Насев, Југослав Петровски.

1.1.1.5 Година

Во ова поле се одлучивме да ги внесуваме само податоците за годината на премиерното претставување на обработениот драмски текст. Се разбира, податоците во ова поле можеа да бидат внесувани и преку тријадата датум-

месец-година. Сметавме дека за нас доволен показател е годината на првото претставување. Воедно ова беше и единствената интервалска варијабла во нашиот каталог. Сите останати се номинални.

1.1.1.6 Жанр на претстава

Номиналните варијабли во ова поле ги групиравме во трите театарски жанри: *драмска претстава, детска претстава и мјузикл*. Иако во некои од податоците што ги собравме постоеше и назнаката комедија-трагедија, заради непотполноста на овие податоци и проблемите на дефиницијата на оваа подкатегорија, се одлучивме да не го внесуваме овој податок.

1.1.2 Податоци за музиката

Во оваа група спаѓаат податоците за авторите на применетата музика и податоците за носачите на звук. Како и кај филмот, и во овој медиум се појавуваат две категории на применета музика – музика специјално компонирана за соодветниот драмски текст, и избор на музика. Во нашиот каталог за овие категории издоивме две полиња при што во нив ги внесувавме имињата на авторите.

1.1.2.1 Композитор

Композиторот го проучува драмскиот текст, се консултира со режисерот околу концепцијата и евентуалните музички акценти и изработува скици на музички идеи, сонгови, музички акценти и лајтмотиви. Тој не треба музиката да ја третира на оперски начин, како нешто што е од исто значење како текстот, туку најчесто треба да има улога на звучна позадина. Заради тоа и во повеќе трудови се употребува англискиот термин incidental (инцидентна, позадинска музика). За да музиката биде интегрален дел на драмската ситуација, слично како во филмската музика “која ги следи кадрите и динамиката на филмското дејствие” (Прокопиева: 2007), треба да ги следи движењата на сцената, а особено да се внимава кога музиката се воведува под текстот, бидејќи голем број на дијалози, особено експлицитните не

поднесуваат музичка подлога. Музиката особено е истакната во моментите на преоѓање од една во друга сцена, од едно во друго дејствие, пред завршувањето на еден и почетокот на нов чин. Композиторот треба да се запраша на што се однесува неговата музика? Дали најавува нечие појавување на сцената? Дали врската меѓу самата музика и дијалогот е специфична? Дали музиката ја поврзуваме со одреден драмски лик, и ако е така треба ли со неа да се сугерираат одредени состојби на тој лик? Како и филмската музика, така и театарската музика не може да се третира како самостојно музичко дело заради нејзината фрагментарна структура.

Заради функционалноста, композиторот ги следи насоките на режисерот во поглед на изведувачкиот состав, стилистиката и жанрот. Режисерската концепција ја диктира употребата на инструментите во музиката. Така, ако станува збор за камерна претстава, композиторот одбира помал број на инструменти или камерни групи, па дури и единствен соло инструмент да ја долови атмосферата. Доколку режијата има тенденција кон монументален театарски израз, во тој случај изборот ќе падне на симфониски оркестар или оргуљи. дали музиката ќе ја сними или ќе се изведува во живо на сцена. Во тоа се состои и главната разлика меѓу композиторот на применета музика чија музика зависи од одлуката на режисерот, и композиторот на останати музички дела, кој во потполна мера одлучува за стилистиката на делото.

Самата музика во театарот, не мора секогаш да биде кореcподентна со дејствието и може да прави контраст на дејствието или на одреден негов лик со спротивна емоционална содржина со што истакнува важна линија во сцената. Карактерот на оваа музика е спротивен со карактерот на претставата, односно контрапунктски ја надополнува. Од друга страна пак, музиката во која преовладува реалниот пристап, композиторот ја извлекува од самото дејствие и истата буди асоцијации на ликовите и ситуациите.

1.1.2.2 Избор на музика

Изборот на музика во една претстава, исто како и во филмот содржи авторски елементи кои бараат разбирање на драматуршката целина за

начинот на озвучување на одредени сцени во театарската претстава. При изборот на музиката, композиторот треба да го задржи стилското единство. Тоа може да се постигне на неколку начини: преку ограничување на изборот на еден автор, еден изведувачки состав, или еден инструмент, преку ограничување на жанрот, на пример користење на примери исклучиво од класичната музичка литература итн. Во креирањето на музичката подлога како што кажавме големо значење им се придава на звучните ефекти во претставата.

1.1.2.3 Носачи на звук

Имајќи предвид дека во истражуваниот период се појавуваат повеќе категории на аналогни и дигитални носачи на звук, потребна беше дефиницијата на едно вакво поле во кое само најопшто ќе се одреди соодветниот носач на кој е снимена применетата музика.

Во рамките на сценската опрема на секој професионален театар се наоѓа тонско студио со комплет на електроакустички инсталации, чија употреба е функционален и творечки дел на концепцијата на режисерот (Baronijan: 95) Овој систем кој е сместен во близина на сцената содржи аналоген и дигитален хардвер. Во минатото била употребувана аналогната технологија, додека денес повеќе е застепена дигиталната технологија. За една театарска претстава потребни се хардвер за снимање и репродукција како миксери и Це-де плеери, хардвер за озвучување на салата, како и друга дополнителна тонска опрема.

Снимањето на музиката и монтажата на звучните ленти најчесто се прават во професионално тонско студио. Овој снимен материјал се состои од три различни видови на снимања:

а) музички нумери

б) звучни ефекти и шумови

в) снимен говор и текст на актерите

Снимената тонска лента може да има исклучителна улога во концепцијата на театарскиот режисер. Без разлика дали е снимена или изведена во “живо” на сцената, музиката во театарот има и различна улога од онаа во филмот, бидејќи проблемот во звучниот филм е да се знае кога личностите треба да зборуваат, додека во театарот тие постојано зборуваат. Така, основната карактеристика што ги разликува филмската и театарската музика е што музиката во филмот може да биде присутна како подлога на сликата, додека во театарот нејзиното присуство речиси секогаш треба да биде оправдано. Театарската сцена овозможува музиката да се експонира во својата полна реалност, вклопувајќи се во функционалниот сплет на сите компоненти на драмата, и притоа силно да влијае врз публиката.

Порано, во текот на претставата тонскиот материјал се емитувал со два или три магнетофони, додека денес тоа се прави со цд-плеери, што овозможува независна суперпозиција на тонските снимки. Снимената музика се забележува во текстот на драмата каде се прецизираат настапите на музиката или шумовите. Важна постапка во овој процес е монтажата на тој начин што музичките нумери бидат заокружени метрички целини.

Со оглед на тоа дека постојат генерално две категории на носачи, во нашето означување пред категоријата на носач стававме А за аналогно, а Д за дигитално. Соодветно ова поле може да ги има следните подкатегории:

- АЛ- за магнетофонски ленти
- АК – за касети
- ДЦ – за дигитално Це-де
- ДМД – за мини диск
- ДД – за ДАТ

1.1.2.4 Нумерација

Архивираниот музички материјал во Драмскиот театар не содржи нумерација. Заради идентификација, беше потребно секој носач да добие свој број.

1.1.2.5 Дизајнер на звук

Дизајнот на звукот во театарската претстава не постои надвор од драмското дејствие. Своето значење го добива во однос со изведувачите, режисерот, инспициентот, техничарот и гледачите. Задачата на дизајнерот на звук е да создаде целина од звучните материјали. Од дизајнирањето на звучните ефекти во театарот, до финалната фаза на миксање, во која сите звучни елементи се ставени заедно-може да предизвика емоција на ист начин како што предизвикуваат актерите, музиката и визуелниот дизајн. (Richard L. Anderson, interview/ http://www.audiotheater.com/design.html).

1.1.2.6 Забелешки

Последното поле од овој каталог, полето за забелешки ги содржи оние податоци кои не се опфатени со претходните полиња или се однесуваат на специфики на внесените податоци (како на пример состојбата на лентите).

1.2. Собирање и внесување на податоците

Вообичаено во ова поглавје го прикажуваме начинот на кој се собрани и внесени податоците во дигиталниот каталог. Иако нашиот дигитален каталог се однесуваше само на аудио записите како примарен податок, ние во оваа фаза собиравме и други придружни материјали кои подоцна ќе ни послужат за надополнување и проверка на секундарните и терцијарните податоци за оваа општа база, но и за базата на дигитализирани аудио материјали. За собирањето на примарните и секундарните материјали ги користевме следните извори:

- Архивата на Драмскиот театар во Скопје
- Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности во Скопје
- НУБ “Св. Климент Охридски” - Скопје

Артефактот е дефиниран како предмет којшто е создаден од човекот со намера за одредена употреба и анализи. Во потесна смисла на зборот е дефиниран како рачно направен предмет (како уметничко дело) кој рефлектира одредено општество или култура, или е од историски и археолошки интерес. Артефактите во нашата база ги сочинуваа:

- звучни записи (магнетофонски ленти)
- пишани материјали за одиграните претстави (програми)
- критики и рецензии кон премиерните изведби на претставите

При пронаоѓање на податоците за музиколошка анализа ние повторно (како и при анализата на филмската музика) се соочивме со непостоење на нотни материјали. За ова постојат повеќе причини:

- музиката е создавана директно за време на снимањето врз основа на шеми и назнаки од авторите;

- со појавата на МИДИ секвенцерите музиката се запишува во МИДИ секвенцери и во нив се вршат сите корекции во висинска и временска смисла, изборот на инструменти итн.

Кон непостоењето на партитури придонесува и фактот дека дел од композиторите ангажирани за изработка на применета музика не знаат да читаат и пишуваат ноти, што уште повеќе упатува на заклучоците за посебноста на театарската музика.

Покрај ова постои генерална разлика во претставите од постарата продукција, каде помалку е користена оригинална авторска музика и како музичка подлога е користена музика од други автори која оригинално не е напишана за театар. Причината за ваквата дистрибуција пред сé е од економска природа, бидејќи снимањето музика особено со големи инструментални состави е најчесто надвор од целокупниот буџет што стои на располагање на една театарска претстава кај нас.

Собраните податоци ги внесовме во дигиталниот каталог во програмата *Microsoft Excel.* На овој начин внесовме 313 претстави кои ја претставуваат популацијата на испитуваниот феномен во овој период.

1.3 Дистрибуција на резултатите

Во претставувањето на резултатите направивме групирање на полињата заради економичност на просторот на трудот, односно заради заедничките коментар.

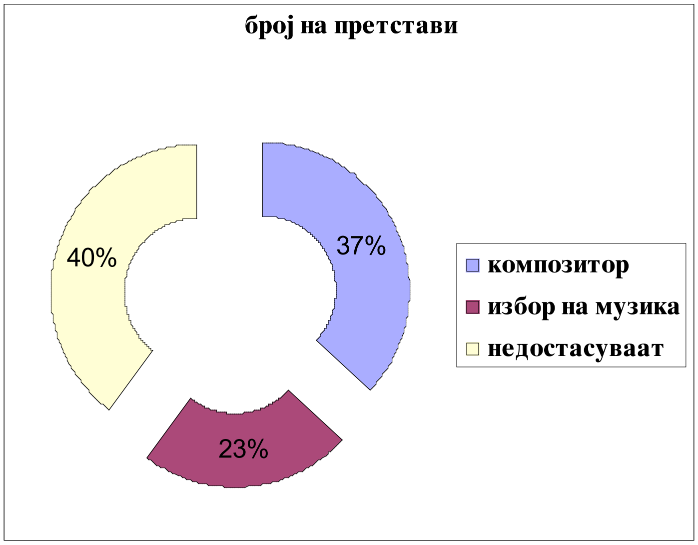
1.3.1 Жанр

жанр	**број на претстави**
драма	276
детска претстава	36
мјузикл	2
вкупно	**313**

Од графичкиот приказ може да видиме дека од 313 внесени претстави одиграни на сцената на Драмскиот театар во периодот од 1960 до месец јуни 2007 година најголемиот број се драми, односно 88%.

1.3.2. Композитор, избор на музика

музика	**број на претстави**
композитор	116
избор на музика	73
недостасуваат	124
вкупно	**313**



Од табелата може да забележиме дека оригинална театарска музика е создадена за 37% од вкупниот број на претстава. Избор на музика е направен во 23% од претставите, додека за 40% од претставите податоците не ни се комлетни, односно недостасуваат податоци за музиката.

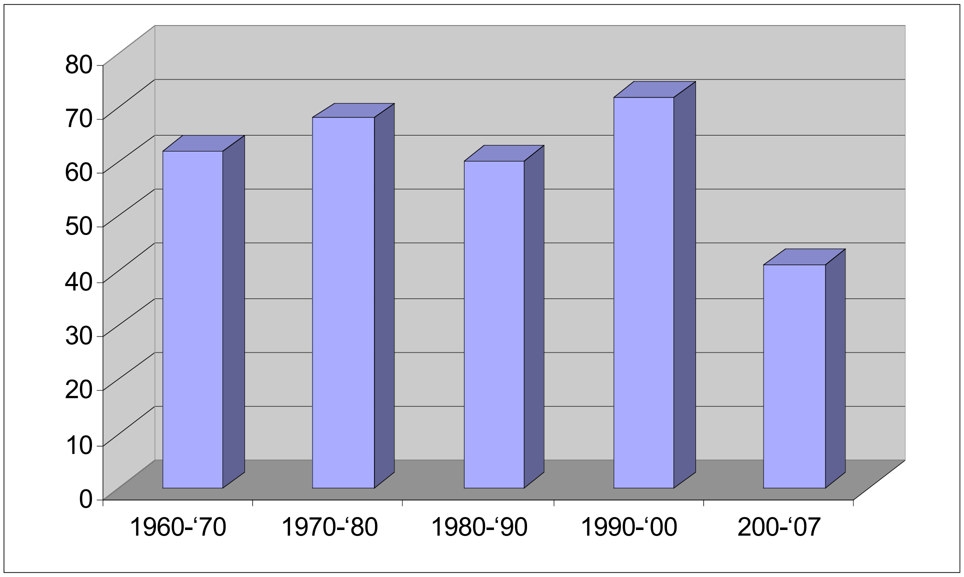
Со оглед на големиот број на автори кои соработувале со Драмскиот театар на изработка на применета музика за неговиот репертоар, овде ќе ги издвоиме само композиторите и илустраторите чии имиња ги среќаваме најчесто во собраниот материјал. Автори со најголем број на внеса во полето оригинална музика се Димитрије Бужаровски и Љупчо Константинов со по 10 внеса. Оригинална музика за 9 од претставите има напишано Венко Серафимовски, додека музика за 8 претстави има создадено Александар Џамбазов.

Од илустраторите најголем број внеса се со името на Андреј Бељан. Андреј Бељан ја подготвил музичката илустрација за 24 претстави. Покрај ова, овој словенечки музичар има создадено музика за повеќе претстави одиграни на сцената на Slovensko narodno gledališče Nova Gorica; компонирал музика и за неколку македонски играни филмови (*Светлини и бои*; *Вител*), а и самиот има настапувано и во улога на актер во филмот *Трст виа Скопје* од 1987 година.

Во нашето истражување се сретнавме со претстави во кои режисерската концепција бара соработка на "жив" оркестар. Иако ние не успеавме од овие претстави да најдеме видео снимки, претпоставуваме дека членовите на оркестарот на сцената се костимирани и воведени во сценското дејствие. Во овие случаи, како што тоа ни беше нагласено и од тон-мајсторот во Драмскиот театар, Чедомир Младеновски, најчесто доаѓа до комбинирано озвучување на претставата, чиј звучен и музички дел се одвивал со магнетофонски снимки и жива изведба на ансамблот, а некој пат и со пеење или свирење на актерите на сцена.

1.3.4 Година

Во следниот хистограм е прикажан бројот на претставите по децении. Од него можеме да видиме дека најголем број премиери се прикажани во периодот од 1990 до 2000 година, вкупно 72.



Хистограм за полето “година”

1.3.5 Носачи на звук

Во архивата на Драмскиот театар постои музика за 120 претстави. Во следната табела е прикажана дистрибуцијата на резултатите според носач, по претстава:

вид на носач	**број на носачи според претстави**
ленти	58
Це-деа	50
ленти и це-деа	6
непостојат	193
вкупно	**313**

За остатокот од 193 претстави не е позната судбината на носачите, односно типот на носачите на звук. Како што истакнавме, овде ги прикажавме дистрибуциите од најзначајните резултати во нашиот дигитален каталог. Дистрибуцијата на оние полиња за кои постоеа само делумни податоци (како на пример полето на изведувачите, кадешто добивме информации само за 8 претстави), или воопшто не постоеа податоци, остануваат за дискусија во некое идно време.

I. Проблеми на методологијата за дигитализација на применетата музика во драмските претстави

Ова поглавје содржи две целини кои се во функција на нашата основна задача создавање на методологија за дигитализација на применетата музика во драмските претстави. Затоа, претставувањето на оваа методологија најнапред ќе го извршиме преку описот и коментарите за процесот на дигитализација и потоа ќе го искоментираме процесот на каталогизација на дигитализираниот материјал. Притоа, нашите сознанија ќе се основаат на пилот-истражувањето од избраниот примерок од 15 претстави за кои постои музика, одиграни на сцената на Драмскиот театар во периодот од 1968 – 1990 година.

2.1 Дигитализација на лентите од пилот-истражувањето

Дигитализацијата на споменатата применета музика од нашето пилот-истражување беше со двојна намена: да го тестираме методот, но и да се изврши делумна дигитализација на Архивата на Драмскиот театар.

При дигитализацијата, се водевме од стандардите на IASA (http://www.llg.org.uk/iasa0013htm), односно ја преземавме методологијата за дигитализација на ваков тип на артефакти, разработена во Институтот за истражување и архивирање музика, а на која се повикуваат повеќе автори (Митевска, 2005; Новаковска, 2005; Илиевски 2007, Круезиу 2008).

Дигитализацијата на аудио материјалите ја изведовме според стандардите за дигитализација, според кои аудио материјалите треба што повеќе да ги задржат своите основни карактеристики. Ова значи дека при дигитализацијата беше направена исклучиво конверзија на аналогниот аудио сигнал во дигитален сигнал, односно семплирање. Семплирањето беше изведено без дополнително компресирање и процесирање. Во стандардите за дигитализација на кои се повикавме стои дека “редукцијата не е погодна за материјалите кои имаат научна, архивска и друга примена, бидејќи за нив основниот критериум не е човековото уво, туку спектралните анализи”. Главната работа која ја имавме предвид беше основната задача на

архивирањето, а таа е што е можно повеќе да се сочува изворниот материјал, односно снимката да биде што е можно најблиску до оригиналниот звучен настан. (Бужаровски 2002:13)

За дигитализација на 15 - те магнетофонски ленти беа употребени:

- магнетофон **Tandberg**
- поврзувач **ProTools**
- компјутер **Macintosh G4**
- софтвер **ProTools 5.0.1**

Иако премиерата на првата одиграна претстава датира од 1960 година, во архивата на Драмскиот театар не постојат аудио записи од неа и од претставите одиграни во следните 5 години. Првата лента со применета припаѓа на претставата *Џон Пиплфокс* од 1965 година. За жал, таа е речиси целосно уништена и невозможно беше да се дигитализира. Следната сочувана лента, нумерирана со број 2 во нашиот каталог е од музиката на претставата *Германци* од 1968 година. Воедно, таа е и првата дигитализирана лента во нашата архива.

Следниот трет внес во нашиот каталог припаѓа на претставата "Болен Дојчин". Меѓутоа од неа, за жал единствно е сочувана лентата на која се снимени ефектите. Бидејќи нас нé интересираше исклучиво музиката, оваа лента не ја дигитализиравме.

На ваквиот начин дојдовме до конечната бројка и изборот на претставите кои беа дигитализирани во процесот на нашето пилот-истражување:

1. *Германци*, 1968
2. *Мајка*, 1972
3. *Болва во уво*, 1974
4. *Солунски патрдии*, 1979
5. *Дракула*, 1979
6. *Трамвајот наречен желба*, 1979
7. *Диво месо*, 1979

8. *Косанчиќев венец*, 1982
9. *Ајкула*, 1982
10. *Мачорот Џингис Кан*, 1982
11. *Фоксфаер*, 1984
12. *Карамазови*, 1984
13. *Дупло дно*, 1984
14. *Тетовирани души*, 1985
15. *Вејка,* 1990

Очигледен е временскиот процеп меѓу 14 и 15 претстава, бидејќи во нашата општа база постојат сочувани носачи на претставите од овој период. Вклучувањето на претставата "Вејка" се наметна заради нејзиното присуство на ист носач со претставата "Косанчиќев венец", така што немаше смисла да не се дигитализира и оваа претстава.

Магнетофонските ленти главно беа снимени на брзина 19 см во секунда. Во два случаи имавме брзина од 9.5 см во секунда. Конечните документи беа сочувани на хард диск во форматот SD II (Sound Designer II), со семплирачка фреквенција од 44.1 KHz и 16 битна резолуција.

2.2 Каталогизација и обработка на добиените податоци

По завршувањето на дигитализацијата на петнаесетте избрани ленти, пристапивме кон внесување на секундарните и терцијарните податоци во дигиталниот каталог. Преку изработувањето на каталогот се овозможи увид во содржината на материјалот на лентите и негова статистичка обработка, што беше и појдовна основа за нашите финални заклучоци во однос на истражуваниот феномен.

2.1.1 Структура на каталогот од дигитализираните претстави

Овој дигитален каталог содржи 25 полиња, од кои првите 20 ги претставуваат собраните секундарни податоци, а во последните 5 ги внесовме

терцијарните податоци, односно податоците добиени преку анализа на дигитализираниот материјал. Во овој каталог ни се повторуваат одреден број полиња, односно податоци коишто ги сретнавме во каталогот со општи податоци за претставите. Ова беше очекувано бидејќи каталогот со општи податоци го изработивме во една подготвителна фаза за изработката на овој каталог, односно изработката на методологијата за дигитализација на применетата музика во драмските претстави. Во овој случај имавме две опции: да го прошириме општиот каталог со нови полиња, коишто ќе се однесуваат на дигитализираниот материјал или да ги преземеме полињата од тој каталог, во каталогот за дигитализираниот материјал. Преземањето можеше да се изврши преку копирање на овие полиња или внесување на референца за врската со соодветните полиња, односно внесови за дигитализираниот материјал. Ние се одлучивме комплетно да ги пренесеме тие полиња во овој каталог, бидејќи всушност тој е нашето решение за методологијата што ја предлагаме. Затоа, во продолжение ќе ги прокоментираме само полињата кои не беа опфатени со каталогот на општи податоци.

2.1.1.1 Реден број

Овој реден број се разликува од редниот број во каталогот за општи податоци бидејќи тој ги означува само дигитализираните материјали.

2.1.1.2 Од-до

Второто поле во нашиот каталог е поделено на две подполиња: **од** и **до**, кои го означуваат почетокот и крајот на секој внес, односно звучен фрагмент, изразено во саати, минути и секунди.

2.1.1.3 Траење

Во ова поле со помош на формулата која автоматски ја пресметува разликата на претходните две вредности, односно почеток и крајот на секој внес, ние успеавме да одредиме колкаво е траењето на вкупниот број на

музички фрагменти и колку е траењето на фрагментите кај секоја претстава поединечно. Ова поле во комбинација со други полиња овозможи натамошна разработка и споредба.

2.1.1.4 Автори на музиката за претставата

Ова поле содржи три категории:

- композитор
- илустратор
- комбинирано

Првата категорија ги означува внесовите на авторите на оригиналната музика за претставата. Во втората категорија ги внесовме податоците за музичките илустратори, додека категоријата "комбинирано" ги опфати оние податоците за оние претстави, каде освен оригинално компонирана музика е користена и музика од други автори како илустрација.

2.1.1.5 Имиња на музички автори

Во ова поле ги внесувавме имињата на сите автори чија музика е користена за претставите. Покрај авторите на оригинална музика, во ова поле се најдоа и имињата на оние композитори чија музика не е оригинална создадена за одредена претстава, туку е преземена. Во недостиг на податоци за овие автори, нивните имиња ги внесувавме врз основа на преслушување и препознавање на соодветниот музички фрагмент.

2.1.1.5 Потекло на музичките материјали

Поделбата на музичките материјали ја преземавме од дипломскиот труд "Проблемите на методологијата за анализа на филмската музика проследени низ обработка на четири филмови од поновата македонска кинематографија" (Прокопиева,2007). Соодветно дефиниравме три категории: *оригинален музички материјал* и две категории на цитати:

- друг автор
- фолклорни

2.1.1.6 Изведувачки состав

Нашето претходно искуство во собирањето на општите податоци за применетата музика во претставите од Драмскиот театар покажа дека најчесто не постојат никакви податоци за изведувачкиот состав и изведувачите кои ја снимиле музиката за соодветната драмска претстава. Бидејќи техниката на снимање овозможува надснимување на еден или повеќе инструменти понекогаш изведувани и од ист изведувач, дури и да го знаеме името на изведувачот тоа секогаш не е репер за изведувачкиот состав. Од друга страна изведувачкиот состав е многу битна компонента на применетата музика многу често во анализата сретнавме примери каде токму преку промената на изведувачките состави кои изведуваа идентичен музички материјал, се добиваа комплетно нови звучни опкружувања и амбиенти. Функцијата на применетата музика влијае врз изборот на изведувачките состави, така што во снимената музика наидуваме на една голема лепеза на изведувачки состави.

Следното прашање коешто е поврзано со ова е употребата на "жива" музика во драмските претстави. Разбирливо е дека до појавата на снимањето, а и еден период потоа заради економски и технички причини претставите биле изведувани со жива музика. Изведувачите биле сместени пред, позади или на самата сцена, а членовите на оркестарот биле соодветно облечени или костимирани. Во рамките на современата драма, заради олеснување на финансиските и организационите аспекти, музиката во претставата најчесто се репродуцира од тонското студио, меѓутоа постојат претстави чија концепција бара појава на жив оркестар или комбинирано озвучување на звучниот и музички дел во претставата.

Бидејќи податоци за изведувачките состави не постојат во документацијата на Драмскиот театар, ние пристапивме кон одделно преслушување на музичките фрагменти во каталогот при што го одредивме составот на инструментите и улогата на солистичките инструменти.

На овој начин ова поле кое во основа би требало да се содржи во аналитичките податоци, преку анализата на изведувачкиот состав премина во групата на полиња со аналитички – терцијарни податоци.

2.1.1.7 Изведувачи

Како што споменавме и за полето *изведувач* постоеја многу малку податоци во архивата на Драмскиот театар. Одредена помош во оваа смисла може да бидат "саундтрак" изданијата, но за жал, за ниедна од дигитализираните претстави такви не постојат.

2.1.1.8 Музика/ефекти

Ова поле го внесовме за да имаме увид дали снимениот материјал се однесува на музички делови или ефекти од претставата.

2.1.8.9 Функција

Музиката во театарската претстава е раководена од вонмузички средства и "бидејќи се наоѓа во гравитационо поле на друга уметност, треба да се прилагоди на нејзините форми на изразување." (Baronijan, 1981:13) Меѓутоа, тоа не значи дека музиката во драмската претстава е само "звучен параван" кој има за цел да ја анулира тишината додека се менува декорот на сцената, или во паузата меѓу чиновите. Напротив, статусот на музиката во театарот е привидно подреден, бидејќи театарската музика се раѓа, развива и живее со самиот драмски текст, а нејзината суштина се состои во интеграцијата со литературниот текст, драмската игра, сценографијата, костимографијата.

Музиката во драмската претстава со сопствените изразни средства може значајно да влијае на самото ткиво на драмскиот развој на претставата. Функцијата на музиката во претставата може да делува на две различни нивоа – надворешно и внатрешно. Надворешното ниво на делување на музиката во театарот се гледа во нејзиното антиципирање, коментирање, музичко осветлување на одредени ситуации или потцртување на одредени сегменти од дејствието кои се одвиваат пред очите на гледачот. Целта на

внатрешното дејство на музичкиот “текст” во претставата е преку него да се проникне да скриените слоеви на драмскиот текст, односно во сé она што не е директно покажано или искажано на сцената.

Музичките броеви во претставата можат да се групираат во следните категории:

- најавна и одјавна музика
- музика за премини меѓу деловите (сцени, чинови) во претставата
- амбиентална музика
- самостојна музика

Во првата категорија спаѓа музиката која вообичаено воведува и ја заокружува претставата и во која најчесто се претставени основните музички материјали кои натаму ќе ги среќаваме или ги сретнавме во текот на претставата.

Музиката е многу важно сврзно ткиво во драмските претстави и режисерите преку неа ги решаваат скоро сите премини, особено оние во кои треба да се промени расположението, просторот, сцената итн.

Третата категорија ја опфаќа музиката која оди во “фон” на дејствието и тука во зависност од тоа за какво дејствие се работи, применетата музика може да има различни функции (да подражава, да наговестува, да развесели, да натажи, да го збогати звучниот амбиент итн.).

Во драмските претстави среќаваме и самостојни музички броеви во коишто се претставуваат заокружени музички целини коишто некогаш и не се во директна врска со драмското дејствие.

Бидејќи во овој труд станува збор за претставите од постарата продукција, кои веќе не се на репертоарот или не постојат видео записи, ние најчесто не можевме да ја утврдиме функцијата на музиката во драмските претстави.

2.1.8.10 Релација

Музичките материјали во претставата можат да се врзат за одреден лик или дејствие. Затоа беше потребно да се внесе поле во кое ќе се претстави оваа функција на музичките материјали во претставата. Соодветно во ова поле добивме две категории:

- поврзани музички материјали
- општи музички материјали

Поврзаните материјали градат постојана релација со ликовите или одредено дејствие и на тој начин се негов индикативен, односно идентификациски елемент. Сепак, честопати се случува музичките материјали во претставата да не можат еднозначно да се набљудуваат, од причина што во одредени случаи се забележува преклопување на нивната функционалност. Тоа значи дека една нумера откако ќе претрпе извесни модификации на композиторските средства може да послужи за отсликување на друг настан или друга личност.

Слично како и кај функцијата, и во ова поле не бевме во можност да ја одредиме посебноста на релацијата на музичките материјали, заради недостатокот од видео записи за претставите.

2.1.8.11 Содржински материјали

За дефиниција на ова поле ги употребивме сознанијата и искуството добиени во споменатиот труд за методологијата за анализа на филмската музика (Прокопиева, 2007). Во дефиницијата на ова поле во целост ги презедовме категориите од овој труд:

- тема
- мотив
- фигура

Анализата на содржинските материјали ја изведовме врз основа на преслушување на музиката од дигитализираните претстави. Сепак за претставување на аналитичките податоци беа неопходни партитури, па затоа

мелографиравме седум оригинални музички теми. За оваа цел, ја искористивме апликацијата *Sibelius 4*.

2.1.8.12 Временски материјали

Главната одлика на временската организација на музичките материјали во театарската музика е фрагментарноста. Должината на фрагментите во претставата зависи од тоа во кој ел се појавуваат и каква функција имаат (вовед, премини, амбиент, финале). Сепак, ова не значи дека во претставите не среќаваме и заокружени сцени кои најчесто во формална смисла се песни.

И овде, како и кај претходното поле во целост ја презедовме методологијата во веќе споменатиот труд за филмската музика (Прокопиева, 2007).

Во полето *временски материјали* при анализа на музичките фрагменти добивме голем број формални разновидности. За да ја изведеме фреквентната дистрибуција во ова поле, ние ги групиравме временските материјали во 6 групи:

1. повторен двотакт; низа од двотакти
2. реченица; повторена реченица (дословно или изменето); низа од реченици
3. период (паралелен, контрастен); повторен период; период + повторена прва реченица;
4. едноделна форма (кадешто ги сместивме и примерите со строфична структура)
5. проста дводелна форма
6. структури формирани од различни временски материјали кои не прават заокружена форма и не можат да се сместат во ниту една од наведените категории. Најчесто ова се примери на музички фрагменти кои во филмот следат без прекин еден по друг (во момент на промена на дејствието) или пак се работи за импровизации на одредени инструменти)

2.1.8.13 Ефекти

Покрај музичките материјали, во секоја претстава се воведуваат и звучни ефекти. Театарските ефекти се постари од самата режија. “Тешко е да се најде драма на Шекспир без грмотевици и топови, фанфари, ветар, звуци на борба, песни, музика.” (Klajn, 1951: 246) Задачата на звучните ефекти е да ја надополни играта на глумците, така што на сценската игра да се постигне впечаток на реално случување. Звучните ефекти и музиката во претставата не мораат секогаш да бидат снимени. Понекогаш е потребно да се создадат живи ефекти, да се обработат музичките нумери кои се изведуваат во живо, или да се воведат “практични ефекти” (Kej; Lebreht 2004: 49). Таков ефект на пример е ѕвонење на телефон кој се наоѓа на сцената. Одредени нумери можат да се состојат од комбинации на снимен звук и музика изведена во живо. Дизајнерите на тон во театарот постојано истакнуваат дека треба да се има предвид дека ефектите прават само позадински случувања, и дека не треба да се истакнуваат во преден план и да го одвлекуваат вниманието од глумците. Звучните ефекти имаа предност пред визулените бидејќи не се ограничени само на видливиот (од гледалиштето) сценски простор. Тие мора да се ускладат меѓу себе и со целокупното случување на сцената, да бидат синхронизирани со говорениот текст на начин на кој нема да го покриваат или поттиснуваат, туку уште повеќе ќе го истакнуваат. (Klajn: 247)

Хуго Клајн го отвора и прашањето на психолошкиот ефект на звучните елементи врз публиката, наведувајќи дека “не е доволно само да се има автентичен извор на звук (автомобилска сирена, пиштол, скршено стакло, ѕвонење на телефон), туку прашањето е како тој звук допира до публиката: овде имитацијата често ќе биде подобра од автентичниот звук.” (Klajn: 250) Како составен дел на претставата, ефектите мора секогаш да бидат оправдани, а не со цел да постигнат атракција за да претставата биде поинтересна.

Во театарската музика, спаѓа и музиката која произлегува од самиот амбиент и која е природно иманентна на драмското дејствие. Така во повеќе

претстави, се среќаваме со сцени каде актерите пеат, свират на пијано или се слуша музика од радиото поставено на сцена.

3.1 Дистрибуција на резултатите од каталогот со дигитализираните претстави

Дистрибуцијата на резултатите од дигиталниот каталог за дигитализираните претстави во нашето пилот-истражување беше во проверка на изработена методологија. Затоа, преку коментарите ние ќе ги изнесеме нашите сознанија за успешноста на вака аплицираната методологија и можните проблеми за нејзината идна промена.

3.1.1 Реден број

Вкупниот број на фрагменти од музиката и ефектите за петнаесетте претстави во нашиот каталог изнесува 226. Најголем број фрагменти има во претставата *Дракула*, вкупно 27. Најмал број на музички фрагменти регистрирани во нашиот каталог се од претставата *Дупло дно*, вкупно три, меѓутоа овој податок не е потполн со оглед на тоа дека уште од третата минута лентата е оштетена и ја немаме целата музика.

Средната вредност на музичките фрагменти изнесува 15.928. Во пресметувањето на средната вредност не е земен резултатот од претставата “Диво месо”, бидејќи овој податок не е потполн. Средната вредност своето значење го добива кога ќе се вкрсти со дистрибуцијата на траењето, што ќе биде прикажано понатаму во дистрибуцијата.

Медијантата изнесува 15.067. Стандардната девијација изнесува 5.574.

Овој податок е посебно интересен бидејќи укажува на фактот дека постои изедначен пристап на режисерите кон бројот на употребените фрагменти.

Претстава	Број на музички фрагменти
Диво месо	14
Болва во уво	20
Фоксфаер	11
Трамвајот наречен желба	17
Солунски патрдии	13
Германци	9
Ајкула	18
Мачорот Џингис Кан	20
Мајка	14
Дупло дно	3
Тетовирани души	12
Карамазови	15
Дракула	27
Косанчиќиев венец	19
Вејка на ветрот	14
вкупно	**226**

3.1.2 Траење

Вкупното траење на музичките фрагменти во нашиот каталог изнесува 7 часа и 1 минута. Во следната табела се прикажани опсегот и просечните траења на фрагментите според претстава:

Претстава	број на музички фрагменти	опсег	просечни траења
Диво месо	14	0:11 – 5:40	1:47
Болва во уво	20	0:23 – 4:00	2:03
Фоксфаер	11	0:11 – 5:40	1:50
Трамвајот наречен желба	17	0:03 – 6:53	2:03
Солунски патрдии	13	0:19 – 2:30	1:28
Германци	9	0:12 – 4:34	1:35
Ајкула	18	0:19 – 5:01	1:27
Мачорот Џингис Кан	20	0:21 – 5:33	2:05
Мајка	14	0:21 – 5:30	1:50
Дупло дно	3	0:46 – 1:48	1:05
Тетовирани души	12	0:52 – 4:30	2:37
Карамазови	15	0:32 – 1:59	1:22
Дракула	27	0:16 – 4:48	1:42
Косанчиќиев венец	19	0:36 – 6:18	1:33
Вејка	14	0:21 – 6:10	3:33
Вкупно	**226**		

Просечните траења на музичките фрагменти во претставите прикажани во нашата база недвосмислено се најдобриот аргумент за фрагментарноста на театарска музика. Се разбира овој факт е земен предвид при анализа на авторската театарска музика и е во директна корелација со временските структури на музичките материјали, така што можеме да констатираме дека нема простор дури ни за употреба на мали форми.

3.1.3 Режија, драматург, година, жанр

За следните четири полиња од нашата база на податоци сметавме дека не е потребен коментар и ќе ги претставиме само табеларно:

Претстава	**режија**	**драматург**	**година**	**жанр**
Диво месо	Слободан Унковски	Горан Стефановски	1979	драма
Болва во уво	Димитрие Османли	Жорж Фејдо	1974	драма (комедија)
Фоксфаер	Владо Цветановски, Богдан Поп-Ѓорѓиев	С. Супер, Х. Кронин	1984	драма
Трамвајот наречен желба	Димитрие Османли	Тенеси Вилијамс	1979	драма
Солунски патрдии	Коле Ангеловски	Миле Поповски	1979	драма
Германци	Кажмијеж Браун	Леон Кручковски	1968	драма
Ајкула	Ѓорѓи Стојановски	В. Хаим	1982	драма
Мачорот Џингис Кан	Звездана Ладика	Весна Парун	1982	мјузикл
Мајка	Петар Димовски	Станислав Игњаци Виткјевиќ	1972	драма
Дупло дно	Слободан Унковски	Горан Стефановски	1984	драма
Тетовирани души	Паоло Маѓели	Горан Стефановски	1985	драма
Карамазови	Паоло Маѓели	Душан Јовановиќ	1984	драма
Дракула	Љупчо Тозија	Д. Хамилтон, Џ. Балдерстон	1979	драма
Косанчиќев венец	Димитар Станкоски	Слободан Селиниќ	1982	драма (комедија)
Вејка на ветрот	Мето Јовановски	Коле Чашуле	1990	драма

3.1.4 Потекло на музичките материјали

Како што веќе кажавме, во полето потекло на музичките материјали дефиниравме три категории: оригинален музички материјал, музички материјали од друг автор и цитати од музичкиот фолклор.

Во следната табела е прикажана фреквентната дистрибуција за ова поле:

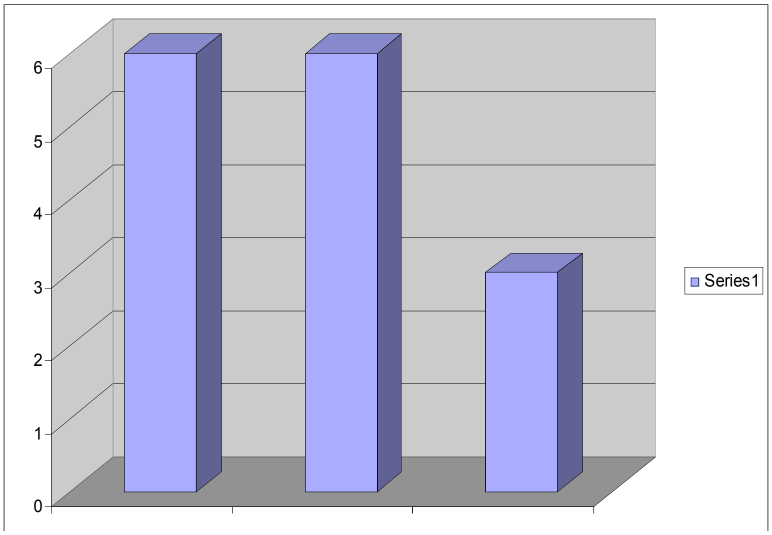
Претстава	**оригинален**	**друг автор**	**фолклорен**
Диво месо	11	/	/
Болва во уво	/	20	/
Фоксфаер	1	10	/
Трамвајот наречен желба	/	13	/
Солунски патрдии	13	/	/
Германци	/	9	/
Ајкула	14	4	/
Мачорот Џингис Кан	19	/	/
Мајка	14	/	/
Дупло дно	3	/	/
Тетовирани души	12	/	/
Карамазови		5	/
Дракула	16	5	/
Косанчиќиев венец	13	/	3
Вејка на ветрот	13	/	1
Вкупно	**127**	**66**	**4**

Најголем број на оригинални музички фрагменти постојат во музиката за претставата *Мачорот Џингис Кан*, вкупно 19, што е очекувано со оглед на тоа што станува збор за мјузикл. Најмал број на оригинални музички фрагменти има во претставата *Дупло дно*, меѓутоа како што и претходно напоменавме овој податок не е целосен бидејќи повеќе од две третини од постоечката лента се уништени.

Малиот број на фолклорни материјали укажува на корелацијата меѓу жанрот, односно стилистиката на драмскиот проект и изборот на музички материјали.

3.1.5 Автори на музика за претставата

Следува хистограмот на музичките материјали според трите категории по претстава:



“Илустратор”

претстава	**илустратор**	**број на внеса**
Болва во уво	Михаил Бошковски	19
Германци	Станислав Павлук	9
Мајка	Михаил Бошковски	14
Вејка	Мето Јовановски	13

Како што и претходно нагласивме, изборот на познати музички дела во претставите треба да биде поврзан со режисерската концепција. Авторите на музичкиот избор особено треба да водат сметка да не користат примери на програмска музика која веќе дава веќе конкретни содржини и асоцијации. Било која музика, кога веќе ќе се воведе во драмската структура, таа станува нејзин содржински дел и неможе да се третира самостојно.

Ова поле ги опфати разновидните категории на популарни музички жанри кои се користени како избор на композиторите или режисерите во претставите, кои ќе ги претставиме при поединечното анализирање на содржинските материјали кај сите дигитализирани претстави.

Во полето “композитори” ја добивме следната дистрибуција според бројот на внесови по претстава:

“Композитор”

автори	**претстава**	**број на внеса**
“Леб и сол”	“Диво месо”	15
Љубомир Бранѓолица	“Солунски патрдии”	13
Ристо Аврамовски	“Ајкула”	14
Ладислав Тулач	“Мачорот Џингис Кан”	19
Љупчо Константинов	“Тетовирани души”/ ”Косанчиќев венец”	25
Димитар Масевски	“Фоксфаер”	9
вкупно		**95**

Во ниту една од претставите во кои е користена музичка илустрација не се внесени податоци за авторите на користената музика, иако се користат фрагменти или цели дела од други автори. Оваа пракса во многу се разликува од прецизното објавување на користената музика кај филмските проекти. Во одјавните шпици не само што точно се наведени сите дела и автори кои се користени во звучната подлога на филмот дури и како фрагменти, туку и изведувачите, односно изведувачките ансамбли и носителите на фонограмските права.

“Комбинирано”

претстава	**илустратор**	**композитор**	**внесови композитор**	**внесови илустратор**
Дракула	непознат	непознат	16	5
Крамазови	непознат	непознат	10	5
Трамвајот наречен желба	непознат	непознат	3	11

Веќе истакнавме дека не постојат податоци за користената музика од други автори. Сепак, според нашите познавања можевме да идентифицираме еден мал дел на вака користените автори, кои ќе ги претставиме во следната табела:

“Други автори”

претстава	**автор**	**број на внеса**
Болва во уво	Џоакино Росини	1
Трамвајот наречен зелба	Нет Кинг Кол	2
Ајкула	Јохан Штраус	2
Дракула	Ј.С. Бах	1

3.1.7 Изведувачи

Како што споменавме и претходно, во документацијата за претставите одриграни во Драмскиот театар не постојат податоци за изведувачите на музиката. Како податок во нашата база единствено ни се појавија членовите на групата “Леб и сол”, кои се истовремено и автори и изведувачи на сопствената музика.

Ова е идентична ситуација како и кај онаа за користената музика од други автори, при што очигледен е различниот пристап од филмската музика.

3.1.8 Изведувачки состав

Изведувачкиот состав беше одреден со поединечно преслушување на секој музички фрагмент од нашиот каталог. Се разбира, оваа анализа се изведе исклучиво врз фрагментите од оригиналната авторска музика за претставите. Дистрибуцијата според претставите е прикажана на следната табела:

“ Диво месо”

Изведувачки состав	**број на внеса**
синтесајзер, бас гитара, ударни инструменти, електрична гитара	3
ударни инструменти, електрична гитара, бас гитара	5
ударни инструменти, електрична гитара	1
синтесајзер, електрична гитара	1
синтесајзер(оргуљи)	1
Вкупно	**11**

“ Фоксфаер”

Изведувачки состав	број на внеса
синтесајзер, пијано, контрабас	2
пијано, синтесајзер, бубњеви	1
пијано, синтесајзер, гудачи	1
електрична гитара, бас, синтесајзер	1
виолина, гудачи, синтесајзер	1
пијано, контрабас, машки вокал	3
Вкупно	**9**

“ Солунски патрдии”

Изведувачки состав	број на внеса
кларинет, мандолина,контрабас, тропалки	1
кларинет, мандолина, синтесајзер	5
мандолина, синтесајзер	1
Синтесајзер	1
сазови, женски глас на неутрален слог, тарабука	1
виолина, кларинет, ударни	1
Флејта	1
Вкупно	**11**

“Ајкула”

Изведувачки состав	број на внеса
чембало	4
синтесајзер, ударни	1
синтесајзер	2
хармоника	1
гудачи, дувачи, саксофон	1
гудачи, дувачи	1
пијано, виолина, флејта	1
Вкупно	**11**

“ Џингис Кан”

Изведувачки состав	број на внеса
синтесајзер, машки и женски гласови	3
синтесајзер, ударни (дајре)	2
чембало, машки и женски вокали	1
синтесајзер, флејта, вокали	3
синтесајзер, флејта	2
синтесајзер	1
флејта	1
вкупно	**13**

“Дупло дно”

Изведувачки состав	број на внеса
синтесајзер, електрична гитара, бас гитара, ударни	3
вкупно	**3**

“ Тетовирани души”

Изведувачки состав	број на внеса
синтесајзер	9
синтесајзер, рецитатор	2
тарабука, синтесајзер, тапани	1
вкупно	**12**

“ Дракула”

Изведувачки состав	број на внеса
синтесајзер	11
ксилофон, кастањети, металофон, конга, пијано	1
конга, металофон, ѕвончиња, пијано, гонг, тапан, контрабас	1
синтесајзер, пијано, ударни инструменти, оргуљи	2
синтесајзер, дрвени дувачи	1
синтесајзер, оргуљи, хор, гонг	1
вкупно	**17**

“ Косанчиќиев венец”

Изведувачки состав	број на внеса
хармоника	6
хармоника, виолина	1
бубањ, синтесајзер, глас	1
бубањ, синтесајзер, труба, вокали, гудачи	2
гитара, обоа, контрабас, труба	1
контрабас, гитара, флејта, гудачи, синтесајзер, мандолина, труба, гласови	2
флејта, кларинет, гудачи	1
зурли, тапан	1
пијано, гудачи	1
вкупно	**16**

Врз основа на овие табели можат да се изведат неколку заклучоци:

- доминација на камерни состави
- најчесто употребувани инструменти се удиралки и синтесајзер
- мала употреба на вокали

Што се однесува до првиот заклучок, камерните состави се од најразлична провениенција. Разбирливо е дека употребата на камерни состави пред сé е произлезена, односно е под влијание на буџетот на претставите. Исто така, видно е хронолошкото движење од акустички кон електро-акустички, до електронски инструменти, особено во претставите од осумдесеттите години. Ова ја одразува и целокупната слика во македонската музичка култура во преминот кон електронските музички инструменти во осумдесеттите години. Последниве констатации особено се однесуваат на сé почестата употреба на синтесајзерите во претставите кои датираат од овој период.

Вториот генерален заклучок е поврзан со употребата на удиралките кои се погодни за постигнување на акценти, кулминации и други ефекти.

Третиот заклучок за малата употреба на вокалите е во корелација со функцијата на придружната музика во драмските претстави. Имено, појавата на пеан текст во позадината на драмското дејствие може да го одвлече вниманието на публиката во друга насока, освен ако песните не се во директна врска со него.

3.1.9 Содржински материјали

Веќе споменавме дека за дигитализираните претстави немавме партитури. Затоа, анализата на содржинските материјали ја изведовме исклучиво врз основа на преслушување на дигитализираниот запис. Следува табела за бројот на тематски материјали по претстави:

претстава	**број на тематски материјали**
"Диво месо"	4
"Фоксфаер"	4
"Солунски патрдии"	10
"Ајкула"	8
"Мачорот Џингис Кан"	9
"Тетовирани души"	4
"Болва во уво"	7
"Трамвајот наречен желба"	9
"Германци"	3
"Мајка"	5
"Дупло дно"	2
"Карамазови"	5
"Дракула"	6
"Косанчиќев венец"	8
"Вејка"	11

Од табелата можеме да видиме дека бројот на различните тематски материјали употребени во музиката кај најголем дел од претставите е голем. Ова говори дека авторите на музиката не се придржувале кон музичките принципи за конзистентно следење и развиток на музичките материјали, што е вообичаено, особено кога се работи за музички дела од поголем формат. Ваквата неконзистентност што е во основа различна од конзистентноста на драмското дејствие кое се движи во една главна насока, говори дека авторите на музиката не биле во состојба да ја изведат музиката за претставата во еден континуиран и поврзан начин.

Ова е секако многу битна констатација поврзана со валоризацијата на ова творештво, како во однос на неговото место во соодветниот драмски проект, така и во однос на местото на целокупното творештво на соодветниот автор.

На крајот треба да се истакне дека употребата на голем број различни материјали оневозможува идентифицирање на секој од нив во текот на претставата.

Во продолжение ќе ги претставиме нашите сознанија за искористените музички материјали по претстава.

3.1.9.1 Музичките материјали во претставата “Диво месо”

За оваа праизведба, групата “Леб и сол” компонира четири музички материјали, од кои три се теми, а еден е мотив. Жанровската рамка во која се поставени темите е рокот и џезот. Иако музиката за претставата е компонирана во 1979 година, кога бендот ги живее првите години од своето постоење, во неа се забележува нивниот интерес кон електронските звуци, традиционалните ритми, како и импровизацијата која како постапка е применета во соло-делниците на сите инструменти.

Од трите теми кои ги издвоивме во музиката за оваа претстава, една тема користи фолклорни елементи од македонскиот урбан фолклор, додека останатите се обликувани во манирот на рок жанрот.

Претставата започнува со рок тема, со електронски инструменти. Оваа нумера е воведна нумера во сценското дело. Како воведна нумера, таа ја најавува целокупната атмосфера во претставата. Така, и во оваа претстава воведната музика добива статус на “невидлив актер” кој го воспоставува почетниот контакт со публиката

Во финалето на претставата е направен спој на првите две музички теми. Мотивот е изграден од разложени квартни акорди, кој се појавува неколку пати во различни варијанти и делува како ефект во функција на потенцирање на дејствието.

Од видео записот на претставата се забележува дека дел од музиката е користена како музика за премини меѓу деловите (сцените и чиновите).

Во поглед на функцијата на музиката можеме да кажеме дека постои корелација на фолклорните елементи на музиката, со фолклорните елементи на самиот драмски текст. Имено, во текот на драмата, главните ликови се огласуваат со песни од руралниот и урбаниот фолклор. Фолклорните творби во претставата час се изговараат, час се вокални исполнувања на главните ликови. Инкорпорирана во самиот текст и изведбата е бројаницата "Шест месеци-полгодина" Воислав Јаќоски во делото *Фолклорот во македонската драма*, во поглавјето за народната песна во македонското драмско творештво, ја посочува како "…пасаж на дејството, како одраз на една гнила атмосфера во семејството на Димитрија Андреевиќ, следствено и во општеството." (Јаќоски, 1983:115)

Во својата рецензија, во весникот Нова Македонија по повод премиерната изведба на "Диво месо", Лилјана Мазова пишува дека "музиката на *Леб и сол* се јавува како контрапункт, како емоционален предизвик, барем кај оној дел од публиката која за военото време знае само од повоените филмови." (Мазова, 1980)

Како што повеќе пати напоменавме, во претставите се воочуваат два типа на нумери – оние кои придонесуваат кон постигнување атмосфера во претставата, меѓутоа речиси неприметно "од позадина" влијаат на нејзиниот драмски тек, и оние кои сочинуваат интегрален дел на самата претстава. Од "позадинската", амбиентална музика во претставата "Диво месо", ќе го истакнеме исполнувањето на пијано на артистката Лилјана Вељанова на теми од класичниот репертоар. После краткото интермецо од Шопен, таа го исполнува првиот став од "Месечева соната" од Бетовен. Користењето на ваквата музика во претставата, според режисерската концепцијата е во функција на градбата на ликовите во неа.

3.1.9.2 Музичките материјали во претставата "Болва во уво"

Музичкиот избор на Михаил Бошковски во оваа претстава содржи четири тематски материјали. Нив ги сочинуваат популарни француски шансони како

музички форми со популарен карактер и со сентиментална и сатирична содржина, и инструментални џез теми во разни изведувачки состави (пијано, саксофон, биг бенд).

Во втората лента со музиката од претставата постои музичко парче (кое заради оштетеноста на лентата на повеќе наврати се прекинува и не е снимено до крај), за кое претпоставуваме дека е изведено во живо од дувачки состав.

Покрај користените тематските материјали, во музиката за претставата има и три мотиви и една фигура.

“Болва во уво”

3.1.9.3 Музичките материјали во претставата “Фоксфаер”

Во оваа претстава одредивме 4 тематски материјали од популарната и кантри музиката. Таква е темата “Мојот татко супер стар”, која постои и во инструментална верзија со која започнува претставата.

3.1.9.4 Музичките материјали во претставата “Трамвајот наречен желба”

Во оваа претстава се користени 11 музички теми од популарната и џез музиката. Покрај овие тематските материјали наоѓаме и три мотиви и разновидни звучни ефекти.

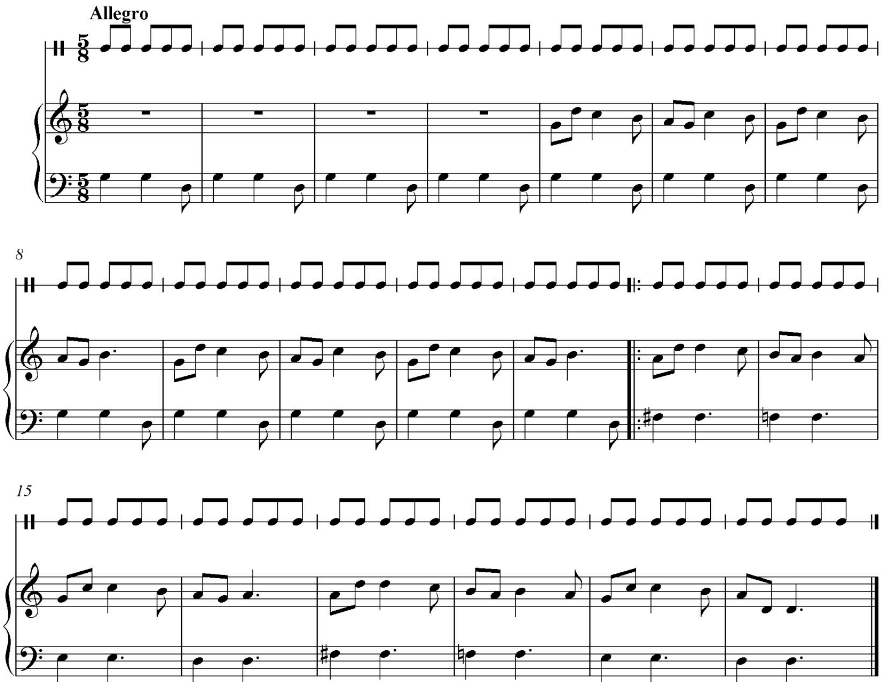
3.1.9.5 Музичките материјали во претставата “Солунски патрдии”

За оваа претстава, композиторот Љубомир Бранѓолица компонира десет музички теми. Темите се движат во рамките на тоналитетот и соодветниот хармонски јазик, со едноставна ритмичка фактура. Дел од темите содржат елементи на урбаниот македонски и хрватски фолклор. Инструменталните состави на темите се “посредници” во потцртувањето на сценското збиднување.

Лилјана Мазова, во својата рецензија кон премиерата на “Солунски патрдии” пишува: "...во неа постои мошне големо чувство за музичкиот колорит на ова поднебје, иако на места ќе прозвучи и со некои карактери на музиката на Дубровник. Користејќи ги старите македонски инструменти Бранѓолица направил автентична музика, што е врзана за овој крај. (Мазова, 1979)

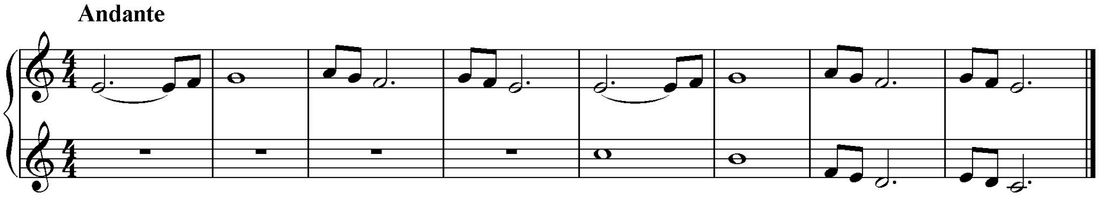
Првата тема ја донесува кларинетот во придружба на мандолина, контрабас и тропалки. Напишана е во петосмински метар (2+3). Таа има форма на дводелна песна со распоред на тоналитети: G-dur/ e-moll и репетиција на деловите. Во продолжение е прикажан А-делот од темата:

пр. бр. 1:



Втората тема е донесена од мандолината и кларинетот со едноставна ритмичка и хармонска структура во четириделен метар, во C-dur тоналитет. Во продолжение претставуваме дел од мелографираната тема.

пр. бр. 2



Во претставата е користена и една мелодија од турскиот фолклор со изведувачки состав од сазови, тарабука и женски вокали. Дел од темите звучат и во неколку варијанти, со промена најчесто на дел од изведувачкиот состав или на хармонијата.

3.1.9.6 Музичките материјали во претставата “Германци”

Станислав Павлук во “Германци”, за музичката подлога на претставата искористува борбени теми (маршови), како и германски песни во изведба на хорови и дувачки состави. На лентата се застапени различни звучни ефекти (лаење на кучиња, сирени, автомобили).

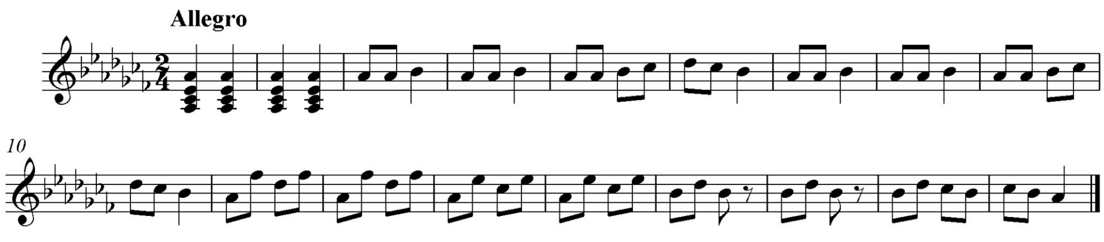
Во својот осврт кон премиерата на претставата “Германци”, писателот Матеја Матевски во списанието “Разгледи” од 1968 година за претставата ќе забележи: “Изборот на музика и звучни ефекти ни пренесе еден здив од современиот полски театар, а со пиесата Германци од Л. Кручковски, во превод на Ацо Алексиев ни се доближи еден многу значаен вид на современата полска реч” (Матевски: 260)

3.1.9.7 Музичките материјали во претставата “Ајкула”

Во музиката за оваа претстава дефиниравме осум тематски материјали, компонирани во барокен манир. Звучните ефекти во претставата се употребени во подвлекување на главните елементи - ефекти на бранови, грмотевици, ветар. Освен ефектите, во оваа претстава имаме еден пример на позадинска амбиентална музика, чиј извор е радио уред.

Првата тема има одредени особености на барокната моторичност, во дводелен метар, со осминска пулсација, во as-moll.

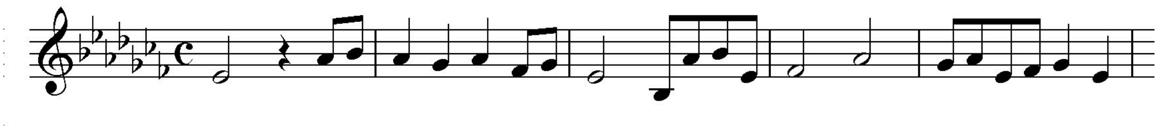
пр.



Втората тема претставува бавна мелодиска целина која е слободно градена без запазување на помали внатрешни целини (двотакти). Темата е

тонална и е составена од неколку мотиви на кои се варира слободно без одредено темпо и метар:

пр.



Петтата тема е донесена од хармоника како две мелодиски линии кои полифоно се развиваат. Темата има структура на реченица која е повторена неколку пати. Во музиката од претставата авторот дава теми кои имаат хармонска основа изградена од секундно-квартни акорди и кластерски созвучја.

3.1.9.8 Музичките материјали во претставата "Мачорот Џингис Кан"

Оваа претстава освен што е единствената детска претстава во нашата база, таа е и единствениот мјузикл.

Во дефиницијата за мјузикл, односно како што поинаку се нарекува "музички театар" стои дека "трите главни компоненти на музичкиот театар се музиката, зборовите и приказната" (Encyclopedia of Theater Music 1900-1960, HB 1961, Richard Lewine and Alfred Simon eds.) Музиката и зборовите заедно ја формираат партитурата, односно саундтракот на мјузиклот. Креативниот тим кој го создава мјузиклот вклучува режисер, музички режисер и кореограф. Музичката продукција исто така креативно е карактеризирана од техничките аспекти, како сценографија, костимографија, можности на сцената, осветлување. Мјузиклот е најчесто составен од различни сонгови, кои ги интепретираат актерите на сцената.

"Мачорот Џингис Кан" е мјузикл кој вклучува 9 сонгови во кои покрај актерите солисти, се јавуваат и групи од актерите (Гоце Тодоровски, Ванчо Петрушевски, Милица Стојанова, Димитар Гешовски) кои ги исполнуваат во хармонска придружба на синтесајзер и флејта.

“…со својата интерпретација обезбедуваат автентичност во говорното темпо и музичката интонација…донесувајќи ги ликовите со љубов, романтика, особено во сцените во кои пеат…” (Мазова: 1982)

Сонговите имаат строфична градба, додека некои од нив се во 7/8 метар. Бидејќи станува збор за детска претстава, карактерот на целата музиката е весел и игрив.

3.1.9.9 Музичките материјали во претставата “Мајка”

Во оваа претстава повторно се јавува Михаил Бошковски како музички илустратор, кој за музичка подлога прави селекција од девет теми од реге и рок жанрот.

3.1.9.10 Музичките материјали во претставата “ Тетовирани души”

За оваа претстава, авторот Љупчо Константинов создава четири оригинални музички теми.

На првата тема ѝ претходи вовед кој го антиципира тематскиот материјал. Таа има тонална основа со повремени алтерации и е донесена од пијано и синтесајзер.

Втората тема е донесена од електронски инструменти кои оставаат впечаток на употреба на атоналност.

Во оваа претстава освен оригиналната музика на Љупчо Константинов, режисерот внел неколку познати поп теми, како и обработка на една тема во фоклорен манир.

3.1.9.11 Музичките материјали во претставата “Карамазови”

Во оваа претстава се користени теми од популарните музички жанри. Покрај нив, среќаваме и повеќе мотиви за кои не може да се утврди дали се изворно изработени за оваа претстава.

3.1.9.12 Музичките материјали во претставата "Косанчиќев венец"

Лентата од оваа претстава содржи девет музички теми. Најголемиот дел од темите имаат карактер на марш. Во оваа претстава, за разлика од музиката во претставата "Тетовирани души" каде доминатно се употребени можностите на електронските инструменти, во прв ред синтесајзерот, Љупчо Константинов употребува помали состави од акустични инструменти или само соло инструменти (како хармониката, виолината) и дувачките инструменти.

Од издвоените девет тематски материјали, најкарактеристична е седмата тема. Таа е донесена од контрабас, гитара, флејта, гудачи, синтисајзер, мандолина, труба, вокали која при секое повторување ја презема различен инструмент.

"Косанчиќев венец"

3.1.9.13 Музичките материјали во претставата "Дракула"

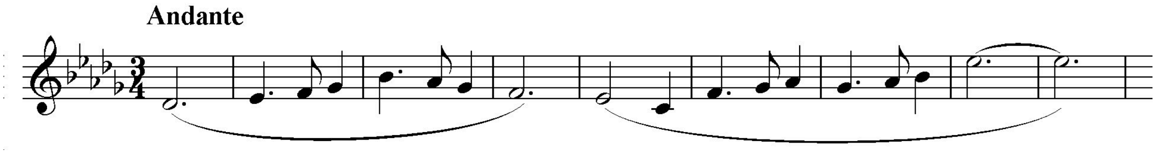
Во оваа претстава постои оригинално компонирана музика (за која немаме податоци за авторот) и користена музика од други автори и жанри, меѓу кои два примери од класичната литература за симфониски оркестар и композицијата Токата и фуга во де-мол од Бах.

Во музиката за претставата постојат четири оригинални музички теми, од кои најмногу пати повторена е втората тема со карактеристичен глисандо

мотив. Првите три теми имаат тонална основа, додека во хармонскиот јазик на четвртата тема наоѓаме дисонатни акордски структури и хроматика.

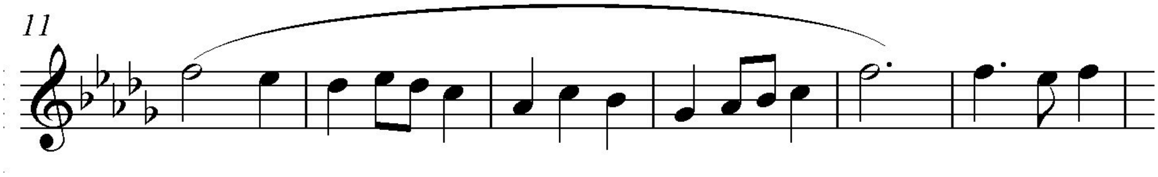
Третата тема е донесена од синтесајзерот. Изградена е од секвентно повторување на четиритактна целина на дијатонска основа:

пр:



Понатаму темата ја презема друг мелодиски глас во надолно движење:

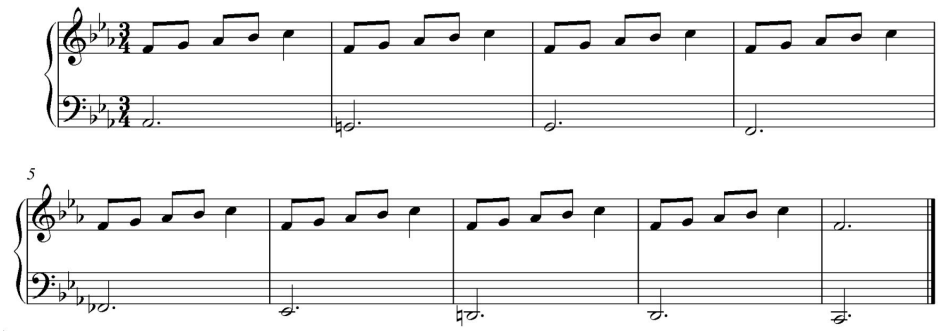
пр:



При второто повторување на темата, се надоврзува пијаното со хармонска придружба во разложени квинтни акорди.

Во четвртата тема повторно е искористен звукот на оргуљите и хроматските движења во долниот глас на еден ист мелодиски мотив:

пр:



3.1.9.14 Музиката во претставата "Вејка на ветрот"

Првото поставување на драмата "Вејка на ветрот" во Драмскиот театар е во режисерска постановка на Тодорка Кондова – Зафировска, додека музичката илустрација е на музикологот Владо Чучков. Праизведбата на преработена верзија на драмата, овој пат насловена како *Вејка 2*, е поставена на театарската сцена, најпрвин од режисерот Љупчо Тозија, а подоцна на сцената на Драмскиот театар ја поставува режисерот Мето Јовановски. Јовановски за музичка подлога се одлучува за доминантна употреба на теми од популарните музички жанри, кои се движат од фолклорни примери – езгии, мелодии од кинеската традиција до кантри, блуз, латино и џез теми.

По анализата на содржинските материјали успеавме да дојдеме до следните заклучоци:

- во сите претстави постои поголем број на тематски материјали;
- во изборот на жанрите и стиловите на музика не постои конзистентност;
- композиторите ги повторуваат темите во транспониран, вариран, ритмички изменет или сегментиран вид;
- оригиналните теми во рамките на една претстава имаат заеднички карактеристики во однос на градењето на мелодијата, ритамот, фактурата и инструменталните бои;
- фоклорните елементи кај повеќето автори се користени во стилизирана форма
- кај тематските материјали кои се базираат на фолклорни елементи во прв ред ја препознаваме мелодиската компонента

3.1.10 Временски материјали

Во следната табела е прикажана фреквентнтата дистрибуција на временските материјали во музиката за претставите:

“ Диво месо”

Временски материјали	Број на внеса
низа од двотакти	2
повторена реченица	2
вовед+реченица+премин+реченица+кода	1
повторена реченица+премин+повторена реченица	1
вкупно	**6**

“ Фоксфаер”

Временски материјали	Број на внеса
вовед+проста троделна форма	1
период	3
Реченица	1
вовед + период	2
вкупно	**7**

“ Солунски патрдии”

Временски материјали	Број на внеса
сложена дводелна форма А В	2
вовед + повторен период	1
низа од реченици	2
низа од двотакти	1
период	1
вовед + повторен период + премин + повторен период	1
повторен период	1
преодна форма а R a	1
вкупно	**10**

“Ајкула”

Временски материјали	Број на внеса
повторена реченица	2
низа од двотакти	7
проста дводелна форма	1
незаокружена форма	1
вкупно	**11**

“Тетовирани души”

Временски материјали	Број на внеса
вовед + низа од реченици	2
реченица	1
повторена реченица	2
низа од двотакти	1
вкупно	**6**

“ Косанчиќиев венец”

Временски материјали	Број на внеса
повторена реченица-период	6
период	1
реченица	1
повторена реченица	1
низа од реченици	1
вкупно	**10**

Од анализата на временските материјали утрвдивме дека најзастапени се низите од двотакти, а потоа речениците и периодите, додека најмалку се среќаваме со дводелните и троделните форми. Дури и кога тие се употребуваат, контрастот меѓу нивните составни делови е многу мал или се применува разработка на мотиви од темата. Воведот на ваквите форми обично е со тематски материјал.

3.1.11 Ефекти

Иако во поглавјето за музиката од дигитализираните претстави дадовме објаснување за улогата на звучните ефекти во креирањето на целокупната атмосфера во претставата, сепак сметавме дека нивното поединечно претставување кај секоја претстава не е од особено значење за ваквиот вид на истражување на театарската музика. Затоа само ќе ги наведиме звучните ефекти кои режисерите најчесто ги користеле за потцртување на атмосферата. Најголем број на ефекти употребени во драмските претстави се ефектите на тропање, возови, ѕвонење на телефон, сирени, лаење на кучиња, како и ефекти на природни појави: грмотевици, дожд, ветер и бранови.

3.1.11 Критики

По дигитализацијата и обработката на податоците за музиката во дигитализираните претстави, пристапивме кон прегледување на театарските рецензии со цел да утврдиме во колку од нив постои осврт кон музиката. Како што кажавме во поглавјето кадешто објаснивме на кој начин ги собравме податоците, за овие претстави ги пронајдовме сите рецензии издадени во дневниот весник: "Нова Македонија" како и во списанијата за култура "Разгледи" и "Современост". Се разбира со тоа не ги исцрпивме сите написи и рецензии кои се јавуваат во печатот за дигитализираните претстави во споменатиот период.

Во овие весници и списанија евидентиравме вкупно деветнаесет рецензии.

На табелата е прикажан нивниот хронолошки редослед, годината на објавување, авторите и насловот на рецензијата:

број	година	весник/списание	автор	наслов
1	1968	*Современост*	Александар Алексиев	“Под знакот на гостувањето од Полска”
2	1968	*Разгледи*	Матеја Матевски	“Едно успешно среќавање со Полскиот театар”
3	1968	*Нова Македонија*	Иван Мазов	“Под знакот на добриот реализам”
4	1972	*Нова Македонија*	Бранко Варошлија	“Мајка” на Витквевич
5	1972	*Нова Македонија*	Иван Мазов	“Недоволно префинет вез”
6	1974	*Нова Македонија*	Бранко Варошлија	“ Дискутабилни пулсации”
7	1979	*Современост*	Иван Ивановски	“ Три праизведби и една задоцнета премиера”
8	1979	*Нова Македонија*	Лилјана Мазова	“Егзотичност и контакт со современото”
9	1980	*Нова Македонија*	Лилјана Мазова	“Драматуршки, режисерски и артистички стојности”
10	1982	*Современост*	Иван Ивановски	“ Француската класика и современата драматургија”
11	1982	*Нова Македонија*	Лилјана Мазова	“Артикулирана артистичка пулсација”
12	1982	*Нова Македонија*	Лилјана Мазова	“И гледачот дел од играта”
13	1984	*Современост*	Иван Ивановски	“Домашниот автор на прв план – *Дупло дно* од Г. Стефановски”
14	1984	*Современост*	Иван Ивановски	“Време за дела од македонската драматургија и за остварувања од комедиографскиот жанр”
15	1984	*Нова Македонија*	Лилјана Мазова	“Семејна мелодрама”
16	1984	*Нова Македонија*	Лилјана Мазова	“Добредојдени артистички индивидуи”
17	1985	*Современост*	Иван Ивановски	“Под знакот на праизведби – ново режисерско име”
18	1985	*Разгледи*	Мишел Павловски	“Реалистична сценска постановка”
19	1985	*Нова Македонија*	Лилјана Мазова	“Илузии и порази”

За претставите “Вејка” и “Трамвајот наречен желба” не постојат рецензии во наведениот печат. Најголем број на рецензии постојат во весникот *Нова Македонија*, што е сосема разбирливо со оглед на тоа дека станува збор за

дневен весник, додека останатите се месечници. Автор со најголем број рецензии е сега веќе доајенот на македонската театарска критика - Лилјана Мазова која активно го следи театарскиот живот во Македонија, почнувајќи од 1979, континуирано пишувајќи и објавувајќи во весникот *Нова Македонија*. После неа, следува театрологот Иван Ивановски кој редовно се осврнува кон театарските настани во земјата во списанието *Современост*.

Во следната фаза од овој дел од истражувањето нé интересираше во колку од овие критики постои осврт кон користената музика. Најпрвин утврдувавме дали воопшто постои дел за музиката, додека во оние претстави во кои постојат податоци за музика утврдувавме дали тоа е само информација за композиторот или музичкиот илустратор, или постои и краток опис.

Тоа е прикажано на следната табела:

Година	автор	наслов	опфатеност на музиката	
1968	Александар Алексиев	“Под знакот на гостувањето од Полска”	да	опис
1968	Матеја Матевски	“Едно успешно среќавање со Полскиот театар”	да	опис
1968	Иван Мазов	“Под знакот на добриот реализам”	не	
1972	Бранко Варошлија	“Мајка” на Виткјевич	не	
1972	Иван Мазов	“Недоволно префинет вез”	не	
1974	Бранко Варошлија	“ Дискутабилни пулсации”	не	
1979	Иван Ивановски	“ Три праизведби и една задоцнета премиера”	не	
1979	Лилјана Мазова	“Егзотичност и контакт со современото”	да	опис
1980	Лилјана Мазова	“Драматуршки, режисерски и артистички стојности”	да	опис
1982	Иван Ивановски	“ Француската класика и современата драматургија”	не	
1982	Лилјана Мазова	“Артикулирана артистичка пулсација”	да	информација за авторот
1982	Лилјана Мазова	“И гледачот дел од играта”	да	опис
1984	Иван Ивановски	“Домашниот автор на прв план – *Дупло дно* од Г. Стефановски”		
1984	Иван Ивановски	“Време за дела од македонската драматургија и за остварувања од комедиографскиот жанр”	не	
1984	Лилјана Мазова	“Семејна мелодрама”	не	
1984	Лилјана Мазова	“Добредојдени артистички индивидуи”	да	информација за авторот
1985	Иван Ивановски	“Под знакот на праизведби – ново режисерско име”	не	
1985	Мишел Павловски	“Реалистична сценска постановка”	не	
1985	Лилјана Мазова	“Илузии и порази”	да	информација за авторот

Од прикажаната табела е видливо дека во овие рецензии музиката е малку или воопшто не е обработена. Ова е резултат на повеќе фактори:

- малиот простор, особено во дневниот печат за рецензиите кои треба да се осврнат на повеќе аспекти на прикажаната претстава;
- немузичката провениенција на критичарите;
- непостоењето на партитури и нотни записи

З а к л у ч о к

Целта на овој труд беше да се дефинира методот за дигитализација на применетата музика во драмските претстави и да се провери врз петнаесет претстави одиграни во продукција на Драмскиот театар од Скопје. Со извршувањето на оваа задача на трудот, ние не само што ја проверивме предложена методологија за ваквите истражувања, туку и се стекнавме со искуство за нивната поширока реализација во иднина. Пилот-истражувањето исто така потврди некои од нашите сознанија коишто се однесуваа на применетата музика во драмските претстави, од кои би ги издвоиле следните:

- употребата на поголем број на различни тематски материјали
- употреба на мотиви во функција на акценти на драмското дејствие
- шареноликост на употребата на различни музички жанри
- фрагментарност на формалните структури
- доминантна употреба на камерни состави
- непостоење на нотни записи

Преку дигитализацијата на аналогните материјали кај нас за прв пат е извршена трајна заштита на овој дел од музичкото културно наследство, кој досега беше надвор од интересот на македонската музикологија. Акцентот на нашата проверка на предложената методологија падна на изработката на дигиталниот каталог за секундарните и терцијарните податоци за ова творештво. Иако во него ги користевме претходните искуства за обработка на примената филмска музика, сепак спецификите на применетата театарска музика бараа бројни модификации и внесување на нови полиња, дотолку повеќе што и во глобални рамки постои значајно помал дел на трудови кои се посветени на пременетата музика во драмските претстави.

Отворањето на оваа страница од македонската музикологија ги потврди нашите првични сознанија дека применетата театарска музика е еден

комплексен феномен чие разбирање бара самостојно разработен теориски пристап.

ПРИЛОЗИ

1. Кратка содржина и извадоци од критики за претставите

Во 1968 година, во рамките на соработката меѓу театарот од Лублин, Полска и Драмскиот театар гостува комплетна екипа на творци, кои на театарската сцена го поставувааат драмскиот текст **“Германци”**, од современиот полски драмски писател Леон Кручковски. Во реализација на претставата работат режисерот Кажмијеж Браун, сценографот и костимографот Јержи Торончек и Станислав Павлук како автор на музичкиот избор и звучните ефекти. Режисерот Кажмиеж Браун во интервјуто пред премиерата на претставата во Скопје истакнува дека “Германци” е драма во која се критикува опортунистичкиот и конфромистички став на луѓето кои ќе се најдат во воените виори, а не заземе никаков став против насилството.

“Кручковски успева да ја истакне поврзаноста на човекот со настаните што го опкружуваат. Тој проникнува до корените на фашизмот, до моралното, политичко или општествено зло за кое луѓето се одговорни.” (Е.Р., 1968)

“Режисерот на претставата на гледачите им овозможи убаво уметничко доживување без исфорсираност со сосредоточеност на истакнувањето на внатрешните содржини на делото. Претставата се одвиваше во цврста реалистична рамка, во една сеопфатност и комплетност, обезбедена во сите делови, а најмногу во играта на ансамблот на Драмскиот театар”. (Ивановски, 1986).

“ Ансамблот на Драмскиот театар уште еднаш покажа монолитен и уигран колектив, способен со успех да го реализира сето она што ќе се побара во различни случаи од него”.

Ацо Алексиев, “Современост”, 1968

Станислав Игњаци, авторот на пиесата **“Мајка”** е припадник на онаа генерација интелектуалци распрснати по сите меридијани по Првата светска војна, кои паѓаат во празнината на едно тотално дезилузионирање, на брутално губење на идеали во кои толку се верувало. Трагично го завршува својот живот во тотално душевно растројство, состојба која удира силен печат врз ова негово дело.” Во драмата има нагласена морбидност и бруталност во која авторот не се задоволува со алкохолот и дрогата, туку го внесува и предавството на татковината. Во извесна смисла, драмата има елементи на дела од авторите на “изгубената генерација” на американски писатели, со што во “Мајка” наполно е елиминирана онаа суптилна лирика. (Варошлија, 1972)

За претставата “Мајка” чија премиера се одигрува во декември 1972 година, Иван Ивановски во списанието “Современост” се огласува со следната рецензија: “Мајка е драма која го привлекува вниманието на гледачот со својата мисловна кохезија. Тоа е текст кој говори за духовната клима на едно време и на една граѓанска средина, при што нејзиниот автор покажува голема смисла за драматичност и подлабока трагичност. При предавањето на трагиката на човековата ситуација, на неговата катарза и безизлезност, при сликањето на кризата на моралот, на апсурдните состојби на духот, внесени се морничави, темни тонови, произлезени од едно поинакво сфаќање на животот.”

Претставата **“Болва во уво”** веднаш по прикажувањето во 1974 година, достигнала огромна популарност кај публиката. За изведбата Иван Ивановски се пишува дека “театарската критика без исклучок во прв план ја издвојува актерската креација на Благоја Чоревски во претставата”. “Режисерот Димитрие Османли како да се специјализирал за поставување пиеси од комедиографски жанр[1]. Тој реализира една пријатна и шармантна претстава, а некои слабости во поглед на стилот на изведбата, на

---

[1] Комедијата “Свадба” на текст од Васил Иљоски во режија на Димитрие Османли постигнува два рекорди на гледаност и одржани повеќе од 100 претстави на сцената на Драмскиот театар.

пласирањето на гестот и уметничкиот збор на ненадминатиот мајстор на водвиљот Фејдо беа постепено отсранувани со текот на претставите, со кои во процес на зреење беше и актерската компонентна”. (Ивановски, 1986)

Горан Стефановски (Битола, 1952) е драмски автор, кој на театарската сцена во Македонија веднаш го привлекува вниманието со впечатливиот и свеж почеток со драмата *Јане Задроѓаз* во 1974 година. Критиката за него пишуваше: “откровение”, “случај”, “феномен”, “вистински театарски волшебник”…(Јаќовска-Самарџиева, 2005: 111)

По *Јане Задроѓаз* за Горан Стефановски следуваат низа театарски претстави кои редовно предизвикуваат внимание и поткрепа кај театарската критика и се исклучително популарни кај театарската публика. Меѓу нив се издвојуваат неговите денес веќе слободно може да се каже “класични” драми: *Диво месо* (1979); *Леш во месшо* (1981); *Хај-Фај* (1982); *Дуӣло дно* (1983); *Тешовирани души* (1985); *Црна дуӣка* (1987); *Чернодрински се враќа дома* (1991) *Баханалии* (1996); *Сараево* (1993); *Казабалкан, Хошел Евроӣа* (2000); *Демонош од Дебар маало* (2006).

Во “Диво месо” авторот ја разоткрива драмата на дебармаалското семејство Андреевиќ и неговото распаѓање во рамките на новонастанатите општествени услови, непосредно пред почетокот на Втората светска војна. Времето на предвоено Скопје е рамката во која во најразлични насоки се следат судбините на членовите на семејството и оние околу нив. (Мазова, 1980). Таткото Димитрија, поранешен ѕидар на кого занаетот му ги уништил двете нозе, сенилната мајка Марија која живее во својот имагинарен свет, нивните три сина Симон, Стефан и Андреја се главни окосници на драмата низ која мошне јасно се проговорува за проблеми и вистини. Секој од семејството со своите можности се спротивставува на фашизмот кој лебди во воздух…

Станува збор за урбана драма од скопските предградија, во која како и во целиот драмски опус на Стефановски се “повторуваат” елементите од

македонската фолклорна традиција. “Иако после драмата *Јане Задроѓаз*, Стефановски на одреден начин раскинува со фолклорното предание и митските претстави, сепак за да се оствари духовната врска со минатото, тој и натаму го презема фолклорот и традицијата како постојан вруток за инспирација и филигранско боење на милјето во кое се вклучува драмското дејство.” (Јаќовска-Самарџиева: 112) Драмата “Диво месо” на Горан Стефановски ја тематизира историската позиција на македонскиот субјект спрема идеолошки и политички доминантниот субјект непосредно пред Втората светска војна, “ како индекс за урбано раслоениот општествен простор меѓу општествените групи…дејството на драмата го прикажува општественото сегментирање, европската писменост наспроти балканската другост/примиривизам на средината во која ќе попадне”. (Аврамовска, 2004).

Претставата “Диво месо” премиерно на сцената на Драмскиот театар е поставена на 29.12.1979 година во режија на Слободан Унковски. Режијата на Унковски е современа, конкретна, модерна и ги следи драмските линии на пишаниот текст. Визуелниот израз е исчистен од дополнителни непотребни оптоварувања, што придонесува текстот да биде пренесен со сета негова величина. Режисерот покажува исклучително чувство за темпо на дејството, со што се добива неверојатна леснотија во текот на претставата. (Јаќовска-Самарџиева: 115)

“Во режијата на Унковски се сугерираат и осмислуваат стравотиите пред налетот на нацистичкото време. Унковски гради претстава со исклучителна динамика и ритам, со промислен мизасцен, при што со светлосните промени ги нагласува клучните мигови во драмата.” (Мазова, 1980)

Во базата на податоци на Институтот за театрологија е наведен податокот дека *Диво месо* во сезоната 1979/80 е одиграна 29 пари и ја виделе 3.119 гледачи. Претставата доживува вистински триумф, кој ќе биде потврден со

освојување на 6 награди на "Стериино позорје", меѓу кои и наградата за најдобра режија на Слободан Унковски.[2]

"Податокот дека претставата "Диво месо" ги доби признанијата за сите елементи што ја сочинуваат една театарска претстава, како што се: текстот, режијата, глумата, сценографијата, костимографијата говори за комплетноста на еден театарски чин, за осведочените и автентични вредности на едно театарско остварување. Станува збор за сценски проект што ги носи одликите на мајсторски организирана слоевитост која поседува дух на висока креативност". (Ивановски, 1986)

"Диво месо"

"Солунски патрдии" претставува авторско дело на Миле Поповски, во кое како повод за создавање се земени ликовите од "Дундо Марое" на Марин Дрзиќ кој Поповски ги преточува во ликови кои му припаѓаат на нашето

[2] Обновувањето на претставата "Диво месо" и нејзиното повторно поставување на сцената на Драмскиот театар се случува во 2000 година во режија на Александар Поповски, а музика на Кирил Џајковски. Премиерата на оваа "Диво месо" е на 17.12.2000 година. Во 2002 година претставата гостува во четири земји: Италија, Црна Гора, Австрија и Србија. Во 2001 година е апсолутен победник на театарскиот фестивал "Војдан Чернодрински" добивајќи ги наградите за најдобра режија, најдобра претстава, најдобра музика и најдобри актерски остварувања на Дејан Лилиќ, Ирена Ристиќ и Драган Спасов – Дац. Во септември истата година претставата учествува на Интернационалниот театарски фестивал БИТЕФ во Белград.

поднебје, на прилепскиот крај и Мариово, а се лоцирани и на тлото на Солун. Во настаните што се врзани околу Мариовците во Солун успешно се преплетени и ликови кои се во тесна врска со нив: солунските трговци и Турците. Потпирајќи се на основите на делото на Држиќ, Поповски умее да најде наши колорити и сосема прикладни фабулативни решенија, надоврзувајќи на нив сочен и малку архаичен јазик со нагласка на прилепскиот хумор. (Мазова, 1979)

На страниците на весникот “Нова Македонија” ги проследуваме следните зборови на критичарката Мазова:

“Режисерот Коле Ангеловски во "Солунски патрдии" покажува дека независно од тоа од кој автор е понесен, тој е врзан за националното тло, иако самиот со генерации е оддалечен од таа изворна тематика. Благодарение на таа генерациска оддалеченост во оваа претстава се среќаваме со сценски зафат што во себе ја носи нужната дистанца од фолклорот. Ангеловски се однесува кон тоа тло со љубов, оптимизам и хуманост. Претставата како завршен чин се јавува со прецизна осмисленост во која има многу бои, сонце, различни карактери, дијалекти, симулирани сцени и песна која не е само автентична и препознатлива, туку по тоналитетите им припаѓа на други времиња и места.” (Мазова, 1979)

Задржувајќи се на ликовите и на основната фабула на “Дундо Мароe” од Држиќ, односно преточувајќи ги во македонски амбиент, авторот Миле Поповски прави интересен спој меѓу дубровачкиот дух и македонскиот менталитет, успевајќи на текстот да му даде своја оригинална боја, богата јазична оркестрација, изразени драмски ликови и судири создавајќи еден вид народска комедија.

“Дракула” е драматизација работена според истоимениот роман на Стакер, кој во литературата се јавува кон крајот на 18-тиот и почетокот на 19-тиот век. Неговото име во литература е врзано исклучиво за ова дело, кое во поширока смисла му припаѓа на родот на фантастични романи, а во

потесна на хоророт. Станува збор за легендата за Дракула, страшниот и крволочен војвода кој го измачувал и набивал на колец населението во романија во средниот век. На сцената на Драмскиот театар делото “Дракула” е поставено врз драматизацијата на Д. Хамилтон и Џ. Балдерстон и според критичарите не доживува успех и не остава впечаток.

Според Љупчо Тозија, режисерот на претставата во текстот постојат две општи теми-одбивањето на биолошкиот фактор-смртта (Дракула е вечно млад, а живее 500 години), потоа присуството на еден одреден вид насилство блиско до духовниот терор.

Критиката се огласува со негативен став за оваа премиера:

“Може да се каже дека оваа претстава претставува репертоарско промашување, со неиздиференцирани сценски вредности кое останува на маргините на театарските настани и дожувува само 9 изведби”. (Ивановски, 1986).

Истата година, Димитрие Османли ја поставува пиесата на Тенеси Вилијамс **“Трамвајот наречен желба”**. “Режисерското настојување на Османли беше насочено кон реконструирање на начинот на поставувањето на театарот на Т. Вилијамс пред речиси три децении, т.е. да го возобнови стариот театар, кој ќе се заснова врз принципите на строгата реалистична игра и кој ќе пледира на создавањето на една чиста и едноставна претстава што природно ќе расте од самиот текст. Ќе бидеме најблиску до вистината ако речеме дека тоа беше типично рутинска претстава” (Ивановски, 1986).

Сезоната 1981/82 година во Драмскиот театар е отворена со претставата **“Ајкула”** од Виктор Хаим во превод, сценска адаптација и режија на Георги Стојановски. “Линијата на претстави од забавна структура започнати со “Сомнително лице”, “Панургиј” беше продолжена со изведбата на пиесата од Хаим, која иако не дишеше секогаш со потребната лекост и лелејавост, сепак

остави впечаток на духовите, интересна, шармантна сценска целина.” (Ивановски, 1986)

Во пиесата **“Косанчиќев венец бр.7”** која Слободан Селиниќ ја има напишано на мотиви од својот роман “Пријатели” отсликува карактеристична, средина, време и ликови. Дејствието е поместено во Белград, во годините по ослободувањето. Всушност спротивставува два света: декадентната граѓанска класа која го изгубила тлото под своите нозе и новата работничка класа која со полет и силна жед влегува во новиот живот. Изгубената сигурност и вербата во новото се мотиве кои градат слика во која се сместуваат галерија на ликови и судбини, слика на време кое е толку блиску, а сепак по страститие и заносот далечно… Дејствието е сконцентрирано во куќата на белградската улица “Косанчиќев венец” под чиј покрив по силата на околностите живеат, се спротивставуваат, се изградуваат, обучуваат, судираат, двата света: декадентниот и оној новиот – колку примитивен, толку жеден за живот. Двата света имаат свои изразити претставници. Селениќ во ова дело, ниту во едната, ниту во другата класа не бара своја жртва. Тој само отсликува автентични и препознатливи конфликти, ликови и ситуации.

Еве што вели критиката за оваа театарска премиера:

“Режисерот Димитар Станковски доследно ја развива авторовата цел. Неговата реконструкција тежнее кон натамошно максимално оживување на комедијата и хуморот на Селиниќ и индивидуалните особености на ликовите. Режисерот ги нагласува општествениот и личен морал на распаѓањето на едната и создавањето на другата класа…. чувствувајќи ја авторовата потреба за комедиографски рекции и хумор…” (Мазова: 1982)

“Режисерот го толкува текстот животворна и пријатна комедија. За неговата режија беа пред сé карактеристични добрата мера и вкус во

севкупното оформување на претставата. Компонирајќи претстава во реалистична цврстина, Станкоски создаде амбиент во кој изведбата имаше природна атмосфера.” (Ивановски, 1986)

Својата продукција во 1982 година, Драмскиот театар ја завршува со премиерата на “мјузиклот за стари и млади” **“Мачорот Џингис Кан и Мики Траси”** од Весна Парун, во препев на Георги Сталев, кој на детската сцена го поставува режисерката од Загреб Звездана Ладила, која ангажира неколку уметници од Хрватска.

“Ладика гради питорескна бајка низ која се преплетуваат романтиката, емоциите, носталгијата по родниот крај, желбата за морските авантури, толку својствена за жителите на островите и морскиот брег, љубовта, добрината: сé според мерката со која се поттикнува детската фантазија и според која гледачот станува дел од играта што ја следи. Низ ликовите на животните, бабата и дедото, Ладика сценски го оживува текстот на Парун, доведувајќи до бајка чија рамка не е реалистична и во која сé е условно и подредено на надградбата на детската фантазија. За ова придонесува и инспиративната музиката на Ладислав Тулач…” (Мазова: 1982)

Композиторот на музиката Ладислав Тулач, Ивановски го смета за “еден од двајцата автори на претставата”. “Оваа изведба полна со ведрина покажува дека постои “глад” за детски претстави…**“**

Претставите “Карамазови” и “Дупло дно” поставени на театарската сцена во 1984 година, го свртуваат вниманието на јавноста и критиката. “Претставата **“Дупло дно”** е драмско остварување со современи импликации кое остава впечаток со богати, повеќеслојни асоцијации, со заокружени ликови и простудирани драмски ситуации. Белег на студиозност, продлабоченост, аналитичност носеше постановката на Слободан Унковски.” (Ивановски, 1986)

“Дупло дно”

“Карамазови” е драмски текст кој е на границата на мелодрамата, семејната. Низ филмски, драматуршки резови (својствено за драматургијата на Јовановиќ, кој е режисер и драмски автор), авторот гради драма во два дела, кои ги поврзува но и раздвојува судбината на Светозар Митиќ, борец и комунист. Првиот дел е драма за судбината на Светозар кој во преломната 1948 година се изјаснува за револуцијата на Информбирото, не го осознава историскиот миг и останува на линијата на своите идеали, наспроти револуцијата на која дотогаш ѝ припаѓал. Грешката ја плаќа со затвор. Надвор, на слобода се наоѓаат неговите два сина од првиот брак, втората сопруга- Олга и третиот син кој доаѓа на свет додека тој е во затвор. По осум години, се враќа дома, но умира на куќниот праг. Така првиот дел е драма на поединецот во ситуација на изолираност и конфронтираност во општеството, која во режијата на Магели е пренесена со доста патетика и емоционален набој. Вториот дел се случува по 20 години, низ судбината на трите сина на Светозар: Дејан, Бранко и Јанез. Тоа е веќе одделна драма за семејниот раскол. Врската е само во тоа што тоа се синови на Светозар, зашто во еден миг Бранко вели дека се “информбировски сирачиња” кои се оптоварени со “горчливите историски искуства на семејството Митиќ”

Во страниците на весникот “Нова Македонија” критичарката Лилјана Мазова се огласува со следните редови:

"Карамазови" од Душан Јовановиќ и како текст и како изведба поставува повеќе прашања за човековата судбина. Прашалници има во текстот на Јовановиќ и во режијата на Паоло Маѓели. Плусови пак, наместо прашалници има во креациите на арстистички силниот ансамбл на Драмскиот театар. Јасно е сознанието дека на оваа сцена е создадена уште една артистичка претстава, во која токму на оваа линија има и недоследности.

Во претставата недоволно е разјаснета врската за егзистенција на двата драмски дела без доволно елементи кои би го поврзале дејствието и последиците во животот на синовите. Ниту авторот, ниту режисерот не навлегуваат подлабоко во времето на настаните.

Режисерот Маѓели ги открил можностите на овој ансамбл. Низ неговата зрелост режисерот драмата ја бара и ја изнесува низ изострени слики и испрекинати сцени. Артистите влегуваат во трагиката на јунаците, при што во извесна смисла се надоместува она што го нема кај авторот – поврзаност на дејствието меѓу двата дела. (Мазова: 1984)

Според реакциите на југословенската театарска критика, пак оваа претстава е "супериорно најуспешно сценско видување на овој драмски текст, негова најконсеквентна интерпретација, претстава во која се чувствува вистинска животна енергија и уметнички напон."

“Карамазови”

“Внатрешните, егзистентните, уметничките и естетските причини на претставата **“Фоксфаер”** се во универзалноста на темата и многуличието на карактерите. “Фоксфаер” или “Фосфоризирана светлина” на американските автори Сузан Купер и Хјум Кронинг, по нам незнајни патишита дошол во рацете на филмскиот (по образование) и телевизиски (по она што досега се има искажано) режисер Богдан Поп Ѓорчев. Незнајни патишта зашто врз драмската приказна на “Фоксфаер” постојат и низа подобри текстови, во смисла на нејзината обработка. А драмата е во распаѓањето на семејството: старите, кои грчевито се борат за својата земја, дома, традиции, на една страна и младите (нивните деца) кои токму тој синџир го раскинуваат мошне лесно. И уште нешто: човекот е жив сé дотогаш додека на него се сеќаваат. Зашто и како умрен, ако во некого ги оставил своите длабоки корени, тој е тука или таму каде што бил. Дијалогот продолжува. Фосфоросцентната светлина што зрачи од неговите коски е сосема доволна постојано да се чувствува неговото присуство. Дејствието се случува во Америка. Но, зошто само во Америка кога темата е општочовечка и за вчера и за денес, веројатно за утре. А низ претставата во Драмскиот театар, таа е сепак далечна како да

се случува само на некој нам туг и далечен простор и време. Режисерот, дебитант на театарската сцена, Богдан Поп Ѓорчев со својот театарски првенец не се открива докрај со каков капацитет влегува во театарот. Само е јасно дека ја имал големата шанса да работи во Драмскиот театар и уште поголема среќа со артисти како Милица Стојанова, Ацо Ѓорчев, Мите Грозданов. И токму ова, второто ја оддржува претставата на сцената. Режисерските интервенции во артистичката игра само го потврдуваат сознанието дека нивната игра, онаа на која сме свикнале и ја почитуваме, во вакви претстави е добредојдена. Тоа се оние артистичките претстави. Зашто, целиот сценски проект, неговите стојности, се на цврсти арстистички нозе. “

Претставата **“Тетовирани души”** со својата праизведба во 1985 година постигнува највисок уметнички дострел. Јавноста и критиката ја прифаќа со огромна возбуда и уметничко доживување повторната средба со драматургијата на Горан Стефановски.

Така во весникот *Нова Македонија* критичарката Лилјана Мазова пишува:

"Тетовирани души” на Горан Стефановски е силна и слоевита драма за оние кои откорнати од својот корен (родниот крај) животот го минуваат како на некаков боксерски ринг. Меѓу рунди што завршуваат, во кои со отворени очи се гледа на новиот живот, а се сонува за родниот крај. Се боксуваат со самите себе си и со лузните што се длабоко вгнездени во нивните души кои се тетовирани во сегашноста низ контурите на минатото.Тоа е приказна за Македонците-печалбари во Америка. Годините и децениите минуваат, тие постојано го сонуваат истиот сон: како да се вратат дома и што воопшто значи враќањето во родниот крај. Но таа летаргија, меѓу сонот и јавето, ја прекинува или уште повеќе зајакнува доаѓањето на човек од родниот крај, младиот магистер по етнологија Војдан чиј едногодишен студиски престој во Америка само во стартот има за цел да осознае нешто повеше за животот на

своите сонародници. Во суштина тој е дојден во Америка да го открие својот идентитет: да го прекине сопствениот сон за тоа кој е неговиот татко (одамна заминат во Америка) и кој е тој самиот. Низ слоевита драмска структура и модерна фактура, Стефановски со максимална сугестивност го отвора проблемот на малите народи. И ќе забележи дека нема мали или големи народи или нации, туку постојат каубојци и индијанци. И едните и другите доживуваат порази. Тие порази низ 24 драмски слики се слина творечка почва во која поразените јунаци со тетовирани души на Стефановски стануваат живи слики низ режисерската концепција на Паоло Мaѓели и низ играта на ансамблот на Драмскиот театар."

Низ интимното и лично доживување и живеење, Маѓели мошне силно и прецизно како и низ неколкуте групни-масовни сцени кои ги гради по законитостите на филмската уметност, ги разоткрива сите илузии и фрустрации на денешниот свет: минливоста, оттуѓеноста, битките кои во стартот се осудени на пропаст, песната како и алкохолот како еден од можните начини да се заборави моменталното чувство и слично.

Според Ивановски, " драмата *Тетовирани души* е резултат на напорот на авторот да излезе од регионалното, локалното со цел на текстот да му даде универзално значење. Во неа е сублимирано сé она што треба да го носи еден драмски текст: интелектуална синтетичност, згуснатост на дејствието, ритмичко растење на конфликтите, слух за чисти театарски својства, остра мислевна расчленетост…Како и при поставувањето на "Карамазови", така и во "Тетовирани души" режисерот Паоло Маѓели создава импресивна и волуминозна претстава, остварувајќи колоритна и динамичка драмска слика на настаните во еден оттуѓен свет…"

"Тетовирани души"

Македонските театролози се согласуваат дека драмата **"Вејка на ветрот"** од Коле Чашуле означува свртување кон европската драма е определена како прва македонска модерна драма, а датумот на нејзината праизведба (1957) како "*критичен миг* по кој македонскиот театар дефинитивно зачекорува во модерната епоха од својот развиток". Ова мислење е препознаено уште во одгласите по повод нејзината праизведба на сцената на Прилепскиот театар во 1957 година, односно по повод нејзините постановки на останатите театарски сцени во Македонија (Скопје, Велес), а набргу и надвор од неа (Београдско драмско позориште, 1958).

На тематски план таа значи надминување на колективистичкиот дух и воодоошевувањето од деновите на борбата и воведување на интимната тематика. (Петковска, 1997: 14) Драматургијата на Чашуле битно ќе одбележи повеќе децении на македонскиот театар и неговата авторска драматика, а воедно формално ќе ги означи првите македонски театарски пробиви во странство.

Во ова дело Чашуле го поставува "егзистенцијалниот проблем на "оттуѓувањето во светот" надоврзувајќи се на еден традиционален мотив,

печалбарството, каде “ поединецот зема нова позиција партиципирајќи во колективното тело на општеството на новите производствени односи, имено општеството на профитот, кој се јавува не само како цел, туку и како компензаторско средство за фрустрацијата на потчинетото тело подложено на новата дисциплина на инвестиција на времето, енергијата, животот. “ (Аврамовска: 150). Чашуле ја оживува драмата на луѓето печалбари во Америка, нивниот неспокој, сомневања, противречност на копнежи и разочарувања.

Иван Ивановски во својата рецензија за новата верзија на “Вејка” пишува:

Преработената верзија на оваа драма од 1989 со наслов **“Вејка 2”** е поставена на сцената на Драмскиот театар во 1990 година, во режисерско видување на Мето Јовановски, за кого ова е втора претстава во таа улога, откако дебитира со драмата “Добра ноќ, мајко”. Оваа драма на македонските црнила им ја дава битовата, но поетизирана носталгична сентиментална тага што со невидливи нитки се држи за Рациновата елгија. (Матевски: 1967). Во неа современиот живот влегува низ ширум отворени врати, но под себи ги носи мирисите на стариот крај и неговите маки. “Јовановски Чашулиевата “Вејка” ја толкува како длабока драма на човекот, како вечна тревога и копање по неговата душа, како крик да се совлада немоќта и безизлезноста на постоењето. Со ваквото режисерско читање, пиесата доби во својата повеќезначност и повеќеслојност. Имаше во оваа изведба нешто од врелината и од драмската поезија на Лорка. Проследивме цврста и кохерентна изведба, динамички изнијансирана си сценски заокружена со убави детали, напон и уверливост….”(Ивановски)

2. Биографии за композиторите

“Леб и сол”

Кон крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите години на минатиот век, во рамките на забавната музика, односно како нејзин продукт се појавува рок музиката во Македонија, како специфичен музички жанр. Носители на овој жанр на самите почетоци е групата “Бис Бес” и подоцна “Леб и сол”, од која ќе произлезат оформувачите на македонската попп, џез и рок сцена. (Новаковска: 243). “Леб и сол” е jazz fusion бенд, формиран во втората половина на ’70-тите години од страна на Влатко Стефановски (гитара), Бодан Арсовски (бас гитара), Кокан Димушевски (клавијатури) и Гарабет Тавитјан (бубњеви). Од тогаш “Леб и сол” се етаблира како најуспешен бенд на просторите на бивша Југославија. Нивната музика ги инкорпорира во уникатна микстура елементите на рок, jazz и етно музиката. Особено се познати нивните џез обработки на познати македонски народни песни. Во текот на годините бендот доживува повеќе формации, но најчесто функционира како квартет. Нивната дискографија опфаќа 11 студиски албуми, 4 албуми снимени во живо и 2 сингл плочи. Леб и сол компонираат музика за повеќе филмови и театарски претстави во Македонија и бивша Југославија, како и за рок балетот *Zodiac* изведен на сцената на Македонскиот народен театар. Театарската музика вклучува теми за мјузиклот *Џон Пиплфокс* во режија на Коле Ангеловски, потоа за претставите *Лет во место, Ослободувањето на Скопје, Диво месо, Дупло дно* и други. По повод 10 годишнината од постоењето, во 1986 година под продукциска закрила на издавачката куќа Југотон излегува албумот *Звучни зид* кој претставува компилација на најпознатите теми употребини во филмови, театарски претстави и ТВ емисии. Албумот е реализиран во соработка со Ана Костовска, и претставува своевидна “рекапитулација” на нивните инструментални способности изразени надвор од нивната рок кариера и ги прикажува нивните уникатни уметнички способности. Компилација ги содржи темите: *Бушава азбука, Ослободувањето на Скопје,*

Тумба, тумба дивина, Срећна нова '49, како и филмските теми *Коштана и Шмекер*.

Земајќи ја за основа традиционалната македонска песна, "Леб и сол" ја "деконструираат" и одново откриваат нејзината оригиналност, ритмичката комплексност и лиризмот "Леб и сол" се уникатни музичари со разновидност на музички стилови и креативна импровизација. (www.allaboutjazz.com)

Леб и сол "Live in Macedonia"

Љубомир Бранѓолица (1932) е композитор, пијанист и балетски критичар. Почнувајќи од творечката и репродуктивна дејност на Драган Ѓаконовски-Шпато во рамките на популарната музика и особено соло-песната со оркестарска придружба, посебно се истакнува Бранѓолица, чие интересирање се манифестира и во други области. (Ортаков: 147). Пишува оркестарски, камерни, солистички дела, концерти, како и вокални и сценски дела (особено е познат по балетското творештво). "Она што го издвојува Бранѓолица е вклопувањето на џезот во рамките на поголемите форми".

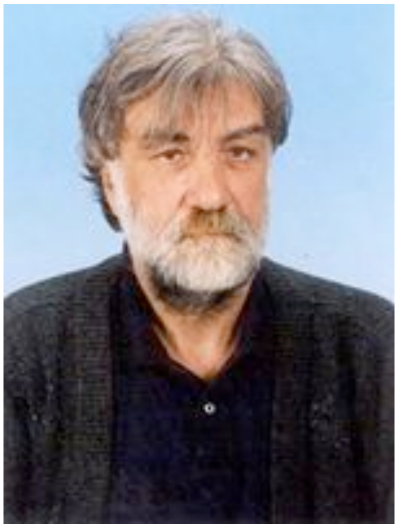
(Новаковска: 243). Музиката на неговиот балет со наслов “Велеградски варијации” е пишувана под влијание на симфониските џез и творештвото на Рахмањинов. Влијанијата на џезот се присутни и во балетот “Аболиција”.

На полето на применетата музика, Бранѓолица е автор на музика за филмови, тв серии, како и за театарските претстави: “Страдија”, “Пикник”, “Откако постои рајот”, мјузиклите “Џумбуш“, “Сламениот шешир” и “Убавината чекори сама”, потоа “Твоите сончогледи”, Хенри XIII и неговите жени, “Кројач за дами”, “Вујко Вања”, “Менде”, “Гол крал”, “Стјуардеси”, “Солунски патрдии”, “Рибарски караници”, “Шекспирови приказни”, “Парите се отепувачка” и други.

Љубомир Бранѓолица

Љупчо Константинов (1946) завршува средно музичко училиште во Битола и се запишува на Факултетот за музичка уметност во Белград во 1965 година. Љупчо Константинов е композитор кој пишува применета музика. Автор е на музика за повеќе театарски претстави и филмови. Музика за драмски претстави пишува од 1976 година. Дваесет години е соработник на режисерот Паоло Магели. Прв пат заедно соработуваат во Сплит, на претставата “Дантонова смрт”. Од тогаш па наваму, Константинов ја пишува музиката за сите претстави на Паоло Маѓели: *Електра, Хелена, Платонов,*

Луди денови, Три сестри, Вујко Вања, Црна Дупка, Тетовирани души, Косанчиќиев венец и други.



Љупчо Константинов

Ристо Аврамовски (1942-2007) е автор кој припаѓа на средната генерација македонски композитори школувани во Белград, чии творештво од една страна е поврзано со фолклорната и духовна традиција на Македонија, додека од друга страна влече корени од европската музичка авангарда и особено Полската школа. Неговото творештво е поделено на три фази. Првата фаза ги опфаќа творечките остварувања настанати во шеесеттите години во која се согледуваат два пристапа: првиот кој е инспириран од фоклорната традиција и вториот, каде се забележуваат влијанијата на европските школи, како и творештвата на Барток, Стравински, Хиндемит, Шостакович, Прокофјев. Во композициите настанати во овој период се јавуваат “волуминозни блокови со динамички спротивни простори на звукот, во кои композиторот вградува симболи на македонската фоклорна автохтоност”. (Ортаков, 1982). Ако втората фаза во творештвото на авторот ја отсликува употребата на порадикални музички средства и ги вградува елементите на Полската музичка авангарда, во третата фаза јасно се согледуваат интересите на авторот за електронската музика од кои ќе

произлезат неколку дела за синтесајзер и различни видови камерни состави. Понатаму следуваат неколку обиди на подрачјето на применетата музика, особено театарската. Ристо Аврамовски компонира за неколку тв филмови, радио драми и театарска претстави меѓу кои се издвојуваат: *Ајкула*, *Пантаглез, Јас, Клаудиј, Патувачкиот театар Шопаловиќ* и други. Во некои од нив самиот композитор освен како автор на музика се јавува и во улога на текстописец, автор на либрето, автор на сценарија за неколку документарни филмови што говори за неговото одлично познавање на спецификите на овие медиуми. (Коларовска: 141).

Ладислав Тулач е хрватски композитор на применета музика. Автор е на музиката за филмот *Rastanak* од 1993 година, како и на музика за повеќе театарски претстави во Хрватски и неколку во Македонија. Тулач ја пишува музиката за детскиот мјузикл *Мачорот Џингис Кан*.

Димитар Масевски е музичар и композитор и аранжер на популарна музика. Освен театарска музика, тој ја има компонирано и музиката за филмот “Викенд на мртовци” од 1988 година.

Б и б л и о г р а ф и ј а

Аврамовска, Наташа. 2004. *Во вителот на дереализацијата. Дуплото дно на македонската драма*. Скопје: Култура

Алексиев, Александар. “Под знакот на гостувањето од Полска” во *Современост*, бр.3, 1968, стр: 292-4

Алексиев, Александар. 1976. *Основоположници на македонската драмска литература.* Скопје: Култура

Auden, W.H. 1957. “Music in Shakespeare. Its Dramatic Use in His Plays” in *Encounter No 51,* Volume 9, No 6, pp 31 - 45

Baronijan, Vartkes. 1981. *Muzika kao primenjena umetnost*. Beograd: Univerzitet umetnosti

Бужаровски Димитрије. 1995. *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: ФМУ

Бужаровски Димитрије. 2002. *Основи на дигиталното архивирање на звукот*. Скопје: ИРАМ

Бужаровски, Димитрије. 2006. *Методологија на научно – истражувачката работа* (предавања)

Варошлија, Бранко. “*Мајка* на Витќевич” во *Нова Македонија*, бр. 9137, 1972

Д.З. “Полски текст-полски режисер, интервју со Кажимиеж Браун” во *Нова Македонија, број 7658, февруари, 1968*

Despić, Dejan. 1997. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Didier, C. *Musichound Soundtracks: The Essential Album Guide to Film, Television and Stage Music*.

Драмски театар Скопје. *Каталог по повод 30 години постоење (1946-1976)*

Драмски театар Скопје. *Каталог по повод 40 години постоење (1946-1986)*

Драмски театар Скопје. *Каталог по повод 30 години постоење (1946-1996)*

Gabbard, Krin. “Miles from home: Miles Davies and the movies” in *The Source: Challenging jazz criticism*, Vol.1, 2004, pp: 27-42

Георгиевски, Љубиша. 1985. *Онтологија на театарот*. Скопје: Мисла

Đokić, Radoslav (ed.). 2000. *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

Harvud, Ronald. 1998. *Istorija pozorišta. Ceo svet je pozornica*. Beograd: CLIO

IASA. 2001. *Standards recommended practices and strategies “IASA-TCO3”*. IASA Archives, http://www.llg.org.uk/iasa0013htm

Илиевски, Дарко. 2007. *Реконструкција на етномузиколошката дејност на Миле Брзанов низ дигитализација на неговиот легат* (магистерски труд во ракопис)

Inkret, Andrej. *Predmet i princip dramaturgije-dramaturški spisi 22*. Novi Sad: Biblioteka Sterijing Pozorja

Ивановски, Иван. “Три праизведби и една задоцнета премиера” во *Современост*, бр. 9-10, 1979

Ivanov, Blagoja. 1982. *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*. Novi Sad: Sterijino pozorje

Ивановски, Иван. 1982. “Француската класика и современата драматургија на македонските сцени – Виктор Хаим: Ајкула” во *Современост*, бр. 7-8, 1982, стр: 146-7

Ивановски, Иван. “Домашниот автор на прв план – Дупло дно од Горан Стефановски” во *Современост*, бр.4, 1984, стр: 73-6

Ивановски, Иван. “Време за дела од македонската драматургија и за остварувања од комедиографскиот жанр” во *Современост*, бр.5, 1984

Ивановски, Иван. “Под знакот на праизведби – ново режисерско име” во *Современост*, бр.1-2, 1985, стр. 100-3

Ивановски, Иван. 1996. *Театарски аспекти*. Скопје: Културно-просветна заедница

Ивановски, Иван. 2004. *Половина век театар во Македонија*. Скопје: Македонска реч

Јаќоски, Воислав. 1983. *Фолклорот во македонската драма*. Скопје Институт за фоклор-Македонска книга

Journal of the Royal Musical Association: Oxford University Press

Kej, Dina i Džejms Lebrecht. 2004. *Zvuk i muzika u posorištu- umetnost i tehnika dizajna.* Beograd: Clio

Klajn, Hugo. 1979. *Osnovni problemi režija*. Beograd: Univerzitet umetnosti

Klajn, Hugo. 1969. *Pojave i problemi savremenog pozorišta*. Novi Sad: Sterijino pozoršte

Коларовска, Викторија – Гмирја. 2004. "Ристо Аврамовски" во *Музиката на почвата на Македонија од Атанас Бадев до денес*. Скопје: МАНУ

Коловски, Марко. 1993. *Сојуз на композиторите на Македонија 1947 – 1992, Македонски композитори и музиколози*. Скопје: СОКОМ

Lewine, Richard & Alfred Simon (eds.). *Encyclopedia of Theater Music, A Comprehensive Listing of More Than 400 Songs From Broadway and Hollywood: 1900-1960*: Random House

Лужина, Јелена. 1996. *Македонска нова драма*. Скопје

Лужина, Јелена (уред.). 1997. *Македонската драматика/драматургија помеѓу традицијата и современоста*. Прилеп: Македонски театарски фестивал "Војдан Чернодрински"

Лужина, Јелена (уред). 2003. *Театралика, пак*. Скопје: Магор

Мазов, Иван. "Под знакот на добриот реализам – *Германци* од Л. Кручковски во режија на К. Браун" во *Нова Македонија*, бр. 7662, 1968

Мазов, Иван. "Недоволно префинет вез" во *Нова Македонија*, бр. 9137, 1972

Мазов, Иван. 1982. *Сцената и современоста*. Скопје: Култура

Мазова, Лилјана. "Забава низ страв и ужас" во *Нова Македонија*, бр. 11773, 1979

Мазова, Лилјана. "Егзотичност и контакт со современието" во *Нова Македонија*, бр. 11849, 1979

Мазова, Лилјана. “Драматуршки, режисерски и артистички стојности” во *Нова Македонија*, бр. 11849, 1980

Мазова, Лилјана. “Артикулирана артистичка пулсација” во *Нова Македонија*, бр. , 1982

Мазова, Лилјана. “Семејна мелодрама – кон изведбата на претставата Карамазови” во *Нова Македонија*, бр. 13333, 1984

Мазова, Лилјана. “Добредојдени артистички индивидуи – кон изведбата на претставата Фоксфаер” во *Нова Македонија*, бр. 13610, 1984

Мазова, Лилјана. “И гледачот дел од играта – кон изведбата на мјузиклот Џингис Кан и Мики Траси” во *Нова Македонија*, бр. 12881, 1982

Мазова, Лилјана. “Илузии и порази” во *Нова Македонија*, бр. 13926, 1985

Матевски, Матеја. “Долги години на црнила (Коле Чашуле: “Вејка на ветрот”; “Црнила” “Градскиот саат”; “Вител”) во *Разгледи, година X, февруари, 1968*: Скопје

Матевски, Матеја. ”Едно успешно среќавање со Полскиот театар” во *Разгледи*, бр.7, 1968, стр: 856-61

McDaniel Adam. *Interview with Richard L. Anderson, sound editor* www.indyfan.com

Милев, Неделчо. 2006. *Теория на киното.* София: Аскони-издат

Митевска, Ирена. 2005. *Проблеми на дигитализација на мелограми* (магистерски труд во ракопис)

Михаилов, Анастас. 1973. *Мизансцен.* София: Издателство “Наука и изкуство”

Nikolić, Marija. 2006. *Pozorišna muzika Isidore Žebeljan*. Beograd: Fakultet mizićke umetnosti (manuscript)

Nisbet, Alek. 1990. *Snimanje i obrada zvuka*. Beograd: Univerzitet umetnosti

Новаковска, Елени. 2004. “Појавата и развојот на забавната и џез музиката во Македонија” во *Музиката на почвата на Македонија од Атанас Бадев до денес*. Скопје: МАНУ

Новаковска, Елени. 2005. *Проблеми на дигитализација на легати од македонски музички дејци* (магистерски труд во ракопис)

Ортаков, Драгослав. 1982. *Музичката уметност во Македонија*. Скопје: Македонска ревија

Павловски, Мишел. "Реалистична сценска постановка" во *Разгледи*, бр.1, 1985

Петковска, Нада. 1996. *Драмското творештво на Коле Чашуле*. Скопје: Детска радост

Петковска, Татјана. 2004. "Балетот во Македонија (1948-2001)" во *Музиката на почвата на Македонија од Атанас Бадев до денес*. Скопје: МАНУ

Прошев, Тома. 1986. *Современа македонска музика*. Пула: Истарска наклада

Prendergast, Roy M. 1991. *Film Music, a Neglected Art*. New York: W.W. Norton and Company

Самарџиева, Јаќовска Соња. 2005. *Театарската претстава во телевизискиот медиум* (магистерски труд). Скопје: Институт за театрологија

Sonneck, Oscar George Theodore. 2005. *Dramatic Music: Catalogue of Full Scores in the Collection of the Library of Congress*: Kessinger Publishing

Staff, Lutton. 1998. *Dramatic Notes (Foregrounding Music in the Dramatic Experience)*

Старделов, Георги (уред.). 2004. *Театарот на почвата на Македонија од Антиката до денес-прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија*. Скопје: МАНУ, книга 13

Стефановски, Горан. 2002. *Одбрани драми*. Скопје: Табернакул

Стефановски, Ристо. 1990. *Театарот во Македонија*. Скопје: Мисла

Стефановски, Ристо (уред.). 2005. *Театарски гласник бр.64*. Скопје: Дирекција за култура уметност

Стефановски, Ристо (уред.). 2005. *Театарски гласник бр.65*. Скопје: Дирекција за култура уметност

Стефановски, Ристо (уред.). 2006. *Театарски гласник бр.66-67*. Скопје: Дирекција за култура уметност

Театролошка база. Институт за театрологија:Скопје

Товстоногов, Георгий Александрович. *О професии режиссера*. Москва: Всероссийское театралъное обществос

Чашуле, Коле. 1989. *Вејка 2*. Скопје: Култура

Шилјан, Раде. 1992. *Сто години македонска драма*. Скопје: Матица Македонска

Vensten, Andre. 1983. *Pozorišna režija i njena estetska uloga*. Beograd: Univerzitet umetnosti

Интернет страници

http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=24146

http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=26169

http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=24144

http://www.audiotheater.com/design.html

http://dictionary.reference.com/browse/artifact

http://en.wikipedia.org/wiki/Artifact

http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_theatre

http://en.wikipedia.org/wiki/Fragment

http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Fragmentation+(music)

http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Music+in+theatre

http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/theater

http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Macedonian+culture+(Slavic)

http://www.filmmusiccritics.org/.

http://library.music.indiana.edu/tech_s/mla/wgpms/wgpms.the

http://www.musicals101.com/shows.htm

http://plato.stanford.edu/entries/artifact/

http://www.richmondsounddesign.com

http://www.robertparkermusic.com/theater

http://www.ruyasonic.com/mus_score_1.htm

http://www.stageplays.com

http://www.soros.org.mk/archive/G09/A09/aar0903.htm

http://www.world-magazines.com