



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Миодраг Б. Ђорђевић

**Акордеонистички приступ изабраним делима за
хармонику и оркестар руских аутора
(интерпретативна решења и проблематика
симбиозе звука хармонике и оркестра)**

Докторски уметнички пројекат

Крагујевац, 2022



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Miodrag B. Djordjevic

Accordion approach to selected works for accordion and orchestra by Russian authors (Interpretive solutions and problems of symbiosis of accordion and orchestra sound)

Doctoral Art Project

Крагујевац, 2022

Идентификациона страница докторског уметничког пројекта

Аутор
Име и презиме: Миодраг Ђорђевић
Датум и место рођења: 7. септембар 1988. године, Зајечар
Садашње запослење: Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет
Докторски уметнички пројекат
Наслов: Акордеонистички приступ изабраним делима за хармонику и оркестар руских аутора (интерпретативна решења и проблематика симбиозе звука хармонике и оркестра)
Број страница: 151?
Број слика: 101?
Број библиографских података: ?
Установа и место где је рад израђен: Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Уметничка област: Музичка уметност
Ментор: мр Војин Васовић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу; Коментор: др Невена Вујошевић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу.
Оцена и одбрана
Датум пријаве теме: 1.10.2019.
Број одлуке и датум прихватања теме докторске/уметничке дисертације: 01–653, од 02.03.2020.
Комисија за оцену уметничке заснованости теме и испуњености услова кандидата: 1. Радомир Томић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу; 2. мр Миљан Бјелетић, редовни професор, Факултет уметности, Универзитет у Нишу; 3. др Бранка Радовић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу;
Комисија за оцену и одбрану докторске/уметничке дисертације: 1. др Зоран Ракић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу; 2. мр Предраг Костовић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу; 3. мр Миљан Бјелетић, редовни професор, Факултет уметности, Универзитет у Нишу;
Датум презентовања уметничког дела докторског-уметничког пројекта: 20. новембар 2021. године

АПСТРАКТ

Предмет докторског уметничког пројекта јесте акордеонистички приступ изабраним делима за хармонику и оркестар руских аутора који указује на интерпретативна решења и проблематику симбиозе звука хармонике и оркестра. Рад је уско повезан са уметничким делом докторског уметничког пројекта који укључује извођење три композиције еминентних аутора: *Концертна симфонија бр. 1* за хармонику и симфонијски оркестар Владислава Золотарјова, *Fahwerk* Софије Губајдулине за хармонику, перкусије и гудачки оркестар и *Viva Voce*, концерт број 1 за хармонику и гудачки оркестар Јефрема Подгајца.

Циљ докторског уметничког пројекта јесте афирмација дела за хармонику и оркестар и њихово имплементирање у акордеонистичку, али и целокупну уметничку концертну активност. Циљ рада сагледава се кроз аналитичко-интерпретативни приступ поменутих делима композитора који су у младости и током образовања и сами били акордеонисти, али и оних композитора који се нису практично бавили хармоником и изучавали је као инструмент из угла извођача.

Применом историјско-аналитичког метода, као и метода интервјуа, као посебно значајног у процесу сагледавања савремене композиторске мисли, направљен је увид у најситније релације музичко-стилског израза руских композитора, али и показан развојни пут хармонике као инструмента. Такође, садејство примене поменутих метода резултирало је значајним информацијама које се односе на сам приступ интерпретацији изабраних дела за потребе докторског уметничког пројекта, као и усвајањем корисних смерница у домену интерпретативних решења у реализацији звучне слике хармонике и оркестра у заједничком наступу.

У раду је презентована аутентичност звука хармонике у односу на гудачки оркестар кроз њене солистичке деонице, али и ситуацијама где је пажња нарочито усмерена ка усаглашавању њиховог истовременог звучања, тачније њихов симултани звук и оригиналност звука хармонике у таквом музичком склопу. Компарацијом различитих начина интерпретације и тембралности најупечатљивијих делова композиција изведени су закључци који се тичу статуса хармонике као солистичког инструмента у оркестру, њених техничких могућности у односу на оркестар, као и начина на који су представљене њене предности и недостаци у односу на друге солистичке инструменте. Резултати истраживања показали су, такође, да је од изузетне је важности истаћи чињеницу да композитори који су и сами извођачи на инструменту за који пишу музику то чине знатно „пажљивије”, односно да је извођење њихове музике изузетно погодно и „под руком”. Уколико композитори, са друге стране, не свирају инструмент за који стварају, потребан је интензиван однос на релацији композитор-извођач, који је од изузетног, примарног значаја када се има у виду искоришћавање потпуног техничког и звучног потенцијала хармонике.

Кључне речи: хармоника, оркестар, концерт, интерпретација, Золотарјов, Губајдулина, Подгајц.

ABSTRACT

The subject of the doctoral art project is the accordionist approach to selected works for accordion and orchestra by Russian authors, which points to interpretive solutions and the problem of the symbiosis of the sound of the accordion and orchestra. The work is closely connected with the artistic part of the doctoral art project, which includes the performance of three compositions by eminent authors: Concert Symphony no. 1 for accordion and symphony orchestra by Vladislav Zolotaryov, Fahwerk by Sofia Gubajdulina for accordion, percussion and string orchestra and Viva Voce, concert number 1 for accordion and string orchestra by Jefrem Podgajc.

The goal of the doctoral art project is the affirmation of works for accordion and orchestra and their implementation in the accordion, but also the entire artistic concert activity. The aim of the work is seen through an analytical-interpretative approach to the mentioned works of composers who were accordionists in their youth and education, but also those composers who did not practice the accordion and studied it as an instrument from the performer's point of view.

By applying the historical-analytical method, as well as the interview method, as especially important in the process of perceiving contemporary composer's thought, an insight was made into the smallest relations of musical-stylistic expression of Russian composers, but also showed the development of the accordion as an instrument. Also, the cooperation of the mentioned methods resulted in important information related to the approach to the interpretation of selected works for the needs of the doctoral art project, as well as the adoption of useful guidelines in the field of interpretive solutions in the realization of the sound image of accordion and orchestra.

The paper presents the authenticity of the accordion sound in relation to the string orchestra through its solo sections, but also situations where attention is especially focused on harmonizing the simultaneity of their sound, more precisely their simultaneous sound and originality of the accordion sound in such a musical composition. By comparing different ways of interpretation and timbreliness of the most impressive parts of the compositions, conclusions were drawn regarding the status of the accordion as a solo instrument in an orchestra, its technical capabilities in relation to the orchestra, and the way in which its advantages and disadvantages in relation to other solo instruments are presented. The results of the research also showed that it is extremely important to point out the fact that composers who are themselves performers on the instrument for which they write music do it much „carefully”, ie that performing their music is extremely convenient and „at hand”. If composers, on the other way, do not play the instrument for which they create, an intensive relationship between the composer and the performer is needed, which is of exceptional, primary importance when considering the full technical and sound potential of the accordion.

Keywords: accordion, orchestra, concert, interpretation, Zolotaryov, Gubaidulina, Podgajc.

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР

1. УВОД	1
2. ХАРМОНИКА КАО СОЛИСТИЧКИ ИНСТРУМЕНТ У НАСТУПУ СА ОРКЕСТРОМ	4
2.1. Историјски осврт на хармонику као солистички инструмент у наступу са оркестром	5
2.2. Положај хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром у Србији и свету.....	7
2.3. Значај хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром	8
2.4. Недостатак литературе за хармонику и оркестар	10
3. ТЕХНИЧКА СВОЈСТВА ХАРМОНИКЕ	12
3.1. Карактеристике звучне адаптације хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром	15
3.2. Предности и недостаци хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром	16
4. ОДАБРАНА ДЕЛА ЗА ХАРМОНИКУ И ОРКЕСТАР	21
4.1. <i>Концертна симфонија број 1</i> за хармонику и симфонијски оркестар Владислава Золотарјова	22
4.1.1. Драматургија музичког извођења <i>Концертне симфоније број 1</i> Владислава Золотарјова.....	23
4.1.2. Лирска експресивност у <i>Концертној симфонији број 1</i> Владислава Золотарјова.....	53
4.2. <i>Fachwerk</i> за хармонику, удараљке и гудачки оркестар Софије Губајдулине	55
4.2.1. Драматургија музичког извођења <i>Fachwerk</i> -а Софије Губајдулине	56
4.2.2. Конструкција тастатуре хармонике као важан фактор компатибилности звука и техничке репродукције нотног текста у <i>Fachwerk</i> -у Софије Губајдулине.....	79
4.2.3. Формирање звучне атмосфере кроз формацију дурских и молских трозвука	80
4.2.4. Религијска симболика <i>Fachwerk</i> -а као лајтмотив композиционог поступка Софије Губајдулине.....	83
4.3. <i>Viva Voce</i> , концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар Јефрема Подгајца	85
4.3.1. Драматургија музичког извођења <i>Viva Voce</i> , концерта број 2 Јефрема Подгајца	86
4.3.3. Солистички дуети хармонике и виолине – неопходност превазилажења тембровских разлика у штиму	113
5. СИМБИОЗА ЗВУКА ХАРМОНИКЕ И ОРКЕСТРА – ПРОБЛЕМИ МЕЋУСОБНЕ УСАГЛАШЕНОСТИ.....	116
5.1. Проблем интонативне усаглашености хармонике и гудачког оркестра	117
5.2. Проблем тембровске усаглашености хармонике и гудачког оркестра	118
5.3. Проблем звучног баланса хармонике у наступу са гудачким оркестром	119

6. ХАРМОНИКА У СОЛИСТИЧКОМ НАСТУПУ И НАСТУПУ СА ОРКЕСТРОМ – КОМПАРАЦИЈА УЛОГЕ ИНСТРУМЕНТА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈСКИХ ПОСТУПАКА	121
7. ЗАКЉУЧАК	123
ЛИТЕРАТУРА	127
ПРИЛОГ РАДУ	129

ПРЕДГОВОР

Тема докторског-уметничког пројекта *Акордеонистички приступ изабраним делима за хармонику и оркестар руских аутора (интерпретативна решења и проблематика симбиозе звука хармонике и оркестра)* резултат је вишегодишњег рада и потребе да се овакав вид презентације и, пре свега, употребе на концертној сцени, хармоника интегрише у уметнички музички живот. Само интересовање за хармонику као солистички инструмент који наступа са оркестром, као и њене улоге и симбиозе са другим инструментима, сеже далеко у прошлост. Још као дечак слушао сам великане светске музичке сцене (иако у то време нисам размишљао о њима као таквима, нисам схватао и уочавао величину музичара). Углавном сам са великом пажњом пратио концерте на Радио телевизији Србије у оквиру емисије *Концерт у подне*. Ти концерти су обиловали квалитетном музиком и интерпретацијом (верујем да је тако из прегледаних снимака много година касније), на којима су своје умеће приказивали велики пијанисти, истакнути, познати виолинисти. Међутим, увек бих, некако, са највећим ишчекивањем и са посебном пажњом слушао (понајвише гледао) солисту који је свирао са оркестром. У очима детета, тај један човек испред свих, који доминира својом појавом – покретом и гестикулацијом, односно високим музичким умећем, техничком сувереношћу и експресивношћу свога музичког израза. Веома занимљив приказ за дечака, импресиван поглед на сцену са много људи (извођача) уз, у слуху урезан, грандиозан, монументалан звук. Неки човек у црном маше попут мађионичара (попут Харија Потера, у то време популарног филмског серијала), а уметник (солиста) у средини, на упечатљивом месту, свира најтеже деонице и највише се покреће, гради музички амбијент и атмосферу. То ми је остало урезано за читав живот, те се некако несвесно испољило и кроз одабир концепције докторског уметничког пројекта.

Године 2014. први пут сам наступао са оркестром као солиста. Задовољство и усхићење након неколико недеља заменио је осећај збуњености, али и радозналости питањем: „Зашто хармоника није заступљена као солистички инструмент у наступу са оркестром, зашто у довољној мери не постоји квалитетна литература која ће покренути и инспирисати овакав вид извођења?” Као и у сваком послу, свакој другој области, утисак незадовољства и неправедног „изостављања” хармонике преображава негативне осећаје у инат који, у тим тренуцима, постаје најјачи и најчвршћи савезник у даљем деловању. Јавља се идеја, већа сопствена заинтересованост за овакав тип извођаштва, огромна жеља за наступима са оркестром.

Дела написана за хармонику и оркестар, а поготово извођење оваквих композиција, акордеонистима није страна, али су релативно „нов појам”, не у довољној мери доступан и презентован на уметничкој сцени. Чак и сами акордеонисти са завршеном музичком академијом, па и у свом даљем уметничком раду, не могу се похвалити барем једним извођењем концерта за хармонику и оркестар. Чињеница је да хармоникаши као солисти чешће наступају са оркестрима у економски стабилнијим земљама Европе (из разлога њихове веће финансијске подршке), али су они интензивирани тек почетком XXI века и то не у оној мери колико са оркестрима као солисти наступају извођачи на другим инструментима попут клавира, гудачких и дувачких инструмената, соло певача.

Иако тренутно најзаступљенија као инструмент у ансамблу, и у опште прихваћеном резонувању да је најподобнија и звучно-технички најизраженија у оваквом

виду наступа, мишљења сам да је хармоника неправдно изостављена из употребе као солистичког инструмента који наступа са оркестром. Она је потребна публици, из разлога њиховог признања да је хармоника изузетно примамљива, интересантна, иновативна у смислу звука два медија.¹ Овакви наступи хармонике неопходни су као најсавршенији вид приказивања сваког инструмента, његових техничких и звучних могућности, а са друге стране постављања хармонике у равноправан положај са осталим инструментима који наступају са оркестром.

Захваљујем се свом ментору мр Војину Васовићу на преданом и дугогодишњем раду, коментору др Невени Вујошевић на стрпљењу и усмерењу, проф. Радомиру Томићу на неисцрпном давању знања, свим колегама на несебичној подршци и занимљивим хармоникашким причама које су ми помогле и мотивисале, Душану Ракићу, искреног заљубљеника у уметност који ми је усадио „вирус хармонике” и усмерио ка музици.

¹ Постоји могућност да је велики број наступа и изведених концерата са оркестром других инструмената „презаситио” публику, те свака новина слушаоцима, али и уметницима, представља неки вид „освежења” и „отрежњења”.

1. УВОД

Veliki je Platon, govoreći na Sokratova usta, izjavio u Fedonu da je filozofija najveća muzika. No usporedba filozofije s muzikom danas je malo kome uvjerljiva. Naime, čini se da su to ipak dvije odveć različite stvari, da jedna ishodi iz razuma i obraća se razumu, a druga iz srca i obraća se srcu. (Stamatović, 2016: 203)

Теоријски део докторског уметничког пројекта под називом *Акордеонистички приступ одабраним делима за хармонику и оркестар руских аутора (интерпретативна решења и проблематика симбиозе звука хармонике и оркестра)* тема је која у актуелним круговима професионалних музичара-акордеониста, као и у круговима познавалаца и љубитеља музике на овом инструменту, није била готово уопште разматрана. Статус хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром у великој мери готово је непознат и самим извођачима на хармоници, с обзиром на мали број изведених композиција поменутог музичког жанра. Основни мотив за бављење овом проблематиком препознат је као истинска жеља да се млади уметници – али и композитори – мотивишу и заинтересују за хармонику као инструмент у оваквом виду наступа, те да се и кроз оквире овог рада допринесе њеној презентацији и промоцији уопште.

У теоријском делу докторског уметничког пројекта акценат је на интерпретативној анализи концерата које у практичном делу пројекта изводим, са освртом на улогу и могућности хармонике које она, као инструмент, испољава у корелацији са оркестром. Са друге стране, у оквирима овог рада, објашњена је могућност превазилажења евидентне проблематике звучне усклађености хармонике и оркестра, као и сама разлика у наступу извођача као солисте, са једне, и наступа као солисте са оркестром, са друге стране.

Предочена тема обрађена је кроз пет поглавља. У оквиру сваког од њих биће презентовати резултати сопствених истраживања добијених применом различитих истраживачких метода – историјског, емпиријског, аналитичког и компаративног метода, као и применом технике интервјуа који је са композиторима чија дела изводим, директно или индиректно спроведен.

Хармоника као солистички инструмент у наступу са оркестром, поглавље је рада којим започиње разматрање проблематике дефинисане темом теоријског дела докторског уметничког пројекта. У оквиру потпоглавља „Историјски осврт на хармонику као солистички инструмент у наступу са оркестром” предочава се, најпре, историјски развитак овог инструмента, односно постепена промена статуса инструмента који наступа са оркестром, у временском периоду од 1821. године до данас. Поменути су неки од првих концерата за хармонику и оркестар написаних у свету, али и Србији, као и њихових првих извођача. У потпоглављу „Положај хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром у Србији и свету” објашњени су разлози извесне „запостављености” овог музичког жанра, али и сам положај и статус хармонике као солистичког инструмента приликом наступа са оркестром у Србији и свету. У оквиру потпоглавља „Значај хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром”, указано је и на њен неоспорни значај и улогу као солистичког инструмента у наступу са

оркестром, као и разлози потребе постојања оваквог вида музичког жанра. На крају, у потпоглављу „Недостатак литературе за хармонику и оркестар”, предочен је и неоспоран проблем који се односи на недовољан број (квалитетних) композиција, односно акордеонистичке литературе, што, наравно, директно утиче на актуелни третман који овај инструмент, у оквиру савременог доба, поседује.

Техничка својства хармонике је поглавље рада које предочава техничке и изражајне могућности хармонике, односно њене најрепрезентативније извођачке могућности које се користе приликом извођења композиција написаних за овај инструмент. У оквиру свог првог потпоглавља ”Карактеристике звучне адаптације хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром”, приказане су неке од могућности прилагођавања хармонике оркестарском звуку, као и звуку у тренутку наступа са одређеним инструментима оркестра. У наредном потпоглављу „Предности и недостаци хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром”, указано је на предности које хармоника поседује у наступу са оркестром у односу на друге инструменте, као и поједини недостаци који су, у том смислу, од стране извођача и композитора уочени.

Одабрана дела за хармонику и оркестар, најобимнија је област студије која се састоји из три потпоглавља. У оквиру сваког о њих биће предочене могућности и лични, оригинални предлози извођења одабраних дела за хармонику и оркестар, а која представљају окосницу овог докторског уметничког пројекта. У оквиру сваког од три потпоглавља, применом аналитичко-интерпретативне анализе, разматраће се по једно дело конкретног композитора, док ће специфичности самог приступа бити реализоване кроз додатна потпоглавља у оквиру сваког од њих. Одабрана дела на чијем се извођењу темељи овај докторски уметнички пројекат су: *Концертна симфонија број 1* за хармонику и симфонијски оркестар Владислава Золотарјова (Владислав А. Золотарџев, 1942–1975),² *Fachwerk* за хармонику, перкусије и гудачки оркестар Софије Губајдулине (Софија А. Губајдулина, 1931) и *Viva Voce*, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар Јефрема Подгајца (Ефрџм И. Подгајц, 1949).

Свако од ових дела, у оквиру појединачних потпоглавља, разматрано је са позиција његове драматуршке окоснице, док су остала потпоглавља разматрана са становишта индивидуалне проблематике дела. У потпоглављу „Лирска експресивност у Концертној симфонији број 1 Владислава Золотарјова”, предочени су различити поступци композитора, оформљени са циљем да истакну нарочиту експресивност и поетичност појединих одсека дела, до момента када се оне природно трансформишу у медитативност општег типа. У потпоглављу „Конструкција тастатуре хармонике као важан фактор компатибилности звука и техничке репродукције нотног текста у *Fachwerk*-у Софије Губајдулине” објашњава се разлог примене конкретних композиционих поступака који су у корелацији са тастатуром оба мануала хармонике, као и предочава добијени продукт (звук) настао из њихове међусобне повезаности. „Формирање звучне атмосфере кроз формацију дурских и молских трозвука” има за циљ да прикаже рад са најучесталијим градивним елементом музичког тока у различитим видовима његове презентације и начин постизања звучне атмосфере коју би хармоника, као солистички

² Ова композиција написана је за хармонику и симфонијски оркестар, али је за потребе овог докторског уметничког пројекта аранжирана за хармонику и гудачки оркестар, уз прилагођену деоницу перкусија. Дело је аранжирано из практичних разлога, због извођења сва три концерта са истим оркестром. Њихова презентација планирана је у оквиру фестивала „Интернационални фестивал хармонике” у Крагујевцу.

инструмент, требало да реализује. У последем потпоглављу које се односи на дело Софије Губајдулине „Религијска симболика као лајтмотив композиторског поступка у Fachwerk-у Софије Губајдулине” разматра се присуство симболике у музичком делу идентификоване у домену визуелног и аудитивног аспекта музичке перцепције. У потпоглављу које се односи на дело Јефрема Подгајца „Солистички дуети хармонике и виолине – неопходност превазилажења тембровских разлика у штиму”, биће речи о такозваним „солистичким дуетима” и решењима која могу бити прихватљива и употребљива у већини сличних ситуација – генерално – у делима за хармонику и оркестар, у којима наступају два инструмента.³

Симбиоза звука хармонике и оркестра – проблеми међусобне усаглашености, у оквиру својих потпоглавља „Проблем интонативне усаглашености хармонике и гудачког оркестра”, „Проблем тембровске усаглашености хармонике и гудачког оркестра” и „Проблем звучног баланса хармонике у наступу са гудачким оркестром”, расветљава ситуације у којима су приметне могуће разлике у самој интонацији, узроковане природом темперованог звука хармонике и нетемперованог звука гудачких инструмената оркестра, али и боје (односно тембра) два медија и њиховог звучног баланса. Иако је ова тема веома специфична због јако малих, готово нечујних разлика у фреквенцијској симбиози инструмената или, пак, субјективног поимања тембровских укуса (звучни баланс је јасно уочљив), свакако је од великог значаја из угла извођача. Управо промишљањем ове проблематике и проналажењем подобних решења за њено превазилажење, сам извођач се усавршава те, уједно, и дело које изводи поставља на потенцијално виши ниво.⁴

Хармоника у солистичком наступу и наступу са оркестром – компарација улоге инструмента и интерпретацијских поступака, конципирано је на начин да се, кроз краћа објашњења, истакну оне ситуације у којима се одређена артикулациона, динамичка и тембровска решења разликују у односу на истоветан запис у самом нотном тексту, у зависности од тога да ли хармоника наступа самостално (солистички) или са оркестром.

³ Посматрано чак и из угла камерног извођаштва; у тренутку дуета хармонике и једног или пар инструмента из оркестра, одређени предлози могу бити сасвим примењиви уколико то музички ток „захтева”.

⁴ Данашње савремене композиције, написане за хармонику, премијере највећих аутора данашњице, у највећем броју случајева изводе се само једном. Као и један од многих извођача премијерних дела за хармонику, приметио сам да композитори са великим усхићењем прихватају предлоге усмерене на повећање квалитета дела у смислу боје тона, употребе регистара, корекције одређених низова тонова који се изводе. Посредно, и сами извођачи учествују у стварању „реплика” тог истог дела: његовим извођењем они га, на одређени начин, мењају, имајући у виду могућност различите интерпретације истих динамичких и артикулационих поступака, а све у зависности од његовог степена доживљаја музичког тренутка.

2. ХАРМОНИКА КАО СОЛИСТИЧКИ ИНСТРУМЕНТ У НАСТУПУ СА ОРКЕСТРОМ

Златно доба оргуља било је доба барока, златно доба клавира доба ере романтизма, а за хармонику са дугмадима златно доба ће доћи у 21. веку.

Фридрих Липс, (Ђорђевић: 2020)⁵

Посматрајући досадашњу музичку праксу кроз заступљеност жанра солистичког концерта са оркестром, који је на светској, али и нашој музичкој сцени у великој мери присутан, може се приметити да, када је реч о солистичком наступу хармонике са оркестром, ситуација је знатно другачија. Са друге стране, сам процес школовања усмерен је, превасходно, ка истицању статуса хармонике као солистичког инструмента, са посебним акцентом на њене, у том смислу, изузетно бројне могућности. Током процеса школовања, међутим, нарочита пажња била је поклањана управо и изузетној способности овог инструмента као веома адаптивног у оквирима камерног музицирања најразличитијег инструменталног састава. У том смислу, слична ситуација присутна је свуда у свету. Остале групе инструмената (гудачки, дувачки), почев од основне музичке школе, улазе у састав гудачких, односно дувачких оркестара, док је у средњошколском музичком образовању приметно да бољи ученици наступају и са симфонијским оркестрима. Током високошколског академског образовања, наставни курикулуми, у оквиру студијских програма Извођачке уметности (модули: Гудачки инструменти и Дувачки инструменти) садрже оркестар као обавезни предмет, што у оквиру студијског програма Извођачке уметности – модул Хармоника није случај.⁶

Посматрајући, дакле, оквире основношколског и средњошколског музичког образовања, уочено је да млади акордеонисти оркестар хармоника имају нешто ређе током свог основног музичког образовања, док је он чешће заступљен у образовном курикулуму средње музичке школе. На факултету, међутим, он није заступљен. За разлику од извођача на другим инструментима, акордеонисти, због непостојања искуства у наступима са оркестром, самим тим и непознавања одговарајуће литературе, са оваквим видом музицирања (свирању са гудачким или симфонијским оркестром) имају, нажалост, најмање додирних тачака. Овакав вид музицирања са поменутиим оркестрима, као почетна инстанца, требало би да усмери и доведе до природног тока напретка и усавшавања музичког уметника – до спремности за извођења дела за хармонику и оркестар.

Сама музичка литература, односно број написаних дела, важан је фактор који утиче на опредељење, односно одабир инструмента ученика/будућег уметника. Како корпус написаних дела за хармонику и оркестар није велик, у смислу заступљености најразличитијих музичких жанрова (оркестарских састава), сасвим је јасан разлог због чега се овај инструмент не користи у наступу са оркестрима у Србији. Зато је, у годинама које долазе, неопходно радити на превазилажењу актуелне ситуације по питању статуса

⁵ Из писаног интервјуа са Фридрихом Липсом који је реализован 27–28. децембра 2020. године. Цео интервју, у оригиналном облику, налази се у оквиру Прилога 1, на крају рада. Интервју је рађен на руском језику, али је за потребе овог рада, преведен на српски језик.

⁶ Оваква ситуација присутна је на ФИЛУМ-у, али и на већини факултета у свету (ако не и свим) који у својим студијским програмима Извођачке уметности садрже модул Хармоника.

овог инструмента кроз перманентан контакт и сарадњу са композиторима који би писали за овај инструмент. Овде је битно напоменути да је, за потребе успостављања статуса хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром, од великог значаја радити управо на стварању таквих дела која су, чак и када не претендују да буду врхунска, она потребна ради постепеног установљења овог музичког жанра/форме на домаћој концертној сцени. Другим речима, циљ је да се хармоника, као инструмент изузетних могућности, постави у раван са осталим инструментима који већ вековима наступају са оркестром.

У наредним поглављима биће речи о историјском развоју, положају и значају хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром, као и постојећој литератури за овај музички жанр.⁷

2.1. Историјски осврт на хармонику као солистички инструмент у наступу са оркестром

Као један од најмлађих инструмената, настао вековима након инструмената са дугогодишњом традицијом (клавир, виолина и други), хармонику последњих година XX века, и у време новог миленијума, акордеонисти постепено, али са успехом усавршавају – „граде” њен статус и утиру „пут” ка сцени савремене уметничке музике. Од њених првобитних облика двадесетих година XIX века, када Фридрих Бушман (Friedrich Buschmann, 1805–1864) прави *Ауру*⁸, односно усну хармонику 1821. године, те Ћирил Демиан (Cyrill Demian, 1772–1849), званични конструктор прве хармонике 1829. године, названу *Accordion* (Zulić, 2005: 9), па све до почетка XX века, хармоника је, пре свега, била инструмент за забаву, на коме су се изводиле популарне народне мелодије.⁹ Тадашња литература скоро да није ни постојала, те се музика преносила „са колена на колена”. У првој половини XX века литература која се писала била је намењена инструменту са акордским басовима и тек почетком шездесетих година прошлог века, хармоника добија „своју” академску, концертну литературу, која прати њену конструкцију и технолошки развој у виду првих солистичких композиција са мелодијским (баритон) басовима. Овај период сматра се базом, основом и почетком развоја класичне хармонике каква се данас познаје. Убрзан развој литературе, али и врхунског извођаштва, везан је, у каснијим годинама, и за камерна дела. Ипак, на неки начин изостаје солистички третман хармонике која наступа испред оркестра. Такође, литература тог доба оскудна је за овакав облик извођења, што би требало схватити као

⁷ Потребно је напоменути да је за овај докторски уметнички пројекат, у својој првобитној идеји и другачијем садржају, на моју иницијативу, композитор Стефан Неарец (1992) написао дело за хармонику и симфонијски оркестар под називом *Пустите ме да течем* (2019), које нажалост, овом приликом неће бити изведено нити уврштено у теоријски део рада докторског уметничког пројекта због недостатка финансијских средстава потребних за наступ симфонијског оркестра. Надамо се да ће се поменути проблем у блиској будућности превазићи, те да ће ово изузетно дело бити представљено широј публици, које би, поред несумњиво високог уметничког значаја, на изузетан начин обогатило постојећи корпус литературе у домену жанра Концерта за хармонику и оркестар. Такође, закључујем да је ово дело прво написано за хармонику и симфонијски оркестар од стране једног српског композитора.

⁸ Односно, патентирао наведене године, али званично презентовао тек 21. децембра 1828. године (Hermosa, 2013: 19).

⁹ Први инструмент са мехом („Fisarmonica”), сличан данашњој хармоници, конструисао је Антон Хекл (Anton Häckl). Сматра се да га је ваздухом напајала ножна педала, која је била преносива и помоћу које је мех функционисао (Penz, Unknown: 19).

немогућност акордеониста да наступају соло са оркестром због њеног, у то време, статусног положаја као класичног инструмента.

Прве композиције за хармонику и оркестар настале су у оквирима руске акордеонистичке школе. У питању су дела која су, у почетку, била писана за оркестре хармоника, касније за хармонику и руски народни оркестар и, након тога, шездесетих година XX века, за хармонику и симфонијски оркестар. Међутим, хармоника се као равноправни члан у оркестру први пут појавила код Петра Иљича Чајковског (Пётр И. Чайковский, 1840–1893) у његовој *Свити број 2* за симфонијски оркестар у Це-дуру 1883. године. Касније су свој оркестарски инструментариј овим инструментом обогатили и Албан Берг (Alban M. J. Berg, 1885–1935) и Умберто Ђордано (Umberto M. M. Giordano, 1867–1948) у својим операма *Воцек (Wozzeck)* и *Федора (Fedora)* (Lukić: 2018: 4). Са друге стране, данас се на Западу, поред хиперпродукције солистичких и камерних дела, пишу, али у много мањој мери, концерти за хармонику и, превасходно, гудачки оркестар.

Првим концертом за хармонику и оркестар, написаним давне 1937. године, сматра се *Концерт за бајан и оркестар* руског композитора Феодосија Рубцова (Феодосий А. Рубцов, 1904–1986). Премијерно га је извео Павел Гвоздев (Павел А. Гвоздев, 1905–1969) у Лењинградској Филхармонији (Lukić, 2018: 112).¹⁰ Сматра се да је први концерт за хармонику и оркестар у Америци написао Анђело Аркари (Angelo Arcari, 1907–1994) 1937. године (Composers Classical Music: 2005), у Немачкој Хуго Херман (Hugo Herrmann, 1896–1967) 1941. године (<https://musicalics.com/en/composer/Hugo-Herrmann/Concerto-1-accordion-orchestra>), у Италији Пјетро Деиро (Pietro Deiro, 1888–1954) 1942. године (Accordion Music Publishing, 1942), у Чешкој Емил Бурјан (Emil František Burian, 1904–1959) 1949. године (<https://musicalics.com/en/node/82972>); нешто касније настале су чувене *Байке (Fairy Tales, eng. Pohadky, cze)* чешког композитора Вацлава Тројана (Václav Trojan, 1907–1983) 1959. године (<https://accordeonworld.weebly.com/trojan.html>), једно од првих дела написаним за хармонику са мелодијским басом и оркестар. Године 1957. у Данској настаје *Jubileuse infameuse* Вилфреда Кјаера (Wilfred Kjær, 1906–1969) за хармонику и оркестар, а наредне године Симфонијска фантазија и алегро оп. 20 Оле Шмита (Ole Schmidt, 1928–2010) (https://www.liquisearch.com/mogens_ellegaard/the_free-bass_accordion). Оба дела настала су на иницијативу данског акордеонисте Могенса Елегарда (Mogens Ellegaard, 1935–1995).

Концерти за хармонику и оркестар у време стандардног „Страдела” баса нису у великој мери значајни и популарни, али се њихов број увећава почетком осамдесетих и деведесетих година прошлог века – пре свега упознавањем хармонике као инструмента са мелодијским басом и ангажовањем акордеониста са циљем стварања и писања дела у сарадњи са композиторима. Значајнији концерти из тог периода јесу *Spur* Арне Нордхајма (Arne Nordheim, 1931–2010) написан 1975, *Concerto* Ерки Јокинена (Erkki Jokinen, 1941) 1987. године, нешто касније *Akorda* Габријела Еркореке (Gabriel Erkoreka, 1969) 1998. године и многи други (Llanos, Alberdi, 2000: 80). Данас, у неком новом руху, другачијем сазвучју и савременим тенденцијама композиционих поступака, овом модерном звуку хармоника се прилагођава веома успешно, уколико је упоредимо са другим инструментима (мисли се на новонастала дела која обилују дисонантним сазвучјима, кластерима, различитим ефектима и томе слично). Приступ фактури је

¹⁰ Уколико се говори о првом концерту написаном за инструмент који је претеча хармонике (или њена несавршена верзија), 1858. године написано је дело за концертино и оркестар – Концерт бр 1 оп. 46 композитора Бернарда Молика (Bernhard Molique, 1802–1869) (Lukić, 2018: 3).

потпуно другачији, у већини случајева губи се стандардни облик, тематика, али произлази нешто ново, свеже, оно што тек треба истражити у погледу звука, разних ефеката, боја, а што хармоници, као инструменту са огромним техничким и звучним могућностима, који још увек нису у довољној мери истражени и на којима се данас „експериментише”, у потпуности одговара.

Прво дело за хармонику и оркестар српског аутора, под називом *Memoria in Aeterna*, написан је 2017. године на иницијативу ГУ Еуфонија из Новог Сада. Написао га је композитор Лазар Ђорђевић (1992), а извео акордеониста Дарко Димитријевић 27. маја 2017. године у оквиру Фестивала Еуфонија (Ѕагас: 2017). Уколико се упореде године настанка концерата за хармонику и оркестар у свету и код нас, сасвим јасно се може идентификовати статус овакве музичке форме и њеног извођења у датим поднебљима.

2.2. Положај хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром у Србији и свету

Посматрајући хармонику као солистички инструмент у наступу са оркестром, може се рећи да њен положај није у складу са значајем и могућностима које она, као таква, може да пружи. Генерално гледано, звучни и технички „ресурси” хармонике у оваквој форми наступа (било са гудачким, симфонијским или другим типом оркестра) нису искоришћени у довољној мери како би је на прави начин представили и презентовали ширем аудиторијуму љубитеља музике.¹¹ Узгред, незадовољавајућем просеку у погледу наступа хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром у свету, на неки начин, доприноси ангажовање српских акордеониста и извођача, те самим тим и композитора. Како би се могао разумети положај хармонике у оваквој форми наступа, потребно је сагледати њен развитак као солистичког инструмента, затим њен статус у оквирима камерног музицирања, те најзад, инструмента који наступа са оркестром.

Хармоника у Србији, као солистички и камерни инструмент, свој образовни, едукативни значај и пробој, у највећој мери, остварује крајем осамдесетих година прошлог века, што се поклапа са доласком професора Радомира Томића у Крагујевац након завршених студија у Москви и његовим преданим радом на стварању великог броја квалитетних хармоникаша, касније педагога и концертних уметника. Почетком новог миленијума, хармоника се у Европи афирмисала као камерни инструмент, односно инструмент који, у највећем проценту заступљености, промовише савремену музику написану за овај инструмент. Највећом заслугом акордеонисте мр Владимира Благојевића, овај тренд успешно је имплементиран и у нашој земљи, где последњих година долази до експанзије настанка нових дела за хармонику соло и хармонику као неизоставног члана различитих камерних ансамбала. Након оваквог развитака хармонике на уметничкој сцени у виду солистичког и камерног наступа, обогаћења литературе за овај инструмент, неминовно се намеће потреба настајања дела која су, иначе, у најмањем броју, заступљена у њеном опусу – дела за хармонику и оркестар.

Акордеонистичка концертна пракса у Србији, у свом репертоару, готово да не бележи дела написана за хармонику и оркестар. Оскуднијем опусу доприносе, наравно, и сами извођачи, али, пре свега, композитори, чије је ангажовање „иницијална капсула” за настанак нових композиција овог музичког жанра. Овај проблем вероватно је проузрокован, пре свега, предрасудама, које препознају хармонику као инструмент на

¹¹ У Русији, хармоника је често презентована као солистички инструмент који наступом са оркестром народних инструмената.

коме се изводи претежно изворна, народна музика, са једн стране, а са друге недовољно познавање хармонике као класичног инструмента који би могао веома успешно да допринесе обогаћењу и квалитету концертног музичког жанра. Својеврсна оправданост непостојања дела за хармонику и оркестар могла би се тражити у релативно малом броју акордеониста, поготово ако се њихов број упореди са бројем извођача на осталим инструментима дуже музичке традиције.

С обзиром на то да су поједини акордеонисти изводили концерте за хармонику и оркестар, али у аранжману (пратњи) са клавиром, може се рећи да су оваква дела извођена у нашој земљи. Међутим, наступи са оркестром јесу вид презентације који акордеонистима у Србији изузетно недостаје. Сматра се да је први акордеониста који је изводио дело са симфонијским оркестром у Србији, 14. јуна 2008. године, био Ненад Љубеновић. Са Симфонијским оркестром РТС-а, извео је дело Софије Губајдулине *У знаку Шкорпије* (Sikorski Magazine: 2008). Од тог тренутка, не више од једном у години дана у просеку, акордеонисти су наступали као солисти са оркестром, изводећи класичну, савремену музичку литературу.

У погледу наступа као солистички инструмент са оркестром, хармоника је деценијама далеко од осталих инструмената са дужом музичком историјом. Концерти за хармонику и оркестар остају недостижни, тешко остварив вид извођења за све акордеонисте. Ипак, нада остаје у жељи, хтењу и, пре свега, љубави према уметности, музици и инструменту да се, у наредним годинама, изнедри велики број квалитетних концерата и нових дела за хармонику и оркестар, а тиме и учесталост њихових извођења значајно увећа.

У свету је положај хармонике у погледу наступа са оркестром нешто другачији. Иако се не разликује много, статус хармонике (њено поштовање као инструмента бројних могућности и њен наступ на сцени са оркестром) ипак је нешто повољнији. То се може закључити и из броја концерата написаних за овај инструмент и оркестар, чије прве композиције датирају још од четрдесетих година прошлог века. Велики број сала, концертних дворана, као и број извођача и оркестара, условљава сразмерно и већи број наступа хармонике у оваквој форми. На исти начин, не може се пренебрегнути чињеница која упућује на економски статус конкретне земље који, даље, директно утиче и на број композиција написаних за хармонику и оркестар – с обзиром на то да су потребна извесна финансијска средства као подршка оваквом виду музицирања. Другим речима, настанак литературе имплицира и већи број њихове презентације. Ипак, чини се да је, захваљујући истински плодотворној сарадњи еминентних акордеониста, са једне, и композитора, са друге стране, евидентан проблем неадекватног статуса хармонике почео да се решава, како у погледу њеног положаја као солистичког инструмента, тако и у погледу њеног третмана као инструмента у камерним ансамблима различитог типа. Уласком у еминентни круг уметника, светски акордеонисти подигли личну свест о хармоници као класичном инструменту и на тај начин пружили јој простор за наступ и будући улазак у свет највећих симфонијских оркестара.

2.3. Значај хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром

Сви инструменти, кроз свој период развитка, пролазе одређене етапе. Пут којима су се развијали клавир, виолина, виолончело, флаута и остали музички инструменти са дужом традицијом, тек данас се ослобађа за хармонику, дајући времена и простора њеним извођачима за приказивање интерпретативног умећа, као и свих техничко-изражајних

могућности инструмента. Музички инструменти су, у бити, створени за соло музицирање. Настанак инструмента везан је за солистичко извођење и у периоду када се инструмент конструише, фокус није на његовом звуку и боји у оквиру ансамбла или оркестра, већ искључиво на начин како самостално може функционисати и како ће самостално „радити”, производити звук. Тако се фазе развитка односе, најпре, на стварање солистичке, затим камерне, и најзад оркестарске литературе (сви инструменти прошли су кроз овај период). Међутим, врхунац целокупног уметничког стваралаштва, образовања, усавршавања и извођења на сцени, као и сам циљ сваког музичког уметника јесте да наступа као солиста са оркестром.

Висок професионални ниво хармоникаша данас омогућава да се наступа са признатим диригентима, виолинистима, виолончелистима, с обзиром на то да је оригинални репертоар за хармонику савремених композитора, у једној одређеној мери, обogaћен – те је наш инструмент представљен на равноправном и достојном нивоу. Са поносом се може констатовати да је хармоника била присутна у највећим светским дворанама, као што су: Велика сала Конзерваторијума и Концертна дворана Чајковског у Москви, Концертгебо у Амстердаму, Сантори Хол у Токију, Линколн центар у Њујорку, Вашингтон центар у Вашингтону, Барбикан центар у Лондону и многи други. Наравно, то су и даље „једнократне акције”, али тенденција укључења хармонике у академску сферу јасно је видљива. Поменута достигнућа свакако су неоспорна али, у поређењу са осталим инструментима, и даље скромна (Интервју са Фридрихом Липсом (Фридрих Робертович Липс, 1948)), (Прилог раду 1).¹²

Зашто је уопште у музичкој уметности важно имати дела за хармонику и оркестар? Идентично питање могло би се поставити: зашто је важна класична музика уопште? Како у свом раду *Interpreting Music* Лоренс Крамер (Lawrence Kramer, 1946) пише: „Брамсова Друга симфонија не изискује више пажње но епизода *The Sopranos-a*” (Kramer, 2011: 206). Он не грешу много, с обзиром на савремени начин живота, убрзан интернетом и техничким достигнућима. С обзиром на то да је један од најмлађих инструмената, који се великом брзином интегрише у свет класичне музике, важност и утицај хармонике требало би да прати исти онај статус и учесталост (или макар приближно) коју уживају остали инструменти приликом наступа са оркестром. Примарни циљ презентовања хармонике, као солистичког инструмента у наступу са оркестром, огледа се у равноправности, једнаком третману са осталим солистичким инструментима. Значај оваквог састава требало би (и морало) да буде еквивалентан, попут оног који имају пијанисти, виолинисти и други уметници када наступају са оркестром. Како наводи Фридрих Липс, „Уколико сагледамо заједничку слику хармонике и извођача на њој, долазимо до закључка да смо, захваљујући нашим талентованим конструкторима инструмента, створили висококвалитетну хармонику која је спремна за употребу и која у потпуности задовољава повећане захтеве извођача. Такође, педагогија и методика наставе хармонике, заснована на искуству претходника и, веома важно, користећи достигнућа водећих наставника пијаниста, виолиниста, дувача итд., омогућили су формирање високопрофесионалне акордеонистичке теоријске основе, захваљујући којој су

¹² Из писаног интервјуа са Фридрихом Липсом који је реализован 27–28. децембра 2020. године. Цео интервју, у оригиналном облику, налази се у оквиру Прилога 1, на крају рада. Интервју је рађен на руском језику, али је за потребе овог рада, преведен на српски језик.

акордеонисти опремљени свим компонентама вештина извођења.“ (Интервју са Фридрихом Липсом, Прилог 1).¹³

2.4. Недостатак литературе за хармонику и оркестар

*Сваки инструмент има право на живот само ако има свој оригинални репертоар –
Дмитриј Шостакович (Дмитрий Шостакович)
Фридрих Липс (Ђорђевић: 2020)¹⁴*

У оквиру овог рада више пута је указано на податак о постојању недовољног броја композиција оригинално написаних за хармонику и оркестар. Разлог томе вероватно се може пронаћи у чињеници да је хармоника један од најмлађих инструмената који тек треба да напредује и да се развија (па самим тим и корпус композиција који је за њу написан). Са друге стране, сарадња извођача и композитора из године у годину постаје плодотворнија, што се огледа у повећаном броју написаних акордеонистичких дела. Како наводи професор Фридрих Липс: „У ранијим временима, када би се хармоникаши обраћали композиторима, били би одбијени на љубазан начин. Данас сами аутори, сопственом жељом, често укључују наш инструмент у своје композиције.“ (Ђорђевић: 2020).

У данашње време, у смислу настанка нових савремених дела, свакако је предност хармонике у односу на друге инструменте у томе што је њена боја тона, као и увид у њене могућности, изузетно инспиративна за композиторе. Као таква, она има привилегију да се, приликом одабира инструмента или врсте ансамбла за који пишу, композитори у великој мери одлучују за хармонику као свој избор. Фридрих Липс наводи да су „захваљујући повећаном нивоу квалитета и броју извођења, водећи акордеонисти успели да побуде искрено интересовање за уметничке и изражајне могућности хармонике код водећих композитора широм света. Несумњив продор у репертоар је чињеница да се не пишу само солистичка дела, већ и камерна дела у разним саставима, као и неретко концерти са камерним и симфонијским оркестрима.“ (Интервју са Фридрихом Липсом, Прилог раду 1).

Сагледавајући целокупну слику написаних дела за хармонику и оркестар (симфонијски, гудачки, дувачки, већи савремени ансамбл), укупан број написаних композиција износи преко пет стотина, што је свакако импозантан број (Списак Концерата, Прилог раду 3).¹⁵ Ипак, у поређењу са другим инструментима, тај број је неколико десетина пута мањи.

Међутим, дела српских композитора за хармонику и оркестар готово и да не постоје. Из непознатог разлога, она су потпуно изостављена из композиторског стваралачког опуса. Неопходна је много већа, садржајнија интеракција између аутора и домаћих извођача на хармоници приликом стварања дела како би се постепено решио, или макар надоместио, недостатак српске акордеонистичке литературе поменутог жанра. Циљ овог докторског уметничког пројекта јесте да се, кроз конкретне наступе, као и презентацијом хармонике као солистичког, камерног и оркестарског инструмента,

¹³ Исто.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Према подацима из Прилога раду број 3, али и детаљним прегледом свих композиција које су у њему садржане (пребројаних 490), са ажурираним последњим делима из 2021. године, заиста изузетан податак.

заинтересују и мотивишу наши композитори, те да обogaђују свој стваралачки опус делима са хармоником и зато ће један од циљева мог будућег уметничког рада бити усмерен ка решавању овог проблема.¹⁶ Такође, кроз своју уметничку презентацију и теоријски рад, а и даље ангажовање на овом пољу, покушаћу да анимирам композиторе да стварају литературу за хармонику као солистички инструмент у наступу са оркестром, а младе акордеонисте да се више заинтересују за овај, према личном мишљењу, најсавршенији вид презентовања музичке уметности једног извођача.

¹⁶ Због свог изузетног дијапазона ($1E - cis^5$), својих регистарских и техничких могућности произвође тона, разних ефеката које може произвести, хармоника је веома занимљив и изузетно захвалан инструмент композиторима у смислу репродуковања идејних замисли кроз нотни текст.

3. ТЕХНИЧКА СВОЈСТВА ХАРМОНИКЕ

Хармоника као савремен, концертни инструмент веома је млад, у не довољној мери „истражен” у односу на друге, историјски гледано, „старије” инструменте. Сведоци смо времена у коме се потврђују њени технички и звучни квалитети, али и константне иновације градитеља инструмента. У смислу техничких својстава и његове конструкције, некако у први план „упада” визуелни део, спољшњост инструмента, тачније тастатура хармонике.

Тастатура десног полукорпуса хармонике може садржати дирке идентично распоређене као на клавиру (клавирска хармоника) или пак дугмад постављена хроматски (хармоника дугметара). Хармонике са клавијатуром биле су претежно заступљене до педесетих година прошлог века кроз популарну, фолк музику, док су оне са дугмадима данас шире распрострањене и имају много већу употребу, првенствено због техничких могућности уско хроматски конструисане тастатуре. Постоје разне варијанте и системи распореда дугмади како на десном, тако и на левом корпусу (Бе-систем са тоном *це* у трећем, средишњем делу; Це-систем са тоном *це* у првом реду; Фински систем, где се тон *це* налази у првом реду, али је хроматски распоред дугмади идентичан распореду у Бе-систему, и други).

Већ је поменуто да први облици хармонике и физичке конструкције сличне данашњој настају тридесетих година XIX века. Каснијих година, хармоника се усавршава, те је стандардизован одређени начин њене конструкције, нарочито левог полукорпуса. У почетку су то биле хармонике са акордским басом, такозвани „Страдела систем” (Слика 1).



Слика 1. Хармоника са акордским басом, такозвани „Страдела систем”

У овом систему, стандардни басови (који се налазе у прва два реда дугмади на левом полукорпусу хармонике) распоређени су по квинтном кругу и, као такви, опстали су до данас. Остала четири реда имају акордске басове (дурски и молски трозвук, мали-дурски и умањени септакорд у трогласном облику). Појавом првих композиција и великог броја извођача, јавила се потреба за усавршавањем хармонике. Тако је крајем XIX века (1890)

конструисана прва хармоника са мелодијским басом, која је имала хроматски положај дугмади у деоници левог полукорпуса у распону од једне октаве, од стране Матхауса Бауера (Matthaus Bauer) (Hermosa, 2013: 24). Касније се конструишу хармонике са троредним (1906), те са четвороредним мелодијским басом (1908) (Zulić, 2005: 19). У првом случају, ови басови били су издвојени као три додатна реда, постављени иза стандардних „Страдела” басова. Серијска производња оваквих хармоника са мелодијским басом ускоро се појавила у Тули (Русија) изведена од стране браће Кисељов. Деценијама касније, тачније 1929. године, ради једноставнијег и лакшег извођења уграђује се конвертор, конструкцијски елемент који акордске и мелодијске басове физички, за извођача, поставља на исто место (Хермоса, 2013: 24).¹⁷ Изостављањем додатна три реда мелодијских басова која су до тада постојала, хармоника са конвертором функционише на начин, тако што извођач притиском на полугу конвертора, по жељи, мења акордски у мелодијски бас и обрнуто.¹⁸ Два најпознатија и најраспрострањенија система у свету јесу Бе-систем (Слика 2) и Це-систем мелодијског баса (Слика 3).¹⁹



Слика 2. Тастатура десног полукорпуса хармонике са дугмади: *Бе*-систем



Слика 3. Тастатура десног полукорпуса хармонике са дугмади: *Це*-систем

¹⁷ Званичним изумитељима конвертор система сматрају се руски конструктори В. Самсонов (В. Самсонов) и П. Стерлигов (П. Стерлигов), као и француски изумитељ Жуле Пре (Julez Prez), због, званично, исте године пријављивања патента (Hermosa, 2013: 24).

¹⁸ Конвертор систем, савременије и конструкцијски савршеније грађе (налик данашњим инструментима), патентирао је италијан Виторио Манџини (Vittorio Mancini) 1959. године (Hermosa, 2013: 24).

¹⁹ Поједини композитори стварају дела за хармонику по узору на један од ова два система („европски” Це-систем и „руски” Бе-систем). Иако је сваки нотни текст могуће извести на оба типа тастатуре хармонике, поједини низови тонова, у одређеној мери, више погодују за неки од ова два система. Дело Софије Губаидулине које изводим, писано је по узору тастатурног Це-систем, те поједини лествични низови више погодују за овакав тип хармонике.

Свакако је једно од изузетних техничких и конструкцијских достигнућа хармонике могућност промене боје на једном истом тону. Овакав поступак омогућују јој регистри који су, у зависности од произвођача и модела, постављени на десном и левом полукорпусу, а испред и изнад тастатуре (стандардни и брадни регистри). Поготово су ови последњи веома погодни јер се без паузе или у току извођења комплексног дела партитуре, могу употребити ради тренутне промене тембра.

Динамичко нијансирање мелодије један је од елемената у којима хармоника има предност у односу на остале инструменте. Крешендо и декрешендо на једном истом тону, контролисан од стране извођача, нису својствени другим клавијатурним инструментима. На хармоници, једноставним покретом меха, односно променом интензитета протока ваздуха кроз металну плочицу на фасену, тон се може динамички појачавати или стишавати.

Иако је хармоника инструмент са темперованим штимом, на њој се може извести нетемперовани глисандо на једном тону наниже, односно ка нижим тоновима. Звучно најјаснији, остварује се употребом дубоких тонова на једногласном регистру (Липс, 2000: 48). „Линија између звука и тишине је веома мала (...) што већи крешено на тону, нижи је звук глисанда” (Buchmann, 2010: 85). Та техника се, у пракси, обилато примењује, нарочито у савременој литератури. Глисандо ка вишим тоновима, као засебан ефекат на хармоници, практично се не користи, али се он може извести примењујући инверзну технику у односу на технику глисана наниже. Другим речима, почетак звука глисанда навише постаје најнижа тачка звука глисанда наниже непотпуним притиском дугмади на тастатури и применом највећег интензитета притиска на мех. Након тога се дугме на тастатури додатно притиска и враћа у свој првобитни положај, а у исто време интензитет меха попушта и звук враћа у устљен темперовано наштимовани тон.

Мех је „душа” хармонике. Помоћу њега (налик плућима код човека), наш инструмент „дише”. Сви претходни технички поступци на хармоници нису могући, а да на њих не утиче мех, односно извођач који га покреће. Посебна техника меха осмишљена на хармоници јесте техника „кратког меха”. Наизменичним покретом лево-десно (отварање и затварање меха), покретом у односу на десни полукорпус хармонике, постиже се техника добијања тона, звучно и технички, слична тремоло покрету виолиниста, или брзој репетицији тона, односно акорада код пијаниста.²⁰

Хармоника може произвести разне нетемпероване звуке, чија је улога обогаћивање музичког тока и имплементација дозе „занимљивости” и иновативности, као и презентовање њених звучних могућности уопште. Неки од таквих звукова насталих притиском дугмади на непокретном меху (попут писаће машине), лупање о полуотворен мех или његовог „гребања”, куцањем по корпусу хармонике, брзом сменом (притиском) регистара, „свирањем” употребом дугмета за мех – веома су интересантни и, у великој мери, заступљени у делима савремених композитора (Piovesan, – : 31). Занимљива је могућност производње звука на два полупритиснута регистра (када се клапне дугмади подижу половично у односу на њену максималну амплитуду кретања). На тај начин,

²⁰ Како Бетина Бухман (Bettina H. Buchmann, 1977) у свом раду *Технике свирања хармонике (The Techniques of Accordion Playing)* наводи: „(...) отварање меха кореспондира са гравитацијом, док затварање креће против њене силе.” (Buchmann, 2010: 38).

металне плочице примају мање ваздуха, што условљава спорије осцилације језичка, те се добија тон ниже фреквенције од устаљене (Buchmann, 2010: 90).

Свакако да су све техничке иновације, остварене и примењене до данас, хармонику сврстале у један од конструкцијских најмодернијих и најсавршенијих инструмената, у неку руку и супериорним у односу на друге инструменте. Ипак, одређена ограничења и лимит коју хармоника има у том погледу, оставља простор за њено даље усавршавање.

3.1. Карактеристике звучне адаптације хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром

Хармоника се веома лако адаптира у оквиру било ког ансамбла, па тако и оркестру, јер су управо имитације боја и звукова других инструмената карактеристичне за овај инструмент. Иако је та природа имитације далеко од примарног начина мишљења акордеониста, она је пре свега значајна за регистрацију одређених делова или фраза композиције, где би звук хармонике требало подредити оркестру, истовремено водећи рачуна о балансу два медија, боји звука и карактеру одређене деонице. Постојеће сличности (и разлике) звука гудачких и дувачких инструмената, са једне, и регистара хармонике, са друге стране, као и могућност њихове сличне или исте артикулације мотива и фраза, умногоме олакшавају настојања уметника да са успехом истраже и презентују музичко дело и искористе све предности хармонике у наступу са оркестром.

Као што је већ истакнуто, регистри утичу на боју и карактер целокупног звука хармонике и оркестра.²¹ У погледу јачине звука, регистри дозвољавају да се он појача или утиша, у зависности од тога шта композитор, диригент или пак сам извођач жели да постигне. Даље, захваљујући регистрима, хармоника веома погодно „упливава” у боју инструмента са којим истовремено наступа у одређеним деловима композиције. Већ су поменути такозвани „виолина” (8'+8') или „кларинет” (8') регистар. Сам њихов назив упућује на сличност у звуку, његову обојеност и стапање са овим инструментима. Генерално се, у заједничким деоницама са мелодијским инструментима, у највећој мери користе једногласни или двогласни регистри.²²

Како хармоника поседује способност тембровског прилагођавања ансамблу, тако се може и бојом интегрисати са оркестром. „Инструмент се одлично слаже са дувачким и гудачким инструментима”, речи су акордеонисте Фридриха Липса (Интервју са Фридрихом Липсом, Прилог 1).²³ Са друге стране, разлика у боји може бити очигледна и изразита употребом вишегласних регистара У том тренутку тон добија продорност, јачину, те се хармоника, својом бојом, веома лако издваја у заједничким (*tutti*) деловима у

²¹ Седам гласова представља различите звукове (боје) које поседује мој инструмент (четири боје у десном и три у деоноци левог полукорпуса). Дубљом анализом, комбинацијом сваке од ових боја добијамо нови звук. У теорији, на хармоници постоје комбинације $15 \cdot 6 + 15 + 6 = 111$ различитих боја, звукова, где чиниоци представљају број регистара десног и левог полукорпуса, а сабирци самосталан звук тонова свих регистара појединачно. Треба имати у виду да поједине хармонике поседују поновљене (исте) регистре у деоници левог полукорпуса, те је и број комбинација тада мањи.

²² Занимљиво је да су регистри на хармоници до 1838. године били једногласни. Након тог периода конструисан је тремоло (двогласни) регистар, код кога је један од фасена (односно сви осцилирајући језичци на металним плочицама који се на њему налазе) наштимован за неколико цента више или ниже у односу на „примарни” (Крстић, 2011: 12).

²³ Цео интервју са акордеонистом и педагогом Фридрихом Липсом може се прочитати у Прилогу раду број 1.

односу на оркестар.²⁴ Упоредјујући је са бандонеоном, који је својом конструкцијом најсличнији хармоници, а који бојом и штимом „одудара” од свих осталих инструмената у наступу са оркестром (или у оквиру камерног ансамбла), можемо уочити одређене сличности у виду улоге и функције његовог звука са звуком продорних регистара хармонике. На неки начин, бандонеон је својеврсна претеча хармонике, с обзиром на минималну промену у конструкцији израде инструмента од његовог настанка у односу на хармонику и њен некадашњи конструкцијски склоп (1846. године, изумитељ Хајнрих Банд (Heinrich Band, 1821–1860)) (Lukić, 2018: 71).

Хармоника се одговарајућом техником добијања тона може прилагодити појединим инструментима, групама инструмената или пак читавом оркестру. Приликом тремоло технике гудача, акордеониста, у појединим ситуацијама, може изводити своју деоницу техником „кратког меха” у симултаном извођењу са оркестром, чак и уколико то није обележено у партитури, а структура нотног текста је таква да се може применити оваква техника. На тај начин, артикулација оба медија бива слична, готово иста, док се истовременим покретом гудала и меха добија ритмичка прецизност и интерпретацијска компактност звука хармонике и оркестра.

Под адаптацијом звука хармонике у односу на оркестар можемо говорити о прилагођавању звука хармонике у односу на читав звучни спектар два медија. Дакле, хармоника се динамички и тембровски може савршено прилагодити тренутној боји, али се исто тако може и додатно звучно истаћи. Уколико извођач има потребу да издвоји одређену мелодију (уколико деоница хармонике има улогу диригентског гласа) у односу на оркестар, употреба благо раштимованих регистара може му то омогућити.²⁵

3.2. Предности и недостаци хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром

Хармонику често називају „оркестарским” инструментом. Њене техничке, регистарске и тонске могућности могу се са великим успехом имплементирати у аранжмане оркестарских и симфонијских дела за соло хармонику. Дакле, звучне и тембровске могућности хармонике могу се, на неки начин, посматрати истоветно као и могућности једног оркестра. Употреба широког спектра интерпретацијских решења, уколико је то потребно, веома је погодна за солистичке деонице у концертима за хармонику и оркестар, где музика не оскудева на квалитету у смислу волумена и снаге звука, али и у регистарским променама, односно присутности различитих боја. Са друге стране, савремене композиције за хармонику базирају се, пре свега, на боји звука, а највећу пажњу композиторима изазивају техничке могућности овог инструмента и иновативност, то јест, богатство темровских карактеристика и могућности. Хармоника, као инструмент са великим бројем регистара и динамичком и артикулационом разноврсношћу, веома је погодна за имплементирање оваквих поступака у музичке замисли композитора. На тај начин, ауторима је изузетно занимљива и интересантна управо својим идејно-звучним могућностима из којих, музички гледано, данас настају нове партитурне „конструкције”.

²⁴ Вишегласни регистри који у свом саставу садрже октавирајући регистар имају исту висину (иако се његовом применом уочавају два тона звучне разлике у интервалу октаве) уколико их упоредимо са тумачењем Ксеније Мирковић Радош и њене две „димензије музичких висина” – суседни тонови блиски по фреквенцији ($ce-de$) и тонови удаљени за октаву (ce^1-ce^2) (Мирковић Радош, 1996: 110).

²⁵ Одређени регистри су са намером наштимовани у размаку од неколико цента (стотих делова херца) попут $8^+8'$ регистра.

Постоје разне техничке погодности хармонике које се односе на њену тастатуру, распоред дугмади на њој, звучни распон тонова (распоред тонских висина у односу на положај дугмади), и пре свега, на разноврсност боја и могућност производње и репродукцију тона. У великој мери, публика која је присуствовала концертима савремене музике на хармоници, а поготово српски и светски признати композитори, као и извођачи на другим инструментима, била је позитивно изненађена, али пре свега импресионирана њеним техничким могућностима и, самим тим, могућностима интерпретације, односно тонским и звучним потенцијалом који поседује. Са широким звучним дијапазоном, артикулационом разноврсношћу, тонским и тембровским колоритом, хармоника представља инструмент који се веома јасно издваја, али и суптилно уклапа са звуком оркестра.

Како досадашња пракса показује, примарни елемент, односно предност хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром, препозната је у бројним могућностима њеног тембровског одређења, што је битно одваја од других инструмената у истом аранжману. Она се у оркестру изузетно стапа са бојом *tutti* деоница читавог оркестра (било симфонијским, гудачким, дувачким), било са појединим инструментима из оркестра у заједничким солистичким деоницама. У јаким, звучно снажним деловима, хармоника својим најпродорнијим регистрима може да „парира” читавом оркестру сагледавајући и упоређујући баланс звука два медија (који зависи од сложености фактуре у деоницама оркестра и хармонике, у смислу масивности броја тонова у вертикали музичког тока). Са друге стране, лирске деонице поверене хармоници и појединим инструментима оркестарске секције, могу подржати различити једногласни регистри хармонике (регистри 4', 8', 16', који се другим именом називају „пиколо”, „кларинет”, „басон” регистар).

Техничка погодност свирања на хармоници дугметари најпре се огледа у распореду дугмади на тастатури левог и десног полукорпуса. Узгред, прву хармонику оваквог типа (дугметара) конструише Франц Валтер (Franz Walther) 1850. године (Zulić, 2005: 19). Сама хроматска конструкција, попут клавира, али са ближим распоредом дугмади, чини хармонику веома погодном за извођење и репродукцију најразличитијих и најзахтевнијих музичких деоница. Једно од личних искустава које потврђује предност хармонике дугметаре, јесте рад на композицији Франца Листа (Franz Liszt, 1811–1886) *La Campanella*, коју сам изводио из клавирске партитуре, уз веома ретку примену редакцијске обраде нотног текста. У деоници „ломљених” октава (т. 42), коју пијанисти изводе узастопним скоковима (померањем шаке) условљених ширином дирки клавијатуре, на хармоници се ова деоница, на тастатури десног полукорпуса хармонике, изводи благим окретом зглоба без напора и промашаја, одмах након прочитаног текста. Оваква предност акордеонисти оставља простор за употребу других, додатних интерпретативних елемената, из разлога конструкцијске подобности инструмента која му то дозвољава, у виду много лакшег извођења технички захтевних делова.



Слика 4. Деоница „ломљених” октава коју акордеонисти изводе без потешкоћа, захваљујући конструкцији тастатуре десног полукорпуса

Хармоника је инструмент који има могућност да изводи један или више тонова у веома дугом, непрекидном временском трајању. Бетина Бухман је, у свом истраживању ове техничке способности хармонике, произвела закључак у коме – на регистру 8', на једном покрету меха (у истом смеру) изводећи тон e^3 на најтишој динамици - звук константно траје чак пет минута (Buchmann, 2010: 39). Уколико у одређеном делу хармоника има равноправну или пратећу деоницу у односу на оркестар, композитори веома често користе њену способност „дугозвучности”, како би попунили и „обојили” целокупну звучну слику. Такође, хармоника је, верује се, један од ретких инструмената где се акорди (четворозвуци, петозвуци, десетозвуци) могу динамички нијансирати (појачавати или стишавати).

Недостатак хармонике као инструмента у наступу са оркестром јесте њена јачина звука. У појединим ситуацијама, извођач не успева да произведе потребну динамичку јачину у симбиози са оркестром, па се може користити опрема која не „искривљује” звук (Интервју са Фридрихом Липсом, Прилог раду 1). Закључујемо да је хармоника, начелно, тих инструмент. Она нема продорност коју има виолина или флаута, те рецимо лимени дувачки инструменти. Веома често се концерти за хармонику и оркестар изводе са благим озвучењем на хармоници, како би баланс два медија био усклађен и избалансиран у *tutti* деловима композиција. Чак су и смернице појединих композитора у нотном запису такви да саветују употребу опреме за благо озвучење инструмента. Један од примера јесте и концерт Софије Губајдулине *Fachwerk* који изводим у оквиру уметничког дела докторског уметничког пројекта.

Пред сваки концерт клавириштимер проверава инструмент и доводи га до звучне перфекције. То је устаљена пракса која пијанистима омогућава смиреност, опуштеност и у потпуности усредсређеност на наступ, не размишљајући о стању инструмента.

Нетеперовани инструменти се, по правилу, штимују пре сваког наступа, вежбања, сваки пут када је инструмент у рукама извођача. Хармоника је, као и клавир, темперован инструмент, коме штим временом опада, те је извођач дужан да изврши проверу стања пред сваки наступ и да сам води рачуна и одржава свој инструмент.²⁶ Уколико се концертмајстор оркестра штимује у односу на солисту (што је правило), постоји опасност да се поједини раштимовани тонови хармонике интонативно не уклапају са оркестром. Приликом штимовања гудачких инструмената према камертону, често се догоди да је бар један тон хармонике ван своје утврђене фреквенције. У тренутку када хармоника наступа са тим тоном (тоновима) у *tutti* деловима, они не представљају велики проблем. Међутим, када у одређеној деоници хармоника наступа у дуу, трију са вођама деоница (уколико партитура тако налаже), може доћи до фреквентног дисбаланса звука, које добри слухисти могу уочити.

Један од недостатака хармонике јесте немогућност визуелног приступа тастатури левог полукорпуса од стране извођача те, на неки начин, и њеног недовољног техничког развоја. Ова мана је изражена и кроз само образовање акордеониста, где се пажња техници леве руке не посвећује довољно. С обзиром на то да хармоника садржи акордске басове (притиском једног дугмета на тастатури левог полукорпуса могу се истовремено чути три тона, односно један од акорада у оквиру хармонске пратње), може се наслутити да је употреба и рад на комплекснијим деоницама у основном образовању минимална и недовољна. У партитурама за хармонику и оркестар примећује се сличан принцип у деоницама хармонике, док се, евентуално, у новим делима оваквог типа, појављују сложеније фактуре за леву руку, мада то није тако чест случај.

Звучна диференцијација два мануала није могућа и то је најизраженија несавршеност коју инструмент има. Најједноставнија употреба тишег регистра у једном, и јачег, продорнијег у другом мануалу, доноси решење у виду њихове константне разлике у динамици. Међутим, истовремено повећање динамичког интензитета у једној и смањење истог у деоници друге руке на хармоници, технички и конструкционо готово да није изводљиво. Постоје одређени техничко-артикулациони поступци који се користе како би се овакав динамички проблем решио – попут благог отпуштања дугмади у деоници једне (што физички условљава минимално смањење звука), док се за то време мелодија неометано излаже у деоници друге руке.²⁷ Овакав вид динамичког нијансирања примењив је и у двогласним (вишегласним) деоницама у оквиру једног мануала. Тоновима у дубоком регистру веома су погодни за овакву технику отпуштања тонова, јер њихова конструкција и ниска фреквенција (као и величина металне плочице и брзине осцилације језичка) најупечатљивије узрокује декрешендо. Међутим, огромна је разлика у погледу истовремене динамичке инверзије на мануалима код хармонике и клавира, тако да акордеонисти својим умећем, физичком контролом инструмента (меха) и звука само покушавају да, мање или више успешно, превазиђу овај проблем.

Поступак примене истовремено различите динамике у деоницама два мануала мање се примењује када хармоника наступа са оркестром, пре свега јер сама фактура у *tutti* деоницама веома ретко то „захтева”. Међутим, у солистичким деоницама, иако ретко

²⁶ Уколико се упореди број жица на виолини, клавиру и број гласова хармонике (металних плочица са осцилирајућим језичцима са бројем једногласних регистара у деоницама оба мануала), сасвим је јасно да се временски оквир потребан за штимовање инструмената разликује.

²⁷ Постепеним попуштањем притиска на тон, при истом интензитету на покрет меха, тон је физички заиста тиши, условљен смањеним протоком ваздуха кроз, сада, ужи отвор испод клапне тона на који се делује.

обележено од стране композитора, акордеонисти би требало увек да траже нова решења и презентују нове идеје, тако да се на појединим местима може покушати са истовременим „гашењем” и „излазом” тона на два различита мануала.

Један од мањих проблема хармонике јесте мех. Он одређује, имплицира дужину трајања тона, фразе (попут даха код дувачких или гудала код жичаних инструмената). Градитељи хармонике до данас нису успели да конструишу систем којим би звук, у тренутку промене смера кретања меха, бешчујно и физички, наставио своје трајање. Акордеонисти не поседују технике налик „кружном дисању” код дувачких инструмената, тако да ова потешкоћа у производњи тона остаје неразјашњена. Међутим, у пракси нема пуно примера где композитор захтева овакав приступ тону. Хармонски је присутан у пратећим деоницама хармонике, где акордеонисти, вођени диригентским гласом, врше промену меха на почецима фраза или кулминационим моментима, тако да је сва пажња слушаоца усмерена на главну мелодијску линију, док промене меха на „лежећим” тоновима, под легатуром, не нарушавају музички ток.

Хармоника технички и интерпретативно може остварити или репродуковати скоро сваку идеју коју композитор замисли и запише. Последњих година, готово да не постоје фестивали у којима се хармоника не појављује, нарочито кроз све фреквентније учешће у камерним ансамблима. Полако али сигурно, хармоника се у Европи пробија и на концертној сцени са оркестром где ретко, али са великим успехом, презентује акордеонистичку уметност у квалитетном издању. Све већа заступљеност хармонике на уметничкој музичкој сцени последица је једне од њених највећих предности - прилагодљивости звука свим инструментима са којима наступа, односно оркестру због специфичне боје тона, бројних начина његовох добијања, звучних, техничких и тембровских могућности.

4. ОДАБРАНА ДЕЛА ЗА ХАРМОНИКУ И ОРКЕСТАР

Поглавље рада које следи има за циљ да одабрана дела у оквиру докторског уметничког пројекта, поред њихове практичне реализације са конкретним ансамблом, расветли и са позиција аналитичко-интерпретативне анализе. Резултати који су на овај начин добијени биће, између осталог, интегрисани у сам извођачко-уметнички дискурс као саставни, практични део докторског уметничког пројекта.

Композиције на којима се темељи овај докторски уметнички прокејат су:

1. *Концертна симфонија број 1*, за хармонику и симфонијски оркестар, Владислава Золотарјова (Владислав А. Золотарёв, 1942–1975),
2. *Fahwerk*, за хармонику, перкусије и гудачки оркестар, Софије Губајдуине (Софи́я А. Губа́йдúлина, 1931) и
3. *VivaVoce*, концерт број 2, за хармонику и гудачки оркестар, Јефрема Падгајца (Ефрём И. Подга́йц, 1949).

Пре појединачног аналитичко-интерпретативног осврта на свако поменуто дело, треба истаћи специфичност везану за *Концертну симфонију број 1* Владислава Золотарјова. Наиме, иако је ово дело написано за хармонику и симфонијски оркестар, оно је, за потребе мог наступа, аранжирано за хармонику и гудачки оркестар. У том смислу, свако од побројана три дела засновано је на истоветном извођачком саставу, због чега се, још очигледније, могу сагледати њихове квалитативне сличности и разлике, али и специфичности интерпретацијског дискурса.

4.1. Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар Владислава Золотарјова



Слика 5. Владислав Золотарјов

Концертна симфонија број 1 Владислава Золотарјова, оригинално написана за хармонику и симфонијски оркестар, аранжирана је за хармонику и гудачки оркестар. Аранжман је урадио млади српски композитор Игор Андрић (1996). Примарна замисао овог уметничког пројекта била је да се конкретно дело изведе у свом оригиналном облику, међутим, објективне околности по питању сложености организације великог броја извођача, као и обезбеђивање потребних финансијских средстава, довела су до, по том питању, компромисне реализације пројекта.

Владислав Андрејевич Золотарјов (Владислав Андреевич Золотарѐв, 1942–1975) један је од продуктивнијих композитора руске школе тог времена, нарочито ако се узме у обзир број његових композиција написаних за хармонику. Од најранијих корака, уз свог оца, сусреће се са хармоником, односно бајаном, како Руси називају овај инструмент са дугмадима. Интересантна је чињеница да је овај композитор рођен истог дана када и Арнолд Шенберг (Arnold A. Schönberg, 1874–1951) 13. септембра, што ће (можда сасвим случајно) имати велики утицај на његово даље животно опредељење. Завршио је средњу школу хармонике, а затим се преусмерио и дипломирао композицију. Живот је окончао самоубиством у 33. години.

Дела за хармонику Владислава Золотарјова у великој мери писана су, у то време, устаљеним акордеонистичким композиторским стилем, где су масивност звука, широке фразе, брзи и ефектни пасажии, били најчесталији градивни елементи композитора за хармонику. *Концертна симфонија број 1*, иако примарно велике енергије и снажног емоционалног набоја, у одређеним сегментима музичког тока указује на интимност, односно лирску природу композиторовог музичког израза, његову поетичност.

Музички опус Владислава Золотарјова чине многобројна камерна дела, композиције за гудачке квартете, вокална дела, али је остао најпознатији као композитор акордеонистичких дела. Написао је два концерта за хармонику и оркестар: Концертну

симфонију број 1 (1972)²⁸ и Концертну симфонију број 2 за бајан (хармонику) и симфонијски оркестар (1973/74). Према речима еминентног руског акордеонисте и педагога Фридриха Липса, оба концерта представљају права ремек дела, иако их раздваја веома мали временски период настанка. Први карактерише романтичарски стилски идиом, док је други нешто модернијег звука. Како наводи професор Липс, „Његов огроман таленат тако се брзо развијао.“ (Ђорђевић: 2020). Интересантна је чињеница да је Концертна симфонија број 2 (у појединим списима Концерт број 2) за хармонику и симфонијски оркестар премијерно изведен у Москви тек 1991. године (Liggett, 1999).

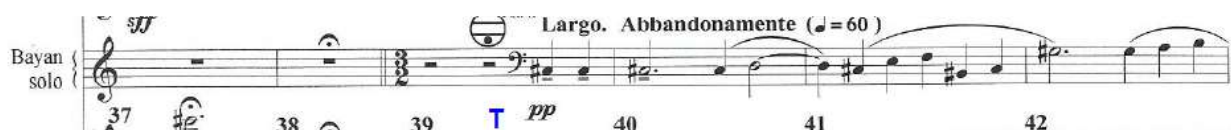
Концертна симфонија број 1 за хармонику и оркестар Владислава Золотарјова има четири става: *Allegro moderato*, *Adagio spirito*, *Alla cadenza*, *Allegro scherzoso*. Кроз сопствено истраживање, најпре у виду теоријског приступа литератури, практичне примене сазнања, као и многобројних проба са оркестром, добијени су резултати који ће даље усмерити мој истраживачки рад – не само на овом делу већ, уопште гледано, на аналитичко-интерпретативни приступ литератури за хармонику и оркестар.

4.1.1. Драматургија музичког извођења *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова

I Allegro moderato

Први став, као драматуршки основац читавог концерта, у трајању од готово двадесет минута, почиње мелодијом у деоници гудачких инструмената, која ће касније, пред крај става, бити изложена у солистичкој деоници хармонике. Након оркестра и својеврсног „отварања” концерта, акордеониста своју солистичку деоницу изводи карактерно другачије, у облику налик четворогласној фуџи, са изагањем теме по редоследу: алт – бас – тенор – сопран.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 39–71



²⁸ *Концертна симфонија број 1* представља редакцију Концерта број 1 за хармонику и симфонијски оркестар који је настао пре 1970. године (Липс, 2018: 93).

The image shows a musical score for a solo Bayan and Vibrafon. The score is organized into systems, with measures 43-48, 49-53, 54-58, 59-62, 63-66, and 67-71. The Bayan solo part is written in bass clef, and the Vibrafon part is in treble clef. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *dim.*, and *cresc.*, as well as performance markings like *Loco* and *T*. The theme is distributed across these parts, illustrating the 'baroque principle' of thematic material distribution.

Слика 6. Распоред наступа тема у солистичкој деоници хармонике – „барокни принцип” излагања тематског материјала

Израгање теме у деоници десне руке у којој је присутан поступак имитације, односно одговор на тему у тоналитету доминанте, па касније у деоници баса (тенору) и дисканту, имплицирају одређени интерпретативни однос извођача према облику, односно структури нотног текста. Како поједине школе, када је у питању вишегласна фактура, налажу широке фразе, употребу легата и „оргуљски” приступ делу (јер се, на неки

начин, хармоника поистовећује са оргуљама због принципа добијања звука), а почетак ове композиције иначе се изводи на тај начин, мишљења сам да је неопходно, кроз овај „фугато систем”, имплементирати идентични барокни начин интерпретативно-артикулационог приступа, из разлога јасне појаве тема и уочљивог и чујног контрапункта. Сваки лук који је композитор означио у нотном тексту, а у својству је *legato* третмана одређених мотива, требало би испоштовати. Већина акордеониста који су изводили *Концертну симфонију број 1*, а нема их много, изостављају ову композиторову ознаку и читав „барокни принцип”, те се у њиховом наступу не види уметничко-стваралачки израз, уз просту репродукцију нота. Такође, пожељно је да се солистичка деоница, иако није тако назначено, спроведе имплементацијом карактера, односно експресије од стране извођача – *rubato* – како би она пре свега „дисала” и одавала утисак емоције и слободе израза.

*Паритура је „рецепт” који смо дужни да пратимо,
али је „између редова” можемо и мењати.*
(Kramer, 2011: 262)

Након почетних солистичких деоница оркестра, затим хармонике, тимпани најављују карактерно другачији, интензивнији, динамички снажнији *tutti* одсек. Он почиње излагањем лајтмотива у деоници хармонике у виду репетитивног тона и фригијског тетра хорда (т. 84–87), представљеног у виду тетра хордне скале навише (снижен четврти ступањ) и наниже (Слика 7).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 84–87



Слика 7. Деоница хармонике у првом *tutti* одсеку концерта

Интерпретација ове фразе, сходно претходном „барокном вишегласју” и мирнијем карактеру, но постепене градацијске и снажне динамичке линије, имплицира појаву нешто одсечније артикулације, чиме се постиже видљива контрастност два одсека. Репетицију (т. 84) би требало изводити оштрије, *staccato* артикулацијом, док се тетра хорд (т. 85) може колоризовати на начин како је обележен од стране композитора – *legato*. Рад са мотивом доводи до усложњавања фактуре и преласка на пасажни одељак у виду терцно узлазне секвенце, са моделом смене фригијског (снижени четврти ступањ) и молског тетра хорда (Слика 8).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 101–103



Слика 8. Терцно улазна секвенца

Динамичка тензија даље се наставља модулацијом из почетног фис-мол тоналитета у тоналитет ге-мола, где композитор, равномерно у смислу тематског материјала и наступа, као и додавањем истоветне улоге, представља хармонику и оркестар. У овој ситуацији (т. 114–119) долази до наизменичне смене истоветног нотног материјала, према принципу „питање-одговор”, где се поступком обртајног контрапункта звучно допуњују два медија (Слика 9).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 114–119

Musical score for Bayan solo and strings, measures 114-119. The score is written for a Bayan soloist and a string ensemble. It features a treble clef and a bass clef. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The tempo is Allegro moderato. The score includes dynamic markings such as 'legato' and 'arco'. The measures are numbered 114, 115, and 116. The Bayan solo part is in the top staff, and the string parts are in the bottom staves.

Слика 9. „Дијалог” хармонике и оркестра

Приликом извођења претходног примера треба бити обазрив, пре свега како би тренутак појаве карактеристичног, истоветног нотног материјала био звучно упечатљив у деоницама хармонике и оркестра. Како у партитури композитор саветује повећање динамичког интензитета у шеснаестинским низовима тетрачорада (т. 114), потребно је да њихов тиши почетак („улазак”) буде звучно избалансиран са другим медијем, у зависности у којој се деоници појављује. Тако се за време динамичког раста звука у деоницама краћих нотних вредности (на својој последњој ноти) он вертикално „поклапа” са мотивом репетитивног тона (т. 115), изузетно снажног и реског звука, у деоници другог медија. Како би успоставили њихов равномерни звучни баланс, потребно је наизменично, након првог репетитивног тона, неочекивано и изненада смањити динамички интензитет. На тај начин, истовремени покрет мелодије у другој деоници биће чујнији и звучно израженији.

Кулминација одсека, у деоници хармонике, најављена је двема техникама „кратког меха”: једне брзе шеснаестинске смене промене меха (т. 135–136) и друге смене на арзи (лаком делу такта, т. 137–138), где приликом промене меха акорд и даље траје, док се при истоветном правцу меха акорд мења (Слика 10). Такође, сам наизменични полустепени и целостепени покрет четворозвука појачава напетост и драматургију одсека и упућује на скорашњи завршетак одсека, односно кулминацију.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 135–138



Слика 10. Две различите технике „кратког меха” коришћене у припреми кулминационе тачке првог *tutti* одсека Концертне симфоније број 1 Владислава Золотарјова

Сама кулминација презентована је техником „кратког меха” заједно са кластерским глисандом (Слика 11).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 143–145



Слика 11. Кулминација првог *tutti* одсека Концертне симфоније број 1 Владислава Золотарјова

Након завршетка брзог, динамички снажног и емоционално експресивног дела, који се градацијски кретао од самог почетка става, односно композиције, следи мирна солистичка деоница оркестра, која најављује лајтмотивски садржај наредног одсека у деоници соло виолине.²⁹ Овакав материјал састоји се од осмотонске скале у вредностима шеснаестине ноте са мелодијским покретом навише, коју чине два фригијска тетрахорда (т. 197). Касније се овај лајтмотив наизменично јавља у деоници хармонике и оркестра, затим се мотивским радом разрађује и проширује, а при самом крају, поступком дељења мотива, скрађује и завршава трилером дугог временског трајања (т. 197–216) (Слика 12).

²⁹ Како је реч о аранжману Концертне симфоније број 1 Владислава Золотарјова за хармонику и гудачки оркестар, треба напоменути да је у оригиналним партитурама ова солистичка деоница намењена виолончелу.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 196–197



Слика 12. Тематски материјал (лајтмотив) лирског одсека

Гледано кроз призму интерпретације и идејних решења извођача, овај лирски (*dolce*) одсек управо треба и изводити на такав начин. Како регистар у деоници хармонике у партитури није мењан (остаје на снази деловање *tutti* регистра из претходно звучно снажног одсека), а комплементарност ритма и мелодије деоница хармонике и соло виолине условљава приближан склад боје звука, јавља се потреба за променом регистра на хармоници. С обзиром на динамику, која је у појединим моментима изузетно тиха, као и поменути *dolce* карактер и сам звучни опсег читаве деонице хармонике од преко четири октаве ($H-d^4$), предлажем употребу једногласног (уколико акордеониста има потпору у виду благог озвучења, што је решење у мом случају) или двогласног регистра ($8'+8'$ или $8'+16'$).

Са покорним, тихим и латентним тематским материјалом почетне теме композиције у деоници хармонике, попуњеним квинтом и октавом у односу на изворни вид теме (т. 217–218), а која се смењује са динамички снажном фразом у најјачем регистру, почиње следећи солистички одсек у деоници хармонике. Представља се и, пре свега, издваја изражајним квалитетом тембра најнижих тонова, као и могућношћу великог динамичког дијапазона, од најнижег (*p*) до највишег (*ff*) (Слика 13).

Владислав Золотарјов
 Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 217³⁰

4

Слика 13. Солистичка деоница хармонике, тембровска и динамичка изражајност ниских тонова, од најнижег (*p*) до највишег (*ff*)

Поступак где композитор у теми, која се састоји од четири мотива подељена паузом, управо други поставља као тежиште, базу и врхунац, на први поглед делује интересно и неубичајено. Како у текстуалном запису не постоје ознаке за артикулацију, а ознаком за темпо *ad libitum* дата је одређена слобода у ритму и темпу, покушао сам да исту, још на неки начин, проширим. Наиме, тумачење висинског фактора као једног од најзначајнијих елемената одређивања и постављања кулминације у фрази (Вођанић, 2007: 16), утицало је на одређење трећег мотива као врхунца, тако да се од самог почетка фразе динамички покрет узлазно креће ка трећем мотиву, док последњи, четврти представља динамички, контрастни крај фразе, својеврсно одмориште. Такође, сваки мотив потребно је извести *legato* (где је пауза њихова природна граница), те на тај начин још упечатљивије долазе до изражаја.

Након излагања „своје” теме са почетка композиције, у својој првој солистичкој појави, хармоника наставља да излаже тему која је, још на почетку *Концертне симфоније број 1*, била поверена оркестру. Идентичан звучни запис, аранжмански, у оригиналу, прилагођен за хармонику, упућује на равноправност излагања солистичких деоница хармонике и оркестра. За мене лично, ово је одсек који најрадије изводим, препун драматургије, напетости и емоционалног набоја. Као такав, а самим тим што њиме почиње концерт у деоници оркестра, он представља поуку дела, односно указује на препознатљиви стил композитора. Снажни акорди, са новим тематским материјалом који подсећа на до сада изложено, али структурно усложњено и масивно, допуштају акордеонисти да искаже и представи сву своју музикалност, виртуозност и уметнички сензибилитет уопште (Слика 14).

³⁰ Читава солистичка деоница хармонике, која траје 48 тактова, у партитури је обједињена и конципирана у оквиру нумеричке ознаке само једног такта – 217. Ради верног представљања партитуре и нотног текста, а истовремено и ради њеног лакшег праћења од стране читалаца у каснијем тексту овог рада – први такт наредног одсека, након солистичке деонице хармонике, јесте такт 218.



Слика 14. Солистичка деоница хармонике која је, на почетку *Концертне симфоније број 1*, поверена оркестру

Веома је занимљива следећа фраза у деоници леве руке коју чини понављање природне скале е-мола наниже, док се у другом гласу четворозвуци крећу узлазно. Када се посматра тоналитет, а с обзиром на то да је почетак пасаж осмишљен као лествични низ у деоници леве руке на шестом ступњу е-мола, може се говорити о це-дур скали наниже са лидијским и молским тетракордом. Како је у партитури назначен само карактер извођења фразе, а улога пасаж (који почиње након временски дугог трајања акорда под короном) јесте градацијска припрема кулминације на његовом завршетку, дошао сам на идеју да сам почетак изведем у споријем темпу и, на начин ачелеранда, додатно појачам припрему кулминације. У завршном извођењу, ствара се утисак кретања мелодијске линије поменуте скале кроз више октава (с обзиром на то да се изводи у стандардном басу у једној истој октави), односно њеног понављања у недоглед попут „вртлога у мору” (Слика 15).

³¹ Идентична ситуација налик претходном примеру (Слика 13), у коме је читаво солистичка деоница хармонике у партитури обележена у оквиру једног такта – т. 217.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 217³²



Слика 15. Лествични низ у деоници левог мануала ствара утисак звучног покрета наниже и његовог „потонућа”

Одржавањем динамичког интензитета кроз снажан и константно пун звук, започиње наредни одсек прожет шпанским ритмом и фолклором.³³ Доминантни фанфарни призвук наизменичне смене два мотива у различитим, удаљеним октавама, описује достојанствен и „тореадорски” карактер музике. У овој деоници хармонике, оба мотива звуче оркестарски, налик лименим дувачким инструментима, где трубе свирају мотив у вишој октави, док тубе и тромбони изводе ниже деонице. Кроз овакав приступ партитури, имајући у виду различитост ова два мотива, могуће је, сменом регистара и пунијом артикулацијом (дужим тенутом) само једног, звучно приближити и поистоветити деоницу хармонике са звуком смене деоница два лимена дувачка инструмента (Слика 16).

³² Идентична ситуација налик претходним примерима (Слика 13, Слика 14), у коме је читава солистичка деоница хармонике у партитури обележена у оквиру једног такта – т. 217.

³³ Овде треба напоменути да је коришћење шпанског ритма и, уопште, шпанског фолклора, једна од карактеристика музике овог композитора, што се може уочити у појединим делима написаним за соло хармонику, какво је, на пример, Еспанијада (*Испаниада, Spanish Rhapsody*), посвећена акордеонисти и педагогу Фридриху Липсу, а написана и премијерно изведена 1976. године.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 217³⁴



Слика 16. Примена оркестарског начина размишљања и (ефекат) интерпретације у оквиру солистичке деонице хармонике (имитација лимених дувачких инструмената)

Солистичка деоница хармонике у овом одсеку прожета је великим бројем различитих мотива и реченичних структура, као и оркестарским начином промишљања солистичке партитуре.³⁵ Један од таквих „оркестарских” записа у деоници хармонике јесте кратак одсек који, у звучној презентацији, подсећа на харфу. Како би се што уверљивије и упечатљивије представио овај жичани инструмент, интерпретација на хармоници требало би да буде следећа: почетни тон сваке петотонске групе требало би удвојити у деоници мелодијског баса у интервалу приме истог временског трајања читаве групе (иако је у оригиналној партитури композитор записао мелодију само у деоници дисканта). Истовремено са удвојеним тоном, додатни осећај арпеђирања акорада, у партитурној деоници харфе, може се постићи продужењем трајања почетног тона и у деоници тастатуре десног полукорпуса хармонике, али свакако краће у односу на основу тона мелодијског баса. На овај начин, добија се стерео звук оба мануала тонова у прими, но нешто другачије боје, где акустика тона харфе који, у простору, остаје и одзвања, на одређен начин, постаје уверљива поменутиим техничко-артикулационим решењима у деоници хармонике (Слика 17).

³⁴ Идентична ситуација налик претходним примерима (Слика 13, Слика 14, Слика 15), у коме је читаво солистичка деоница хармонике у партитури обележена у оквиру једног такта – т. 217.

³⁵ О третману хармонике као оркестарског инструмента, већ је било речи у потпоглављу 3.2.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 217³⁶



Слика 17. Оркестарски начин промишљања; имитација звука харфе одређеним редакторским и артикулационим решењима

Наредни солистички одсек оркестра најављује крај првог става *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова. Састоји се из два дела: први је мирнији, карактерно неизван и фрагментарне структуре, са деловима мотива из пређашњих одсека става (т. 229–261). Други део почиње изненада, брзим темпом у шеснаестинском покрету и уводи у *tutti* одсек тзв. „лажне” репризе (т. 262–296) (Слика 10).

Последњи одсек јесте својеврсни омаж читавом тематском материјалу, пасторалног, духовног карактера, али са снажним, пуним, напетим звуком четворозвука у деоници хармонике (т. 316–330). Иако почиње у тоналитету е-мол у коме је завршен предходни одсек, након пар тактова модулира у доминантни ха-мол којим се став и завршава. Поменути одсек започиње динамиком *mf* где је, у току трајања читавог одсека, у партитури обележен најјачи и најпродорнији регистар на хармоници. Хармонски и структурно, условљена је динамичка градација одсека, како би се достојанствено, монументално (али постепено до пуног динамичког сјаја) став одвијао при свом крају и упечатљиво завршио. Ради постизања наведене звучне слике (макро динамичког плана), потребно је, одређеним тембровским поступцима, „обојити” и припремити кретање динамичког интензитета звука, који је логично интерпретативно решење, имајући у виду мелодијски покрет и њену каснију сложенију фактуру. На тај начин успоставља се равнотежа динамичке јачине звука записане у партитури (*mf*, *f*, *ff*). Почетак одсека изводим употребом регистра 8'+16', док у такту 320 (на петој четвртини), у ланчаном повезивању краја претходне и почетка следеће фразе (реченице), појачавам интензитет и напетост употребом крешенда, као и 4'+8'+16' регистра (хармонијум) (Слика 18).

³⁶ Идентична ситуација налик претходним примерима (Слика 13, Слика 14, Слика 15, Слика 16), у коме је читава солистичка деоница хармонике у партитури обележена у оквиру једног такта – 217.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 316–321

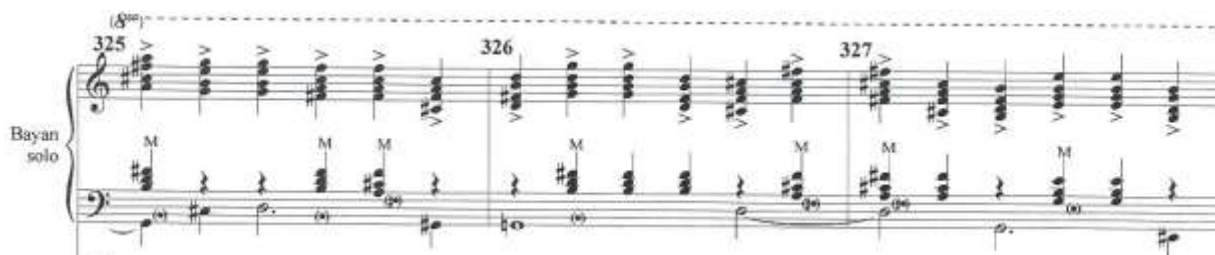


Слика 18. Почетни тактови завршног одсека првог става *Концертне симфоније број 1*

На динамици *ff* коју композитор означава, на највишем тону одсека и његовој кулминацији, долази до промене регистра са претходног на *tutti*, чије деловање остаје до краја става (т. 324). Истовремено, фразирањем мотива унутар овог одсека покушавам да, „растежањем” тематског материјала³⁷, додатно појачам напетост и нестрпљење што је више могуће, налик готово нечујном и неприметном ритарданду унутар читавог одсека. Сваки пар четворозвука (два суседна акорда) који се креће интервалом кварте наниже, а који је одвојен испред или иза, паром истоветних акорада, изводим минималним продужењем њиховог обележеног трајања. Оно даље имплицира својеврсни дах између њих, узмах који дочарава већ поменути растељивост и „лажно” успоравање, јасно уоквирење њихове функције унутар фразе, а умногоме доприноси повећању енергије самог извођача, те звука који, као последица ових поступака, настаје. На овај начин, атмосфера постаје напета и, уједно, грандиозна, свечана (Слика 19).

³⁷ Под појмом „растежање” тематског материјала подразумева се интерпретирану рубато (*rubato*), односно приступ нотном материјалу на начин минималног продужења трајања појединог акорда.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 325–327



Слика 19. „Растезање” хоризонталне временске компоненте музичког тока минималним продужење трајања акорада

Ритардандо (*ritardando*), који је обележен у претпоследњем такту става, извођачки „премештам” за још два такта (Слика 20), ради успоравања темпа. На тај начин, постиже се, временски, дуже трајање монументалног звука завршних акорада који, даље, условљава емоционалну напетост и одређеније заокружује дело.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro moderato, т. 328–330



Слика 20. „Премештање” ритарданда у функцији веће емоционалне напетости завршетка
Концертне симфоније број 1

II Adagio spirito

Лирски и пасторални карактер, као и мноштво интерпретативне слободе извођача, прожима читав други став *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова. Започиње солистичком деоницом хармонике у којој се, у дискану, ритмички комплементарно допуњују две структурно различите мелодије. Прва и главна, у вишем регистру, сачињена је од дужих нотних вредности, док друга мелодија у шеснаестинским нотним вредностима има пратећу улогу (т. 1–26). Већ је напоменуто да хармоника, приликом извођења барем две мелодијске линије, нема могућност диференцираног динамичког нијансирања (видети Потпоглавље 3.2). Таква ситуација јавља се већ на самом почетку става. Како је у питању двогласна мелодија, која се изводи на тастатури десног полукорпуса хармонике (у оквиру једног мануала), саветује се скраћење друге четвртине у другом такту сваке групе двотакта на осмину трајања ноте. Истовремено, у

деоници баса, сваку половину ноте потребно је издржати до краја, док је трајање тона акордског баса, због горе наведеног проблема, неопходно минимално скратити (Слика 21). Романтичарски звук и карактер става омогућава и блага успорења на завршетку мотива (крај т. 2 и т. 4 са Сlike 21).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Adagio spirito, т. 1–5



Слика 21. Артикулациона решења у виду трајања појединих тонова са почетка другог става
Концертне симфоније број 1

На завршетак солистичке деонице хармонике надовезује се кратко излагање харфе³⁸, чији звук припрема лирску, водећу мелодију у хармоници са пратњом оркестра. Величанствена, поетски инспирисана мелодијска линија, у којој се хармоника издваја као солистички инструмент у оркестру, у оригиналној партитури обојена је регистром 4'+16' и написана у деоници која се изводи на тастатури десног полукорпуса хармонике. Почиње у малој октави, а због каснијег тока мелодије, њеног развитка висинског опсега и акордског излагања, појављује се потреба за блажим, топлијим тембром приликом њене појаве. Ове карактеристике упућују излагање мелодије на „басон” регистру (16'), а ради пунијег звука и унисоно удвојену мелодију у интервалу приме, на најтишем регистру у басу. Како би добили што уверљивији звук оригиналу, деоница дисканта може се изводити за октаву више од обележеног нотног записа у партитури (Слика 22).³⁹

Када год би поједина деоница за хармонски инструмент (у овом случају хармонику) од стране композитора била написана у једногласу у деоници само једног мануала, и уколико њена природа то дозволи, увек би је требало тумачити са становишта мелодијског инструмента.⁴⁰ Таква је и следећа, која се може посматрати кроз призму извођења соло певача или гудачких инструмената. Интерпретативно, потребно је одвојити дуге нотне вредности од наредног покрета мелодије, како би се стекао утисак

³⁸ Нажалост, ова деоница је изостављена из аранжмана за хармонику и гудачки оркестар, у односу на оригиналну партитуру *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова.

³⁹ Како је регистар 4'+16' обележену партитури од стране композитора, његов звук, приликом притиска једног тона, јесте двогласан у интервалу октаве. Због тога је друга варијанта прихватљивија, јер је вернија оригиналу.

⁴⁰ Устаљена је пракса да се једногласна барокна мелодија тумачи кроз латентно вишегласје, а лично посматрано, и кроз мелодијски инструмент. Са друге стране, пропорционално у смислу сложености фактуре, свако солистичко дело „дживљавам” оркестарски (тражећи у њему више боја, различитих „инструмената”).

даха или промене гудала. Такође, пожељно би било и динамички их обојити благом променом јачине звука, како би се ублажили готово нептиметни узмаси добијени поменутом имитацијом, те припремио даљи мелодијски покрет (Слика 22).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Adagio spirito, т. 31–40

The image shows a musical score for Bayan solo, measures 31-40. The score is written in bass clef for measure 31 and treble clef for measures 33-40. It features a long melodic line with a 'Loco' marking and a 'p dolce' dynamic marking. The melody is characterized by wide intervals and a slow, expressive character.

Слика 22. Деоница хармонике записана у дисканту, која се може „удвојити” у басу у интервалу приме

Даље излагање горе приказане мелодије, акордски попуњене и вариране, са сложенијом потпором, односно пратњом обогаћеном краћим нотним вредностима, упућује на динамички јаче, емоционално снажније извођење. У овом случају, ради њене јасније појаве и чујности, користи се продорнији регистар (*tutti*) и артикулационо, техником легата, издваја највиши тон њене акордике.

Као кулминација лирског одсека, издваја се такт 64. Иако обележена само акцентом на највишој динамичкој инстанци, веома је уочљива због учесталог понављања једног истог мотива, који у својој четвртој појави симболизује врхунац. Са друге стране, структура нотног текста (њен прелазак на дуже нотне вредности у тремоло извођењу у скоро свим деоницама гудачког оркестра), као и динамичка ознака *sff* у свим деоницама оркестра на четвртој шеснаестини поменутог такта, јасно упућује на градацијски најзначајнији моменат конкретне мелодије (Слика 23).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Adagio spirito, т. 63–64

The image shows a musical score for measures 63 and 64. The top staff is for the Bayan solo, with a 'solo' marking. Below it are staves for V-ni I, V-ni II, V-le, Vc., and Ch. The V-ni I and V-le staves have 'trem. simile' markings. The Vc. staff has an 'arco' marking. The Ch. staff has 'sf' markings. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Слика 23. Кулминација лирског одсека другог става *Концертне симфоније број 1*

Након кулминације, запажа се постепено смирење кумулиране енергије у виду великог декрешенда и благог успорења темпа. *Attacca* почетком и благом променом карактера, започиње виртуозни део солисте на хармоници у Ес-дуру. Иspoљен у ритмичким вредностима шездесетчетвртина, изузетно је важан и провокативан, због присуства скривене мелодије која се, захваљујући техничким могућностима хармонике као инструмента, веома упечатљиво издваја (Слика 24).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Adagio spirito, т. 74–75

The image shows a musical score for measures 74 and 75. The top staff is for the Bayan solo, with a 'solo' marking. Below it are staves for V-ni I, V-ni II, V-le, Vc., and Ch. The V-ni I and V-le staves have 'trem. simile' markings. The Vc. staff has an 'arco' marking. The Ch. staff has 'sf' markings. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

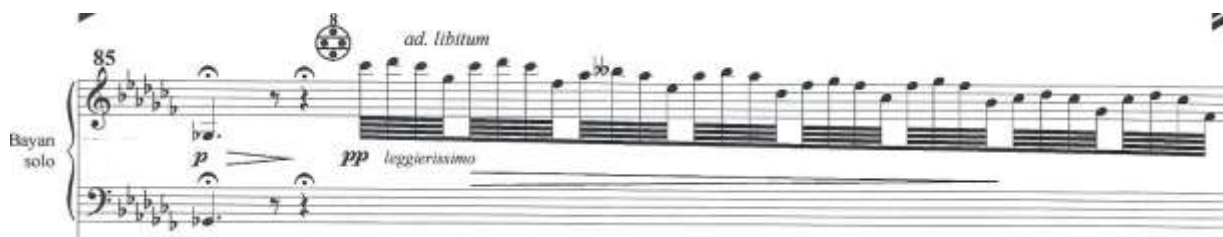
Слика 24. Солистичка деоница хармонике и њена скривена мелодија

Још један од елемената који може допринети самој изражајности латентне мелодије, свакако јесте и артикулација у виду легата. Домалим и малим прстом, као „најслабијим”,

изводиће се скривена, примарна мелодија, док би се регистарски нижа мелодијска линија, која је од секундарног значаја, изводила леђеро (*leggero*). У овом случају, на латентност делује чиста физичко-временска компонента: скривена мелодија сачињена је од дужих нотних вредности, поседује трајање тона, продорност, и као таква доминира у односу на пратећу мелодију, коју образују низови кратких нотних вредности изведених прозачнијом артикулацијом. Она није превише уочљива и има улогу „бојења” скривене мелодије, као и метричко истицање читавог музичког момента.

Смањењем висинског амбитуса кроз октавну секвенцу наниже, ублажава се достигнут врхунац и најављује смирењиви завршетак става. Готово читав тонски дијапазон хармонике (*dec⁴* - *Be*) представљен је нотним записом који више подсећа на деоницу намењену харфи (коју композитор обилато користи у *Концертној симфонији број 1*). Сам крај аутор је означио *pp* динамиком, али на *tutti* регистру (Слика 25). С обзиром на то да се став завршава ознаком *perdendosi*⁴¹, ради усклађености динамике, продорности регистра и његове боје, препорука је да се цео одсек изводи на једногласном регистру (16').

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Adagio spirito, т. 85



Слика 25. Басон (16') као алтернатива за *tutti* регистар – подобнији начин презентовања обележене динамичке нијансе

Предвиђеном техником артикулације, слободног темпа (постепени *accelerando* и *ritardando*) и најслабијим степеном динамике остваривим на хармоници, завршава се други став *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова.

III Alla cadenza

Име става, односно његов карактер, указује на то да хармоника, као солистички инструмент у наступу са оркестром, има водећу мелодијску улогу у току читавог његовог трајања. Трећи став започиње солистичком деоницом са новим тематским материјалом који се, у *Концертној симфонији број 1*, до сада није сретао. Снажног, монументалног карактера, указује на другачију перцепцију и сензибилитет музичког дискурса у односу на претходни став и наводи слушаоца на претпоставку ишчекивања драматуршког става препуног „гласног” звука (Слика 26).

⁴¹ *Perdendosi* (итал.) умирући, нестајући.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Alla cadenza, т. 1–8



Слика 26. Грандиозни почетак трећег става *Концертне симфоније број 1* представљен у солистичкој деоници хармонике

Првих осам тактова, изразитог и упечатљивог карактера, својеврстан је увод трећег става, у коме се излаже нови тематски материјал. Како би и звучно (код слушаоца) био третиран као такав и приказао разлику у односу на наредни музички „догађај”, пожељно је у четвртном такту „кулминирати” својеврсним ритенутом, док је од т. 5–8 (Слика 26) потребно темпо слободније третирати благим подједнаким убрзањем и успорењем. Такође, постојећу динамичку ознаку *ff* приметну на почетку, требало би заменити блажом динамичком ознаком, како музички ток не би стагнирао, односно, како би могао да се креће динамички узлазно до краја фразе те, на тај начин, целокупан одсек завршио јасно и упечатљиво.

Наредна мелодијска линија (т. 9–15) записана је у идентичној динамичкој равни са почетка става, подржана акцентима на свакој нотној вредности осмине. Како овај одсек не би био динамички гласан током читавог свог трајања, почетак периода требало би извести динамиком *mf* са повећањем звучног интензитета, док се друга реченица периода динамички усаглашава са почетком става. Наступајућим спољашњим проширењем унутар структуре периода, музички ток нагло бива смирен, а постепеним убрзањем које следи, најављује се кулминациони одсек трећег става *Концертне симфоније број 1* (т. 23).

Одсек почиње деоницом повереном гудачким инструментима, која потцртава лествичн ход у шеснаестинском покрету кроз две октаве навише и наниже, што је подржано и широким динамичким сенчењима. Интересантно је, међутим, приметити да, с обзиром на четвртински такт (4/4), триолни запис у деоници тимпана, у веома брзом темпу, од самог почетка уводи својеврстан немир, узбурканост и напетост (т. 21). За то време, хармоника у дужим нотним вредностима истиче главну акордску мелодијску линију, која се својим октавним преломима веома сугестивно, уверљиво издваја (Слика 27).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Alla cadenza, т. 23–25

Allegro energico (♩ = 120)

23 24 25

Timp.

Bayan solo

V-ni I

V-ni II

V-le

Vc.

Cb.

p *mf* *poco a poco cresc.*

p *mf* *poco a poco cresc.*

p *mf* *poco a poco cresc.*

p *mf* *poco a poco cresc.*

p *mf* *poco a poco cresc.*

p *mf* *poco a poco cresc.*

Слика 27. Триолни „немир” тимпана, шеснаестинске скале гудачких инструмената, али примарност у деоници хармонике

Цео одсек изузетно је снажног, драматичног карактера те га је, као таквог, потребно интерпретирати у складу са записом. Међутим, намеће се интересантна могућност да се сваки мотив (а подељени су тактном цртом, где једном мотиву одговара један такт) изведе другачијом динамиком, односно јачином. У складу са тим, први такт (Слика 27) у нижем регистру могао би да буде изведен *f* динамиком, док други, за октаву виши, најјачим, пуним звуком. На тај начин, постиже се својеврсно праћење, односно звучно уклапање у динамичку шему оркестра, омогућавајући да њихова горе поменута скала „дише” и додатно се истиче. Са друге стране, артикулација, односно мотивско „рашчлањавање” у деоници хармонике, потребно је ради јаснијег разумевања кретања мелодијске линије. Посматрајући нотни запис и сам мелодијски скок, намеће се идеја да се у такту 26 (Слика 28), на трећој четвртини, заврши повезани мотивски садржај и од следећег јасно одвоји минималним дахом (паузом). Као својеврсно унутрашње проширење, друга фраза у четвртинским нотним вредностима издваја се својом ритмиком – почиње на тишој динамичкој основи и прати је велики *crescendo*.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Alla cadenza, т. 23–28



Слика 28. Завршетак фразе на трећој четвртини четвртог такта са слике и даље спољашње проширење, које се на тај начин и интерпретира

Кулминацију одсека проузрокује временски дуга припрема кулминације у виду крешенда (*pp-ff*) и појава триолног ритма у деоницама хармонике и тимпана. Остинатни бас триолног ритма перманентно генерише енергетски потенцијал, стварајући напетост, док се у деоници десног мануала хармонике, сичилијанским ритмом и мотивским материјалом са почетка става, излаже водећа мелодија. Препорука је да се пунктирани ритам изводи *tenuto*, са могућношћу његовог додатног продужетка трајања, док се краћа нота изводи оштрије и утиском брзог преласка на наредну (Слика 29).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Alla cadenza, т. 38–40



Слика 29. Сичилијана и триоле, као гравивни ритмички материјал одсека

Истовремено, свака триолна промена у дисканту требало би, на самом почетку, да буде извођена тише након акорда, са великим крешендом и његовом тенденцијом трајања до тезе наредног такта (Слика 30).



Слика 30. Мелодија у виду триола у свом узлазном динамичком покрету ка акорду

Дељењем мотива и продужењем нотних вредности, одсек се приводи крају и уводи у мирнији, спокојнији део става. Овај утисак додатно је појачан ритенутом у дугом декрешенду.

Наредни одсек доноси својеврстан дијалог хармонике и гудачке секције оркестра (т. 61–82). Идентичан нотни материјал имплицира истоветну артикулацију два медија, али исто тако истиче и њихову тембралну разлику, која би, у њиховом наизменичном наступу, обогатила целокупну звучну слику. Већ је било речи о проблему хармонике као инструмента коме мех дефинише трајање тона (видети потпоглавље 3.2).⁴² У моменту наступа хармонике, у оквиру имитације музичког текста у оба медија, у веома спором темпу *Largo*, где је половина ноте обележена метричком ознаком 30, долази до проблема прекида фразе, услед немогућности извођења читаве фразе на једном покрету мелодије под лигатуром. У случају мог личног извођења, инструмент не може подржати записану регистрацију (4'+16'). Тоновни изведени на двогласном регистру захтевају већи проток ваздуха кроз сада две металне плочице са осцилирајућим језичком, те је, самим тим, и покрет меха шири. Постоји предлог два решења која могу ублажити овај проблем: један је да се читава фраза изводи на једногласном регистру (16'), док друго укључује промену меха на самој кулминацији, односно последњем тону фразе, што представља „најбезболније” решење (Слика 31).

⁴² Мада ова ситуација не представља велики проблем, те јој, могуће, уопште ни не треба приписивати овај епитет (с обзиром на чињеницу да не постоји инструмент који би, на најтишој динамичкој основи у континуитету производио један или више тонова без прекида), следећи пример указује на сву проблематику ситуације која захтева поштовање читавог партитурног записа композитора (Слика 31). Наравно, треба размишљати и на начин да поменути проблем зависи и од самог инструмента, тачније компресије меха и тембровске одређености, тако да би наредна фраза била могућа и изводљива само на одређеним хармоникама (уз поштовање лигатуре).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Alla cadenza, т. 61–70

The image shows a musical score for a Bayan solo, measures 61 to 70. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 30 (♩ = 30). The score is written on a grand staff with two staves. Measures 61-65 are mostly rests. Measure 66 begins with a treble clef and a 'pp legato' dynamic marking. The melody consists of quarter notes and half notes. Measures 67-70 continue the melody with some rests. There are markings 'M' above measures 69 and 70, and 'M' below measure 70. A 'Cadenza' symbol is present above measure 66.

Слика 31. Конструкцијски проблем хармонике; проблем лигатуре који условљава промену меха

Следећи тактови приказују кратак осврт, подсећање на триолни, немирни ритам, због чега се стиче утисак репризе почетног материјала става. Кратак солистички одсек оркестра наговештава поновни дијалог са хармоником и скорашњи завршетак (т. 92–100).

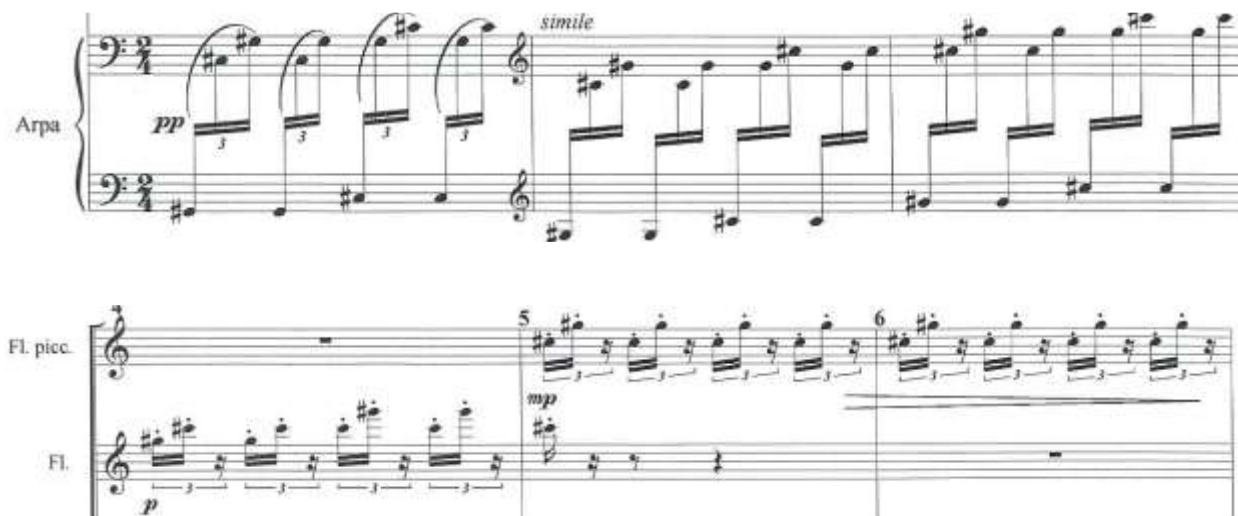
Истоветан тематски материјал, односно строга имитација у деоници виолине и виолончела са хармоником, доноси идентичне интерпретативне поступке као у претходном уодношавању. Иако само динамички обележено, ради специфичног осећаја фејд-аута, на који структура нотног записа упућује, саветује се благо успорење друге половине „дијалога” (фразе), односно да се свака наредна појава истоветног нотног материјала у деоницама два медија изводи спорије и динамички тише. На тај начин добија се смирење целокупног звучног простора и припрема ефектан, контрастно-ватренији, експлозивнији почетак завршног става *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова.

IV Allegro scherzoso

Према досадашњем аналитичком разматрању ставова *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова, могло се закључити да је триолни ритам у четвртинским тактовима изузетно честа појава, што се свакако може приметити и на нивоу композиторовог читавог опуса солистичких дела написаних за хармонику. Ова чињеница не изненађује превише, с обзиром на то да њихова појава, у специфичном односу са четвртинским, односно дводелним ритмом у другим деоницама, ствара осећај напетости и нестрпљења, те на тај начин припрема слушаоце, а извођача, својим карактером, мотивише за даљи музички ток.

Веома хитрог и играчког темпа, на шта упућује и ознака карактера става, започиње кратким излагањем оркестра. У деоницама свих инструмената појављује се мотив прима-квинта-октава триолног ритма у шеснаестинама, од ниских ка високим регистрима. Овај мотив (може се тумачити и као лајтмотив), касније се појављује у деоници хармонике и на његовим основама изграђене су читаве наредне мелодијске линије (Слика 32).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro scherzoso, т. 1–6



Слика 32. Прима-квинта-октава, градивни материјал првог дела четвртог става Концертне симоније број 1⁴³

Наредни *tutti* одсек, брзог темпа, започиње призвуком руског фолклора (т. 7). Почевши од најтишег звука, читав одсек креће се динамичким крешендом, те као такав, у деоницама хармонике и оркестра, градацијски доприноси масивности звука. Свака теза мелодије у деоници хармонике означена је акцентом, ради лакшег истицања латентне мелодије. За још чујнију, истакнутију тему постоји могућност продужења трајања означених тонова, која ће допринети својеврсном двогласу звука у деоници дисканта. Први тон на тези требало би доживети (и изводити) као осмину ноте, док други акцентовани тон у оквиру такта нешто краће. Ова техника може се користити кроз цео став, где год текстура нотног записа то дозвољава. На исти начин, почетни тон у сваком такту у деоници баса продужава се на четвртину ноте, ради стриктнијег и упечатљивијег ритма, а истопозициони *pizzicato* код гудачких инструмената, у читавом звучном спектру, одаје утисак стерео звука (Слика 33).

⁴³ Музички сегмент са Сlike 32 преузет је из оригиналне партитуре (као и сви примери у овом раду). У аранжманској верзији за хармонику и гудачки оркестар, ове деонице свакако изводе гудачки инструменти.

Владислав Золотарјов
 Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro scherzoso, т. 7–9



Слика 33. Почетна деоница хармонике са латентном мелодијском линијом

Својеврсни предах дешава се у такту 24 последњег става, након великог мелодијског и динамичког пада (силазни покрет мелодије кроз четири октаве праћен декрешендом). Иако обележен јаком динамиком, а због поступка понављања мотива са почетка, те његовог дељења и секвентног кретања навише, сам почетак могуће је започети тишом динамиком од записане, како би се добио простор за њену даљу надградњу (Слика 34).

Владислав Золотарјов
 Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro scherzoso, т. 23–25



Слика 34. Обележену динамику пожељно је заменити тишом

Овај мотивски материјал се, у деоници хармонике, даље развија, дели и постепено висински и динамички пење. На највишој тачки мелодијске линије увиђа се својеврсни врхунац фрагментарно конструисане фразе од којег, налик дејству силе бумеранга, нагло започиње пад динамичког интензитета, праћен покретом мелодије у деоници хармонике. Након тога, на најнижој динамичкој тачки, долази до промене смера кретања мелодије у деоници оркестра, коју прати истоветни динамички покрет, а на чијем крају кулминира читав одсек (Слика 35).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro scherzoso, т. 35–40

Слика 35. Смер кретања мелодијске линије као један од „услова” динамичког покрета

На истој динамичкој основи започиње излагање оркестра, одсеком фрагментарне структуре, са реминисценцијом готово свих мотива става. Појавом деонице хармонике при крају одсека, најављује се завршни део и крај композиције. Иако није обележено у партитури, пожељно је благим ритарданом обојити и припремити завршни одсек (т. 66–67).

Ознаком карактера *Deciso fieramente*⁴⁴ започиње одсек, који га битно одређује као монументалног, али и дефинише читаву *Концертну симфонију број 1* Владислава Золотарјова. Одлучно и самоуверено, акордеониста на овом месту показује сву своју виртуозност и уметничку моћ презентације тренутка. Новим тематским материјалом и војничким ритмом и карактером, композитор излази из дотадашњег оквира триолног

⁴⁴ *Deciso fieramente* (итал.) – поносно, одлучно.

записа и почиње да се ослања на токатне шеснаестине јасног дводела (т. 68). Одсек је на *mf* динамици и *tutti* регистру, без ознака динамичког нијансирања. Проучавањем партитуре, дошло се до закључка да је, након три пута идентично поновљеног мотива, потребно постепено повећати јачину звука (т. 71 и т. 75), пратећи покрет мелодије у басу. Како се овај четворотактни модел, применом технике дељења мотива, понавља секвентно навише у својим каснијим појавама (т. 72–75), неопходно га је припремити и одржавати на све вишој динамичкој основи. Она је препозната је од такта 76, присуством постепеног крешенда који, као такав, уводи у наредни, звучно јачи модел. У свакој наредној појави истог модела, динамички би требало испратити његов секвентни узлазни покрет (Слика 36).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro scherzoso, т. 70–79

Слика 36. Дводелни ритам као доминантна фигура, након дотадашње звучне троделности

Узлазном линијом, секвентни модел се креће навише (у првој појави за кварту, у другој за терцу навише), динамички расте и, упркос очекивању кулминационог тренутка, композитор чини неочекивани обрт. Нагли тембрални и динамички пад започиње нови, тематски другачији, динамичко-градацијски одсек.

Секвентним секундно-узлазним покретом у дисканту, који је праћен деоницом тоничног орглпункта у басу, овај одсек најпре се звучно, а касније и структурно усложњава и најављује грандиозни завршетак *Концертне симфоније број 1*. Да би се мотивски јасно дефинисала, у мелодијској линији баса потребно је јасно раздвојити крај пунктираног педала и наредне мелодијске линије. Између прве и друге четвртине т. 98 (Слика 37), пожељно је направити минималну паузу, односно скратити претходну (прву) четвртину на трајање осмине ноте. Наредне три четвртине, са покретом наниже, везују се луком, како би мелодијска линија упечатљивије дошла до изражаја. Овим поступцима, иако је мелодија у дисканту уједно и водећа мелодијска линија, деоницу баса требало би

довести на равноправан ниво, иако се висинским разликама од две октаве, обе деонице јасно, али не у довољној мери, издвајају.

Инверзијом почетне четири шеснаестине претходног модела, почиње нови одсек на сада другачијој хармонској основи. Теоријски, поновни тонични орглпункт у деоници баса, употпуњен хармонским акордима, постоји, али он није тако звучно издвојен као у пређашњем делу (уколико се изводи на акордском басу означеним у партитури). Наиме, сваки акордски бас на хармоници чине три тона звучно уочљива притиском на једно дугме тастатуре левог полукорпуса. Како пијанисти продужују трајање тона у оквиру трозвука који желе да издвоје (у односу на остала два акордска тона), акордеонисти у оваквим записима (т. 102), као извођачи који поседују инструмент великих звучних могућности, могу искористити, „украсти” овај поступак и променом баса са акордског на мелодијски (баритон) применити исту технику (Слика 37).

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro scherzoso, т. 95–103

The image shows two systems of musical notation for a Bayan solo. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system also consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The score includes dynamic markings like 'f' and 'cresc.', and performance instructions like 'sp' and 'poco'.

Слика 37. Артикулисање деонице басове линије

На другачијој хармонској основи, трећи пут се излаже истоветни мелодијски материјал присутан у претходне две фразе (Слика 38ц). Кретањем мелодијске линије по вертикали на наглашеном делу такта (односно на првим четвртинама $\frac{2}{4}$ такта), композитор се одриче орглпунктског дела и поступним мелодијским кретањем, деоници баса придаје важност оживљавајући јој покрет. Ради значајнијег звучног дејства ове мелодије, пожељно је да се, на свакој тези, трајање тона основног баса продужи на четвртину.

Примена троструког дејства хармонске подлоге на истоветни мелодијски садржај дисканта и његова ритмичко-мелодијско градацијска структура, може се уочити на следећој слици:

Владислав Золотарјов
 Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro scherzoso, т. 95–121

а) т. 95–99



б) т. 104–108



ц) т. 118–121



Слика 38. Троструко дејство хармонске подлоге на истоветни мелодијски садржај дисканта

Занимљиво је да, од самог почетка одсека у т. 72 (Слика 36), па до самог краја (Коде), динамички макро план деоница хармонике и оркестра функционише по принципу постепени крешендо – нагли *p*. Како се музички ток одвија према свом крају, ствара се потреба за константним крешендом, где се његовим присуством, у одсецима са различитом хармонском основом, већ достиже највиша динамичка тачка. Стиче се утисак да се, ознаком наглог *p*, музички ток зауставља, а енергија звука и извођача враћа на почетни ниво. Као решење да се овај енергетски пад избегне, увиђа се поступак кретања сваке наредне фразе на, за степен, вишој динамичкој основи (*mf-f*, *f-ff*), али са тишим почетком у односу на претходну. На тај начин, повећање динамичког интензитета (*crescendo*) на макро плану, биће веће. Стиче се утисак константног раста звука, односно крешенда, иако ће максимална искоришћеност звука хармонике и оркестра бити постигнута већ приликом друге појаве инверзно поновљене фразе (Слика 38б). Такозвани „лажни крешендо” као термин не постоји, али се користи у пракси. Јачина динамичког интензитета приближно је иста у свакој од наредних фразе, али се при великим одсецима

стиче утисак константног раста јачине звука унутар сваке од њих, а самим тим и на нивоу читавог одсека.

Последњи динамички пад који се може уочити на наредној слици, на изврстан начин припрема огромни, заједнички крешендо хармонике и гудачких инструмената, који великим успоравањем уводи у кулминацију *Концертне симфоније број 1* (Слика 39). Припрема врхунца започиње у деоници хармонике, уз пратњу тимпана, где се, након три такта, прикључују виолончела и контрабаси у извођењу својих деоница техником тремола. У нотним вредностима шеснаестина, хармоника најпре излаже мелодијску линију у дисканту. Прикључивањем појединих инструмената оркестра, исти тематски материјал изводи се у деоницама оба мануала, док у последњој, *tutti* појави, акордониста изводи групе шеснаестина у виду октава. На фону усложњавања фактуре, праћеним огромним крешендом свих чиниоца изградње музичког тока, долази се до кулминације четвртог става, али и кулминације целе *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro scherzoso, т. 133–137

The image shows a musical score for a Bayan solo, measures 133 to 137. The score is written for a Bayan (a type of baglam) and includes dynamic markings such as *sf*, *p*, *poco a poco cresc.*, and *marcato sempre*. The bass line is marked with 'M' and the treble line with 'Bayan solo'. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Слика 39. Последњи тренутак динамичког пада читаве *Концертне симфоније број 1*

Завршно излагање става реализовано је посредством *tutti* извођења хармонике и оркестра. Након виртуозног, енергичног и драматичног четвртог молског става, композитор дело завршава гламурозно, достојанствено, у дурском тоналитету, уводећи материјал из завршног дела првог става (т. 144). У споријем темпу, посредством дужих нотних вредности четвртина и половина, побеничког карактера, композитор шаље својеврсну поруку. Након неколико стотина тактова⁴⁵ *Концертне симфоније број 1*, изузетне емоционалне снаге, напетости и расположења, завршна фраза изискује невероватну позитивност и усхићење. Ипак, иако физички и емотивно исцрпљен и испражњен, сам крај *Концертне симфоније број 1* улива дозу оптимизма и самопоуздања, јер завршни део (Кода), то јест, њени последњи тактови, одају такав утицај на уметника и слушаоце (Слика 40).

⁴⁵ Реч је о музичком току који траје готово 35 минута.

Владислав Золотарјов
Концертна симфонија број 1 за хармонику и симфонијски оркестар
Allegro scherzoso, т. 133–137

The image shows a musical score for Bayan solo, measures 149-155. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. Measure 149 starts with a forte (ff) dynamic and a mezzo-forte (M_f) dynamic. Measure 150 features a triplet of eighth notes. Measure 151 has a mezzo-forte (M_f) dynamic. Measure 152 is marked *rit.* (ritardando). Measure 153 is marked *a tempo*. Measure 154 has a forte (ff) dynamic. Measure 155 ends with a fortissimo (fff) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Слика 40. Величанствени крај *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова

4.1.2. Лирска експресивност у *Концертној симфонији број 1* Владислава Золотарјова

Свеобухватна схватања и сазнања о музици Владислава Золотарјова указују на то да је, за време свог кратког, али уметнички веома плодносног живота, овај композитор развио оригинални музички стил, имплементиравши у њега одређене техничко-интерпретативне моделе који, заједно са јединственим уметничким *credo*-ом, читавом стваралачком опусу дају препознатљиви уметнички печат. Сложеност фактуре у виду акордске масивности, као и драматуршка оријентација његове музике, профилишу га је као једног од „срчанијих” композитора свог доба, али и садашњег времена. Владиславу Золотарјову није била страна ни серијална техника, којом се бавио у позним годинама свог живота (*Концертна симфонија број 2* (1973/74)), с обзиром на изузетно поштовање које је имао према Арнолду Шенбергу, али и повратно – евидентне Шембергове утицаје на стваралаштво Золотарјова уочљивим у делима насталим у последњим годинама његовог живота. Међутим, његова емоција и поетска суптилност, испољена кроз његову музику, у музиколошким и композиторским круговима, на неки начин, остајала је по страни.

Концертна симфонија број 1 Владислава Золотарјова садржи одређене одсеке који су, у извесној мери, прожети лирским карактером и звуком. Почетна солистичка деоница хармонике, конципирана по барокном принципу излагања тематског материјала, даје утисак снажне експресивности и, већ на самом почетку, приказује другу страну стваралачке личности композитора (т. 39). Овакав вид лирског музичког израза, имплементираног кроз форму налик експозицији фуге, постепеним излагањем тема на начин рубата (*rubato*) одаје својеврстан утисак „дисања”. Лирска експресивност уочљива је у почетним излагањима тема (у свом основном тоналитету и одговору који је у тоналитету доминанте), након чега се усложњавањем фактуре нотног текста, мења карактер, постаје снажнији, рескијег звука и испољава виши степен драматургије музичког тока.

Истоветним тематским материјалом претходно изложеним у деоници виолончела,⁴⁶ хармоника своје излагање започиње мирно и сведено, али, у исто време, доноси и својеврстан врцав карактер, идентификован кроз стакато (*staccato*) деонице мелодијских линија (т. 197). У међусобној смени, али и преклапању мелодијских линија ова два инструмента, представљена је међусобна повезаност њихове тематске и тембровске одређености, која својим кратким звуком (налик капљицама кише) доприноси контеплативности музичког израза овог одсека, те директно потцртава снажну повезаност виолине и хармонике. На једногласном регистру хармонике и тишој динамичкој основи, мелодијске линије у пратњи дужих нотних вредности у деоницама осталих инструмената из оркестр, нижу се једна за другом творећи идеју таласа.

Почетни одсек другог става *Концертне симфоније број 1, Adagio spirito*, спорог је темпа и пасторалног карактера (т. 1–26). Представљен је у виду две мелодијске линије, записане у деоници дисканта. Њиховим повезаним кретањем (легато (*legato*) артикулацијом) са латентном мелодијом у вишем регистру, обојеном тишом динамичком нијансом, композитор на упечатљив начин презентује сентименталну, медитативну страну своје личности, исказану кроз овакав вид третмана мелодија. Са друге стране, почетак става у слободније конципираном темпу, одаје, пре свега, утисак „шопеновског” звука својом поетски изразитом мелодијом, али и басове деонице у виду смене ниског тона и акордског трозвука, чиме се дочарава пијанистички поступак примене педала на овакву структуру партитурног записа. Поједини одсеци у деоници хармонике (т.70) написани су тако да, и фотографски, подсећају на нотни запис деонице харфе (скале Цес-дура кроз више октава, чијим се понављањем одаје утисак превлачења прстију по жицама овог инструмента), чиме је засигурно представљена и такозвана „купидоновска” страна емоције. Извођач на хармоници има обавезу да репродукује све динамички обележене ознаке у партитури, са циљем постизања жељеног карактера прописаног од стране композитора, али и да, употребом сопствених интерпретативних решења и, пре свега, својом емоционалношћу, унутрашњим осећањем и доживљајем сваког тона, обогати и дочара све нијансе лирског музичког израза конкретног става.

Завршетак трећег става, који је без паузе (*attacca*) повезан са наредним, може се разумети као својеврстан увод у динамички снажан и драматуршки кулминациони четврти став. Овај пут, експресивност и лиричност последњег одсека трећег става исказан је у виду дужих нотних вредности, кроз смену истоветних деоница хармонике и оркестра (т. 61). У каснијем музичком току, смена идентичног тематског материјала, меланхоличног карактера, испољена је у деоницама хармонике и виолина (т. 101).^{47,48} Смиреног и летаргијског призвука, на изврстан начин презентоване су најфиније тембровске нијансе звука два медија (касније два инструмента).

С обзиром на то да се Владислав Золотарјов, у последњем периоду свог уметничког стваралаштва, бавио савременим приступом нотном тексту, имао је наклоност Софије Губајдулине. Из свега произлази и њена подршка за чланство у Савезу

⁴⁶ У аранжману Концертне симфоније број 1 Владислава Золотарјова за хармонику и гудачки оркестар, ова деоница виолончела поверена је соло виолини.

⁴⁷ Смене истоветних мелодијских линија у деоницама хармонике и виолина, презентована је у виду нотних вредности шеснаестине, не нарушавајући дотадашњи лирски карактер у партитури означеним опадањем динамичког интензитета звука, као и самим *Largo* темпом читавог одсека (половина ноте = 30).

⁴⁸ У оригиналној верзији (партитури) *Концертне симфоније број 1* за хармонику и симфонијски оркестар, тачније, овај одсек, поред деоница хармонике и виолине, записан је и у деоници виоле.

композитора СССР-а, највеће и најутицајније институције тог доба, коју, нажалост, Золотарјов није дочекао својим прераним окончањем живота.

4.2. *Fachwerk* за хармонику, удараљке и гудачки оркестар Софије Губајдулине



Слика 41. Софија Губајдулина

Софија Губајдулина један је од познатијих и извођенијих композитора данашњице. Њена дела веома су цењена у кругу хармоникаша и, са великом пажњом, изучавана и презентована широм света. Композиције писане за хармонику или ансамбл са хармоником део су репертоара еминентних акордеониста данашњице и, као таква, с обзиром на име и углед композитора, у великој мери доводе до побољшања статуса хармонике као класичног инструмента на музичкој сцени широм света. Акордеонисти често изводе и њена дела писана за оргуље или клавир, редактирана у мањем обиму, која у таквом виду, веома верно представљају замисао и њен стил.

Рођена је у месту Чистопољ у Татарској републици Совјетског Савеза 1931. године. У свом богатом стваралачком опусу, Софија Губајдулина има 24 композиције написане за солисту/солисте и оркестар. Од тог броја, четири дела написана су за хармонику као солистички инструмент (или као један од солистичких инструмената) и оркестар: *Седам речи* за виолончело, хармонику и гудачки оркестар (1982), *У знаку Шкорпије (Варијације на шест хексакода)* за хармонику и оркестар (2003), *Троструки концерт* за виолину, виолончело, хармонику и симфонијски оркестар (2017), и *Fachwerk* за хармонику перкусије и гудачки оркестар (2009), дело које ће посебно бити разматрано у оквиру овог докторског уметничког пројекта. У њеним делима, приметне су фасцинантне идеје које се односе на искоришћавање звучних могућности хармонике, а потом и начин на који интегрише поједине ефекте и тонске боје, које се веома ретко користе или не постоје у већинској акордеонистичкој литератури. Другим речима, композитор са лакоћом и великим успехом спроводи музичке идеје кроз технички склоп (погодности) инструмента, користи различите начине добијања тона, импресивно „уклапајући” њихово међусобно деловање.

Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар посвећен је и написан у сарадњи са норвешким акордеонистом Гиром Драугсволлом (Geir Draugsvoll, 1967), професором на Краљевској данској академији (Royal Danish Academy) у Копенхагену.

Премијерно је изведен 13. новембра 2009. године са амстердамским симфонијским оркестром у Белгији (Sikorski, 2018). Студиозно радећи на нотном тексту дела и његовом извођењу, може се приметити висок ниво сарадње композитора дела и самог извођача, с обзиром на чињеницу да је велики број деоница хармонике записан на начин који у потпуности прати конструкцијски склоп инструмента, као и његових техничко-звучних могућности.

Без обзира на чињеницу о постојању малог броја изведених дела за хармонику и оркестар у Србији, треба напоменути да је управо ово дело, марта месеца 2018. године, било изведено у сали Коларчеве задужбине. Солиста на хармоници био је шпански акордеониста и педагог Ињаки Алберди (Iñaki Alberdi, 1973). Концерт је остварен у сарадњи са симфонијским оркестром РТС-а, руковођен диригентском палицом Бојана Суђића (Сикорски, 2018).

4.2.1. Драматургија музичког извођења *Fachwerk*-а Софије Губајдулине

При самом партитурном приступу дела, већ на првој његовој страници, може се приметити „легенда” са симболима и објашњењима, дата са циљем ближег појашњења извођења појединих тонова и фраза (Слика 42). Први симбол упућује на ритмички или метрички слободан одељак, други на ритмички слободно изведене групе тонова, трећи на интерпретиране ноте најбржег могућег темпа, наредни на читав низ тонова, односно кластер акорда, а последњи је знак репетиције одсека. Велика занимљивост савременог типа нотације код хармонике, обележавања артикулације, а у овом случају начин извођења фраза и мотива, јесте њен изглед и садржај, који зависи и мења се у зависности од подручја у коме дело настаје, од земље где композитор активно делује и где је стекао своје образовање. У неким случајевима, начин обележавања симбола и других ознака за извођење исте музичке фигуре разликује се од композитора до композитора. Због тога би овакав тип „предговора” нотног записа требало да буде обавеза сваког аутора музике савременог стила и израза, с обзиром на веома честе „сусрете” са партитурама где објашњење извођења не постоји. У тим ситуацијама, уметник је принуђен да музичке знакове, који се односе на одређене фразе или мотиве, тумачи индивидуално – у складу са личним афинитетима и рационалним појмањем графичких симбола.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
Легенда



Слика 42. Легенда у партитури *Fachwerk*-а Софије Губајдулине

Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар започиње акордима, то јест трозвучима у деоницама оба мануала у најдубљем регистру хармонике. Интересантна је чињеница да почетни акорд Еф-дура садржи тонове прве три словне ознаке имена концерта (*Еф-А-Це*, односно *FACHwerk*). Низ три акорда (два дурска и један молски трозвук) смењује се са глисандо изведеним тоновима у деоници оркестра, где перкусије (маримба), увек садрже мелодијски покрет навише. У исто време, док деонице гудачких инструмената започињу у нижем регистру и глисандо техником крећу до средњег регистра, даљи музички покрет сусреће се на истој висини и наставља свој ток у супротним смеровима (маримба и виолине глисандо навише, остали инструменти глисандо наниже). На овај начин звучно се, али пре свега визуелно, увидом у партитуру, издваја лајтмотив крста, који композиторка обилато користи, не само у овом делу, већ у свом целокупном стваралачком опусу (Слика 43).

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
 т. 7–11

The image shows a musical score for six instruments: Marimbafono, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. A yellow rectangular box highlights a section of the score starting from the second measure of the highlighted section. In this section, the string instruments (Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi) play a melodic line with the instruction '1. solo vibr.' and 'pp' (pianissimo). The Marimbafono part is also visible, showing a rhythmic pattern. The score is in 3/4 time and features various dynamic markings and articulations.

Слика 43. Супротан мелодијски покрет у деоници оркестра

Ова наизменична појава два медија (хармонике и оркестра) мотивски се шири и разрађује, наредне деонице хармонике са трозвука надограђују се у четворозвуке, а при свом крају убрзавају ритмичким смањењем нотних вредности, понављајући мотив укупно шест пута до коначне кулминације почетног одсека (Слика 44). Деоница оркестра пружа потпору читавом звуку, а на исти начин динамички појачава и интензивира свој покрет триолним ритмом.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
 т. 49–51

The image shows a musical score for the instrument 'Bajon'. A yellow rectangular box highlights a section of the score starting from the first measure of the highlighted section. In this section, the bajon plays a melodic line with the instruction 'ff' (fortissimo) and a triplet rhythm. The score is in 3/4 time and features various dynamic markings and articulations.

Слика 44. Кулминација почетног одсека *Fachwerk*-а Софије Губајдулине

Унисоним излагањем деоница хармонике и гудачке секције приказују се снажни, масивни акорди, поларно удаљени, са константним мелодијским покретом у виду таласа. Овакав вид музичког израза доноси емоционални набој, енергију извођача и музике уопште на једном вишем ступњу и реским, акцентованим звуком потребну жустрину датом одсеку.

Кратка деоница оркестра, потенцирајући триолни ритам, уводи у наредну, примарну мелодијску линију хармонике, сачињену од истог, изведеног мотивског материјала гудачких инструмената (Слика 45). Имитирајући претходно изложену фразу оркестра, хармоника тихо започиње излагање на тону *es* и динамички је развија до јачег триолног мотива, који се у својим варираним понављањима изводи на другачији начин. Наиме, први триолни мотив (т. 64) требало би изводити *legato*, док други, регистарски за октаву нижи од претходног – *tenuto*, динамички на nižем ступњу, где лук на истом означава мотив, односно мини фразу.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 61–65



Слика 45. Интерпретацијско решење триолних мотива

Након врхунца на тону *es*³, коју динамички допуњује и подржава деоница гудача тремоло осминским, мелодијским покретом навише, хармоника анулира градацијски акумулирану звучну енергију наглим силазним покретом у свој најдубљи регистар (Слика 46). Како је ова деоница записана у оба линијска система (виолинског и бас кључа), могућ је својеврсни прекид боје мелодијске линије егзактним спровођењем и репродукцијом нотног текста. Наизменично извођење на дугмадима леве и десне тастатуре је апсолутно у реду и у складу са партитуром. Међутим, због поменутог проблема, постоји могућност извођења читаве мелодијске линије на тастатури десног полукорпуса хармонике, док се у тренутку појаве најнижег тона он удваја у прими у деоници баса, која има улогу употпуњавања звука, пружајући му потребну јачину и продорност коју динамичка ознака *fff* захтева.

Већ је било речи о конструкцијским предностима хармонике у смислу звука и њених огромних извођачких могућности (Потпоглавље 3.1). У наредном примеру може се уочити једна од најраспрострањенијих могућности коју Софија Губајдулина користи у делу које је предмет интерпретативне анализе (т. 75–76). Смена суседних тонова наизменично удаљених за степен и полустепен, у мелодијском покрету навише изведених техником „кратког меха”, веома је погодна за акордеонисте када се има у виду сложеност текстуалног материјала и њихова „позициона логика”.⁴⁹ Ипак, треба имати на уму тонску

⁴⁹ Приликом рада (вежбања) на одређеном пасажу брзог темпа и краћих нотних вредности (као што је случај у нашем примеру), извођачи на другим инструментима, иако и они имају своје „олакшане” и приступачне лествичне моделе, треба добро технички да се помуче и временски потроше више времена за његову тачну репродукцију. Овакав модел записа у акордеонистичкој партитури може се извести кроз теоријски приступ

боју, као примарни елемент овог записа, његов ефекат, односно целокупан звучни спектар два медија, као и то да је његова улога стварање и постизање одређене музичке атмосфере. Није на одмет напоменути да је *Fachwerk* у одређеној мери писан прилагођавајући се конструкцији хармонике, односно распореду дугмади на тастатури акордеонисте Гира Драугсвола (односно Це-систему). Његова хармоника са Це-системом другачија је од распрострањенијег у Србији Бе-система (видети Поглавље 3 – *Техничка својства хармонике*). Ипак, ова разлика извођачима не представља проблем у великој мери у смислу саме репродукције фразе, без обзира који систем они користили. Једина потешкоћа огледа се у извођењу технике кратког меха са унисоним излагањем у деоницама оба мануала. Код хармоника са Це-системом најдубљи тонови мелодијског баса на тастатури левог полукорпуса налазе се при врху, док је код Бе-система обрнут случај. Имајући у виду овај распоред, физички је захтевније изводити технику кратког меха приликом положаја руке при дну левог полукорпуса. Међутим, како скала нотног записа пролази кроз читав мелодијски дијапазон баса, у једном тренутку акордеонисти и једног и другог система доћи ће у ову незавидну ситуацију, која се решава добром контролом и положајем инструмената приликом извођења и већим физичким ангажовањем уметника.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
 т. 66–76

Слика 46. Нагли мелодијско-динамички пад у деоници хармонике и „акордеонистичка” скала

Мала нелогичност учача се у наредном примеру, где је у партитури записан тон који не улази у састав мелодијског дијапазона хармонике (Слика 47)⁵⁰. Овај случај није тако забрињавајући податак, с обзиром на то да је звук, односно боја и квалитет

учачања односа суседних тонова и њиховог једноставног пребројавања и ритмичког записа. Другим речима, након почетних пар тонова, мелодијска линија изводи се по аутоматизму до самог краја, већ након првог покушаја.

⁵⁰ Постоји могућност да је овај запис промењен у евентуалном наредном издању *Fachwerk*-а, с обзиром на то да поседујем верзију партитуре из 2011. године.

презентованих тонова, главни градивни елемент композиторове музике. Такође, изостанком најдубљег тона у акорду, не губи се много у његовом саставу, имајући у виду да у свом обраћају даје септиму умањеног четворозвука, а својим ниским фреквенцијама остали тонови употпуњују његову звучност и обележен склоп. У овом тренутку, потребно је подробније се осврнути о могућем, потенцијалном решењу конкретне проблема.

Наиме, у нотној партитури обележено је извођење ове фразе у деоници десног мануала (на тастатури десног полукорпуса) хармонике. Умањени четворозвуци у обраћају терцквартакорда, октавним скоком, представљени су, већ раније виђеном, мелодијском линијом у покрету наниже-навише.⁵¹ Како у његовој четвртој појави на обележеном регистру од стране композитора тон *Де* не постоји, потребно је прибећи одређеним решењима и регистарским могућностима, које хармоника свакако поседује. Једноставним извођењем најдубљег акорда у деоници баса (или само тона који недостаје), проблем може бити неутрализован, мада у овом случају тонска боја дате фразе може бити нарушена, односно нејединствена, посматрајући акорде као целину. Најподобније решење јесте извођење спорног акорда онако како је означено у партитури, уз промену регистра на четворозвуку са „непостојећим” тоном, и то оним који у себи садржи транспонујући регистар (16'). Након његове појаве, изворни регистар, обележен у партитури, наставља своје деловање на наредне акорде. На овај начин боја акорда такође може бити другачија, али с обзиром на висину акорда (односно његов дубок звук) и октавне разлике четворозвука (а боја истог тона је свакако у одређеној мери другачија у различитом тембру), готово је неприметна за људско ухо. Такође, извођењем деонице само у десном мануалу хармонике, задовољава се поменута симболика путовања „од светлости ка тами” и обратно.

Софија Губајдулина

Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар

т. 77–82

12

15 N. B. vibr. pp

16 *più mosso* $\text{♩} = 60$ p << >>

Bajan

Слика 47. Тон који не улази у састав мелодијског дијапазона хармонике

Реминисценцијом мотива и акорада са почетка композиције, представљена је својеврсна кулминација одсека, где хармоника у слободном ритму, високим динамичким интензитетом, изводи четворозвуке у поновном симболичном, супротном кретању, што

⁵¹ Умањени четворозвуци су, исто тако, представљени и у супротном смеру. Музика Софије Губајдулине препуна је симболике, па тако чести мелодијски низови у описаном покрету имају улогу својеврсног представљања живота и његовог пута кроз недаће (светлост-тама-светлост).

одговара лајтмотиву крста. На први поглед тражећи серију, али због изостанка само једног тона у истој немогуће је тако и назвати, уочио сам низ акорада који, иако мелодијским скоком из високог у ниски регистар, поседују хроматски покрет (*дес-де; ге-фис-ф; ас-ге; ес-де-дес-це-ха-бе*) (Слика 48). Технички изузетно захтевна деоница, због прилично великих акордских скокова у деоници баса, изискује од стране извођача велику прецизност и брзину покрета леве руке, како би се ритмички, на време, извели обележени тонови.

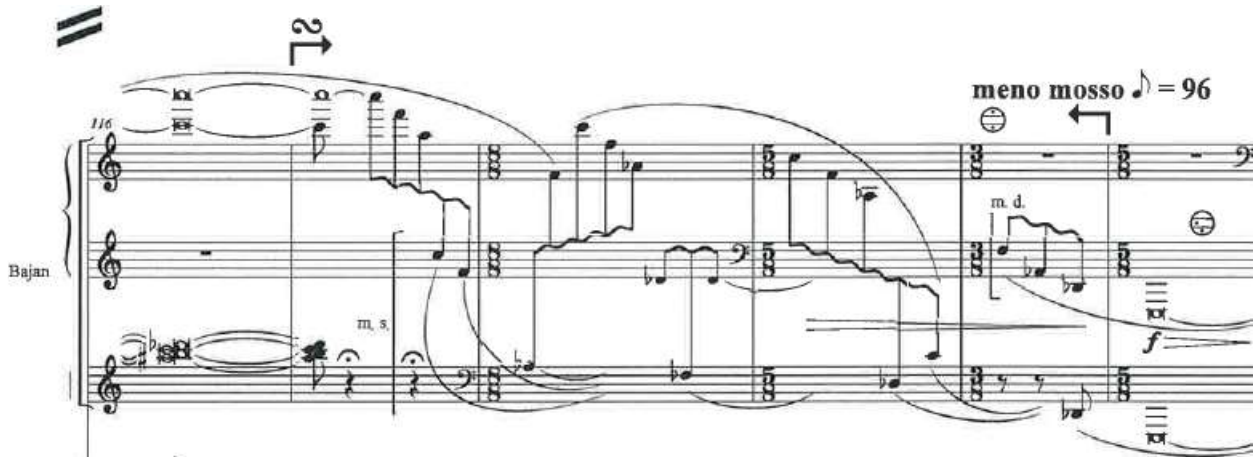
Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
 т. 88–91

14

The image shows a musical score for a four-part texture. The top two staves are labeled 'Bajan' and the bottom two are labeled 'Bass'. The score is in 4/4 time and features a chromatic movement in the bass line, marked with 'ff' and a '10:8' ratio. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Слика 48. „Немогућа серија“ и хроматски покрет у оквиру четворозвука

Наредни тактови презентују варијанти и изведени нотни материјал са слике 45 у деоници хармонику, само овога пута у сложенијој фактури (т. 100). Триолни материјал који међусобно „разговара“ у деоници десне руке кроз две октаве, прати „наслгани“ кластер три суседна тона у басу. Иако записан као двоглас, целокупна звучна слика добија призвук присуства трогласног записа и презентује нам вишегласну, кореспондирајућу фактуру. Читава фраза, мелодијско-динамичким узлазним покретом, уводи у идентични врхунац у такту 66 (Слика 46), само је овога пута варираног типа. Октавно кулминира на тону *це*⁴, највиша тачка одсека распада се кроз разложене дурске и молске трозвуке широког слога мелодијским покретом наниже. За то време, у деоници баса, техником арпеђа (*arpeggio*) изводе се акорди и двозвуци истог типа. Њих би, након тренутка заједничке појаве, ради богатије звучне слике, требало постепено отпуштати од највишег ка најнижем тону. На исти начин, идеја благог арпеђирања деонице дисканта донела би симетрију звука и баланса два мануала.



Слика 49. Могућност арпеђирања разложених акорада

Након излагања већ виђеног тематског материјала и, на сличан начин, поновљених деоница, наредни одсек презентује другачији тематско-мелодијски материјал, на неки начин „условљен” конструкцијским могућностима хармонике. Наравно, не треба заборавити на чињеницу да је читав одсек подређен боји два медија, њиховој синергији и целокупној заједничкој звучној слици.

Овај одсек, у деоници хармонике, садржи акорде записане по принципу квинтног круга навише (начин на који је конструисан стандардни бас) по типу дурског и молског трозвука. Њиховим покретом од Це до Е-дура ствара се утисак хроматског покрета наниже, због покрета терце дурског у истоимени молски акорд (визуелно уочљиво у партитурној деоници дисканта). Како се ова иста фраза (модел) минималистички понавља више пута, звучно се добија привид хроматски силазне мелодије кроз читав низ излагања деонице. Сменом тремоло технике у деоници виолончела и технике „кратког меха” у хармоници, композитор у свом делу приказује нов приступ заједничком деловању два медија, кроз међусобну кореспонденцију мотивско-ритмичких модела.

Деоница хармонике записана је у оба линијска система. Иако на тај начин приказана, изводи се у деоници акордског баса на највишем регистру (4'). Запис трозвука, односно нотни текст у дисканту, представља објашњење записа тонова и акорада, који би требало да буду изведени у оној тонској висини у којој су обележени (Слика 50).



Слика 50. Деоница акордског баса хармонике изведена техником „кратког меха“

Солистичка деоница хармонике наставља музички ток *Fachwerk*-а коришћењем пређашњег хроматског материјала. Мелодијско-динамичком градицијом интензивира се емоционални и енергетски приступ одсеку, а обележеном регистрацијом додатно се појачава драматургија и интензитет звука фрагментарног одсека. Он се састоји из хроматских покрета молских трозвука у широком слогу, коју деоница баса употпуњује истим типом акорда у уском слогу. Његовом каснијом појавом, мења се и тип и слог акорда (дурски трозвук, широк слог). Мелодијски покрет требало би интерпретирати што је гушће могуће у смислу звука (привидни *legato*) и испратити је истоветним динамичким кретањем (Слика 51).

Својеврсна „нелогичност“ у деоници баса јавља се код последња три акорда првог реда са Сlike 51. Како солистички одсек хармонике почиње и тече у молском окружењу, обраћајући пажњу на слог акорда у деоници баса (уски), закључује се да су сви дотадашњи акорди хроматског покрета молског типа. Њиховом променом слога, јасно је обележена промена типа акорда на дурски трозвук. Међутим, већ код последња четири акорда уског слога долази до промене, док је наредни трозвук поново молског типа. Поставља се питање да ли је грешка у издању (свакако не може се тврдити), али познавајући и проучавајући стил писања Софије Губајдулине, можемо доћи до закључка да сви акорди уског слога јесу молски, а широког дурски трозвуци. Тврдњу овоме употпуњује и визуелно уочавање покрета шаке и прстију са снимка акордеонисте који изводи ово дело, уз чију помоћ и подршку је и настало (Draugsvoll, 2010).



Слика 51. Прва солистичка деоница хармоникуе – својеврсна „нелогичност” акорада уског и широког слога по типу

Знатно бржег темпа, наредни одсек доноси квинтолне и секстолне фигуре у деоницама хармоникуе и тимпана по принципу „питање-одговор”. Новог тематског материјала и ритмичке структуре, висинске разлике два инструмента презентују нову карактеристику звука у *Fachwerk*-у, пре свега не тако честу појава примарности ова два инструмента у смислу „вођења” музичког тока у наизменичној појави. Управо су њихове боје и динамичка диферентност главни елемент креирања звучне слике, који умногоме доприносе звучном богатству овог одсека. Ради продорнијих и израженијих тонова под акцентом, могуће је минимално продужење нотних трајања истих у деоници баса на првој и трећој доби (Слика 52).⁵²

⁵² Остали тонови под акцентом, у деоници баса, краћих су нотних вредности и, као такви, у брзом темпу, максимално чујно, временски искоришћени.

The image shows a musical score for two instruments: Harp (Bajan) and Timpani (Timp.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 150. The Harp part begins with a *sfp* dynamic. The Timpani part has a *sfp* dynamic and a tempo marking of 5:4. The second system starts at measure 30. The Harp part has a *f* dynamic and a tempo marking of 5:4. The Timpani part has a *sfp* dynamic and a tempo marking of 5:4. There are yellow highlights under the Timpani part in both systems. A 'mura in Mar.' marking is present in the second system.

Слика 52. „Дијалог” хармонике и тимпана

Након „дијалога” два инструмента, уочљиви су велики низови хроматских скала наниже у деоници гудачких инструмената, што је иначе карактеристика кретања мелодија у *Fachwerk*-у (од друге ка великој октави). За то време, хармоника активно учествује у креирању музичког тока, својом бојом и енергијом доприноси тренутној атмосфери и уноси додатни интетзитет хаотичности великим узлазним и силазним динамичким кретањима акорада дужих нотних вредности.

Својеврсна реприза материјала из пређашњих одсека (Слика 45 и 49) има улогу њихове реминисценције, али и припреме и увода у солистичку деоницу хармонике.

Читав солистички одсек хармонике осмишљен је по, већ поменутом, принципу погодности тастатуре, односно конструкцијским предностима хармонике за овакав вид нотног записа. Одсек започиње у деоници баса и изводи се у стриктно означеном темпу осим прве ритмичке групе, с обзиром да нема ознаке композитора за слободну метричко-ритмичку интерпретацију (Слика 53а). Међутим, сам нотни запис, смањење нотних вредности, то јест ритмичке структуре, имплицира „убрзање” темпа и нагли завршетак фразе. Стиче се утисак огромног ачелеранда, али само звучно за слушаоца (такозвани „исписани ачелерандо”). Фраза се изводи кроз читаву тастатуру левог полукорпуса, од нижег ка највишем положају исте, сменом дурских и молских трозвука.

Идентични нотни запис деонице баса, са придодатим акордима у дисканту, изведен је, потом, техником глисанда на тастатури десног полукорпуса хармонике (Слика 53б). Овај пут фраза се изводи слободније (пратећи ознаку композитора), варљивог ритма и слободнијег извођења нотног текста у деоници десне руке. Ову тему потенцирам из разлога који има потенцијал да збуни и наведе акордеонисте на погрешан начин извођења. Наиме, акорди извођени глисандо техником записани су по принципу извођења пет четворозвука у свом хроматском покрету навише. Почев од умањеног акорда на тону a^1 (који се налази у трећем, средишњем реду тастатуре код хармоника са Бе-системом распоредом тонова), физички није могуће извести записане тонове. Међутим, посматрајући целокупну звучну слику, глисандо (*glissando*) – као тренутни градивни елемент фразе у смислу ефекта звука – није у потпуности одређен висином сваког тона, већ својом узлазном кретањем. На тај начин акордеониста има одређену дозу слободе да простим „превлачењем” прстију по тастатури, од обележеног почетног до завршног тона, а уз подобно решење прсторедом, изведе дату деоницу.

Наредну фразу чине висински ограничени кластери на које извођач делује хроматским глисандом. Њихов узлазни и силазни покрет, иако одређен смером, може указати на појаву симболике крста „танграмским” слагањем графичких симбола (Слика 53ц).

Софија Губајдулина

Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар

т. 223–229

а) т. 223–224

б) т. 227–228

ц) т. 229

Слика 53. Друга солистичка деоница хармоникуе у свом тројаком облику: а) са излагањем тематског материјала у басу, б) са придодатим глисандима у деоници дисканта, ц) кластерска мутација тематског материјала

Одсек у високом регистру (т. 246, Слика 54) доноси једну недоумицу у погледу извођења. Упознајући се са стилем композитора и проучавајући његова дела, схватио сам да је Софија Губајдулина веома отворена по питању разматрања и прихватања идејних и извођачких предлога уметника, по чијем позиву пише. На наредној слици уочавамо фразу сачињену од три хроматски суседна тона. Шире гледано, она се може извести на једном једином тону (de^3) применом технике глисанда. Ова идеја је веома прихватљива, ако имамо у виду деоницу контрабаса, у којој су записани истоимени тонови у флажолетима, а у комплементарном сазвучју су са хармоницом (јављају се наизменично). На неки начин, ови тонови у деоници контрабаса звуче глисандо (изводе се померањем прста по жици) и као такви кореспондирају са звуком хармонике.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
 т. 252–258



Слика 54. Деоница хармонике записана у виду тонова, која својом структуром визуелно и аудитивно подсећа на глисандо

Наредни *tutti* одсек је веома брзог темпа, снажног звука, у деоницама хармонике и виолине звучно испреплетан. На самом почетку, његова структура је сачињена од „ломљених” октава у хроматској скали наниже у деоници хармонике, док у каснијој појави садржи чист хроматски покрет тонова у трајању триесетдругина. Изучавајући ову мелодијску линију, суочио сам се са првим техничким проблема, који су ми одузели доста времена и које дуго нисам могао да решим. Поменуто „ломљене” октаве нису превише захтевне за акордеонисте у смислу њихове успешне техничке репродукције. Међутим, мелодијски скокови у оквиру пасажа готово су неизводљиви у веома брзом темпу који је, од стране композитора, обележен у партитури. Изнова сам имао потешкоћа са октавним прелазима (скоковима) који обилују у овом одсеку, у смислу минималног даха, готово нечујних пауза приликом њихових појава. Слушајући и посматрајући извођење Гира Драугсвола, акордеонисте који је на овом делу радио са композитором и премијерно га извео, уочио сам да таквих проблема, приликом његовог извођења, нема. Постоји могућност да су, у договору са Софијом Губајдулином, „ломљене” октаве замењене тематским материјалом из т. 266 (Слика 55), пасажу који је прилагођен позицијом дугмади на тастатури (Draugsvoll, 2010). Висинска нотација, односно почетни тонови на тезама, као и ритмички ток, остали су исти; темпо и карактер дат је на начин који композитор захтева, а акордеонисти, свакако, олакшан пут реализације фраза и пасажа, при чему музичка идеја остаје ненарушена. Другим речима, атмосфера и дотадашњи третман звука, као примарни елемент композиторовог стила, условио је ову

промену, те је на компромисан начин добијен још упечатљивији, звучно доминантнији резултат.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 262–267

The image shows two systems of musical notation for a double bass (Baian). The first system, starting at measure 262, consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a complex, rhythmic melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff has a bass clef and contains a more melodic line with some rests. The second system, starting at measure 265, also has two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff has a bass clef and contains two large, slanted rectangular markings, likely indicating specific playing techniques or dynamics. The word 'gliss.' is written inside these markings.

Слика 55. Једна од, технички, захтевнијих деоница у *Fachwerk*-у Софије Губајдулине

Читав овај, може се рећи, звучно хаотичан и енергетски „немиран” одсек, креће се од највишег ка најнижем регистру хармонике, динамички опада и уводи у наредну солистичку деоницу акордеонисте (т. 284–287). Њу чине најнижи тонови које хармоника може произвести, изведени на најтишем једногласном регистру. На неки начин, Софија Губајдулина успева да „натера” акордеонисте до крајњих граница, односно на покушај производње звука који својом конструкцијом, односно дугмадима, није предвиђен од стране конструктора; другим речима – не постоји на хармоници. У т. 287 (Слика 56), на тону *E*, обележен је глисандо навише пре његове звучне појаве. Са практичне стране, сам почетак звука мора бити фреквенцијски нижи од тона на коме се исти изводи.⁵³ На тај начин, јавља се поменути „непостојећи” звук, односно фреквенција која, од стране произвођача, није уврштена у висински дијапазон стандардних хармоника.

Као што је већ напоменуто, овакав вид глисанда изводи се напетим мехом при појави звука, са истовременим благим притиском тона на половини његове дубине. На тај начин добија се звук који је фреквенцијски нижи од тона на који се делује. Смањењем интензитета, односно притиска на мех (деловање ваздушне струје на металне плочице са осцилирајућим језичком се смањује), а истовремено постепеним дубљим притиском на дугме тастатуре, висина тона се повећава, те звук добија своју природну боју и фреквенцијски тачно устаљену висину.

Овакав вид глисанда није претерано технички захтеван уколико је обележен на једном тону у дубоком регистру. Међутим, уколико се у партитури захтева његово деловање на више тонова истовремено, те још и истовремено у супротном висинском

⁵³ Све техничке карактеристике хармонике као инструмента детаљно су разрађене у Поглављу 3.

кретању у деоници оба мануала (као што је у нашем примеру случај), ситуација се компликује и постаје велики извођачки проблем, захтевајући максимално умеће, концентрацију и контролу звука инструмента од стране извођача. Свакако да је ритмички обележена слобода у изразу олакшавајућа околност, која омогућава акордеонисти да у већем временском распону припреми и „одслуша” све фреквенцијске промене на тоновима и звучно регулише, усагласи и технички репродукује записану деоницу (Слика 56).

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
 т. 284–288

42

The image shows a musical score for the accordion (Bajan) from measures 56 to 59. Measure 56 (starting at measure 284) is marked with a tempo of 21 and 'solo improvvis.'. It features a piano (*pp*) dynamic with vibrato (*vibr.*) and a *loco* section. Measure 57 has a tempo of 90. Measure 58 (starting at measure 287) is marked with a tempo of 65 and 'solo improvvis. glass.'. It includes a piano (*p*) dynamic and vibrato. Measure 59 has a tempo of 9. The score is written for the left and right hands of the accordion.

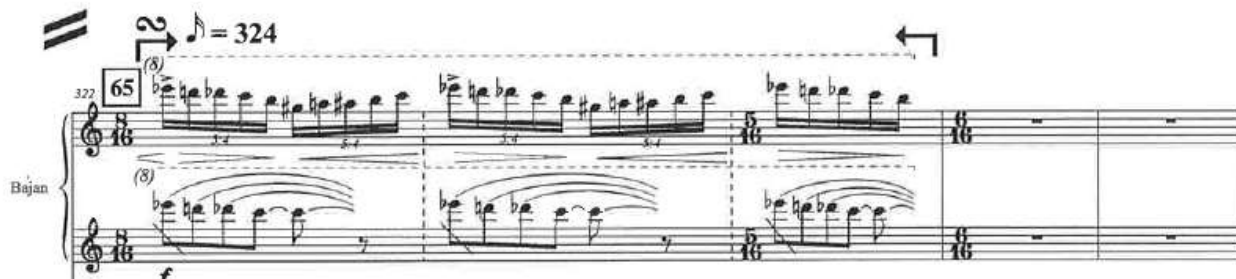
Слика 56. Глисандо у узлазном мелодијском покрету

Из најтише динамичке тачке, музички ток „упливава” у заједнички одсек хармонике и тимпана, те нешто касније и оркестра. Примарност и улога диригентског гласа хармонике огледа се у смени кратких нотних вредности (четири у низу) и квинтола. Другим речима, група коју чини пет тонова (квинтоле), појављујујући се повремено између низова брзих шеснаестина, има улогу ритмичко-звучног „саплитања”, доносећи потребан пораст енергије, на неки начин „захтевајући” бржи темпо и наговештавајући свој, још већи, примат у каснијем развоју одсека. Структурно и динамички градијски одсек се развија поступним мелодијским покретом навише, крећући се до крајњих могућих тонских висина хармонике.

Инструменти новијег датума, у деоници баса, поседују регистар који транспонује висину тона за две октаве (такозвани пиколо регистар – 2'). Такав регистар неопходан је за репродукцију нотног записа у наредном примеру (Слика 57). Међутим, већина инструмената које акордеонисти користе немају ову могућност транспонованња за две, већ само за једну октаву (4'). На оваквим инструментима, они не могу репродуковати два највиша тона фразе (ec^4 , de^4), те поменути деоницу могу изводити без именованих тонова. Разлика у њиховим фреквенцијама је велика, те се звучно они могу разазнати и уочити њихов недостатак (уколико би се тонови изводили појединачно). Обзиром да се у нашем примеру тонови изводе техником арпеђа, односно постепеном „изградњом кластера”, а

фактура деонице дисканта звучно преовладава, у најмању руку, овај поступак изостављања тонова не прави проблем.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 322–326



Слика 57. Највиши тонови које извођач на хармоници може репродуковати

Као што је већ поменуто, музика Софије Губајдулине препуна је симболике. Мада се она у највећем броју случајева везује за теоретски приступ музичком делу, та симболика је имплементирана у виду звучних фрагмената у многим њеним композицијама. Један такав пример уочава се у наредном одсеку, где хармоника и маримба презентују лајтмотив крста, као и својеврсно духовно „чишћење”, исповест (Слика 58).

Нотни запис поново је прилагођен распореду дугмади на хармоници (било да се изводи на Бе или Це-систему) и, као такав, препушта извођачу да се максимално усресреди на емоцију и доживљај музичког тренутка. Деоница дисканта мелодијски се креће од највиших до најнижих тонова, док бас излаже смену дурског и молског трозвука. За то време, супротним мелодијским кретањем у односу на хармонику, маримба излаже своју мелодијску линију (т. 367–372). На овај начин, презентован је симбол крста, где се, на средишњем регистру мелодије, два инструмената висински сусрећу и настављају своје кретање супротних мелодијских линија.

Физички посматрано, десна рука се, изводећи своју деоницу, физички креће од најниже тачке тастатуре хармонике ка њеном врху, истоветно као и лева рука. Како се ова деоница понавља у свом супротном кретању (од врха ка дну), устаљује се покрет навише-наниже у пределу тела извођача, односно човека, који симболизује својеврсну молитву, односно духовно „чишћење”.

Слика 58. Символика крста у супротном мелодијском покрету обележена у деоницама хармонике и маримбе

Тематским материјалом са почетка композиције, акордеониста у деоници дисканта изводи дурске и молске трозвуке и четворозвуке, праћене у деоници баса истоименим акордима за једну октаву ниже, како би се употпунио регистар звучања. Њихова константна „извлачења” односно кршенда којим су обележени, постепено граде узлазну динамичку линију, препуштајући главни мелодијски и ритмички покрет гудачкој и перкусионистичкој секцији. Заједничком градацијом, одсек кулминира на унисону истоветном нотном материјалу два медија силазним мелодијским покретом разложених дурских акорада (Слика 59).

На првој доби у т. 430 и 432, у деоници дисканта хармонике, обележена је пауза у вредности осмине ноте. Како мелодија у октавама „пропада” и симболично се креће од „светлости ка тами”, њен завршетак, и даљи ток, требало би звуком испратити до последњег тона у деоници истог мануала (фраза дисканта завршава се у деоници баса, у исто време када наступа поменута пауза). Иако композитор оставља смерницу за, у

тренутку појаве паузе, извођење интервала у деоници баса,⁵⁴ постоји могућност комплекснијег и технички захтевнијег решења. Извођење поменутог интервала унисоно у оба случаја, у деоници мануала у коме се читава фраза излаже, доприноси повезанијим и бојом истоветнијим звуком опадајуће мелодијске линије разложених акорада, не одавајући утисак постојања својеврсне цезуре у деоници дисканта.

Даљи музички ток уводи нас у орнаментирано „обојене” тонове хармонике (т. 432). Иако обележени у дисканту, трилери се могу изводити и у деоници баса, с обзиром на постојање истоимених тонова у мелодијским линијама виола, виолончела и контрабаса. У оригиналном виду, њихов статични покрет (без трилера), који има улогу ослонца (односно спознаје хроматске мелодије, коју окружује трилерима „треперећи” звук), изразито и, за слушаоца чујно, излаже мелодијску линију. Праћен огромним динамичким растом, орнаментирани тонови у хармоници, добијају призивак налик тремолу тимпана (вирбла) и на величанствен начин заокружују читав одсек.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 428–336

Слика 59. Кулминација и њено „орнаментирање”

Поновна симболика јавља се у *tutti* одсеку т. 450, кога сачињава варирана мелодијска линија (Слика 60). Овај пут, дискант представља скала наизменичне смене полустепених и целостепених тонова у свом узлазном и силазном покрету у октавама. Супротним смером, посматрајући висински покрет мелодије, деоница баса излаже кластер од најдубљих до највиших тонова и обрнуто. Спајањем ова два супротна покрета, графички се може уочити крст (око), који је свакако звучно упечатљив, с обзиром на мелодијски покрет два мануала (ухо). Композитор успева да укључи више чула као начин доживљаја музике, способна да уоче симболику која прожима њено дело, што је заиста фасцинантно и, у најмању руку, генијално. Изложени тематски материјал непрестано се понавља,

⁵⁴ Интервалски скокови октава, уочљиви на слици 59, нису нимало погодни за извођење. Нарочит је скок интервала октаве на тону *Цес* у наредни (октава на тону *фис*³), те је обележено извођење интервала у извођењу баса неколико пута лакше, због, на тај начин, изостанка скока од готово три октаве.

излажући га у низовима, са изразитом ритмичком пуласацијом у деоници гудачких инструмената.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 450–455



Слика 60. Символика крста у супротном мелодијском покрету у деоници оба мануала хармонике

Благо смирење уводи музички ток у религиозно спокојан, солистички одсек хармонике, који лично доживљавам као својеврсну молитву. Иако је музичка мисао технички прилагођена инструменту (распореду дугмади на оба мануала), требало би напоменути да се овакав вид генијалности не уочава тако често, имајући у виду склоп тонова, акорада, њихову техничку захтевност. Са друге стране, таква музика, атмосфера, спектар звучних боја које је Софија Губајдулина замислила, из такта у такт експоненцијално доминира, емоционално расте, из чега проистиче невероватна ерупција мира, спокоја и љубави, али и туге и патње. Лично, с обзиром на то да се налази на почетку последње трећине *Fachwerk*-а, вођен Фибоначијевим законима и моментом Златног пресека, ово је врхунац, порука читавог дела (молитва).

Деоница дисканта започиње једним од најнижих тонова (*Фис*) на хармоници, хроматски се креће узлазном линијом до свог врхунца (*дес³*) и супротним покретом враћа до најнижег тона коју дугмад на тастатури десног полукорпуса могу произвести (*Е*), (Слика 61а). Мелодијски опсег дисканта условљен је физичким дијапазоном акордског баса, који се такође креће својом узлазном и силазном линијом кроз читаву тастатуру левог полукорпуса. Изучавајући партитуру, поставља се питање зашто „молитва” почиње од тона *Фис*, а не од најнижег тона на хармоници (што је логика композиторовог стила и, на неки начин, лајтмотив њених мелодијских линија у кретању кроз висински дијапазон инструмента). Наиме, солистички одсек хармонике уводи деоница виолончела, која хроматским покретом наниже излаже мелодијску линију до тона *Ге*. Генерал паузом, хармоника се мелодијски надовезује и започиње „молитву” својом узлазном линијом.⁵⁵

⁵⁵ Идентично „условљавање” музичког тока дешава се и на врхунцу мелодијске линије хармонике у дисканту (*дес³*), која је гранични тон, због поменутог физичког опсега дугмади на тастатури левог полукорпуса. Како се мелодија акордских басова заснива на њеном излагању од физички најнижег до највишег дугмета и обрнуто (сменом дурског и молског трозвука), тренутак врха, односно последњег тона, поклапа се са појавом тона *дес³* у деоници десне руке.

Мелодијским покретом навише, који прати динамички раст, инверзно се кулминира на *pp* динамици (Воžанић, 2007: 93) (Слика 59б).⁵⁶ Условљава је мелодијски највиши тон, као и промена смера кретања мелодијске линије. Силазним покретом до најнижег тона хармонике, читав солистички одсек хармонике обитава на тихој динамичкој основи.⁵⁷

Софија Губајдулина

Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар

т. 477–512

а) т. 477–484

б) т. 505–512

Слика 61. Солистичка деоница хармонике: „Молитва“

Након солистичког излагања хармонике, кратким интермецом оркестра наступа реприза концерта. Оба медија имају истоветни нотни текст са истим склопом акорада и мелодије са почетка концерта, овога пута за квинту више у деоници хармонике.⁵⁸

Последњи одсек, са потпуно новим тематским материјалом и начином обраде нотног текста, одвојен је генерал паузом и изразито је партитурно-графички и

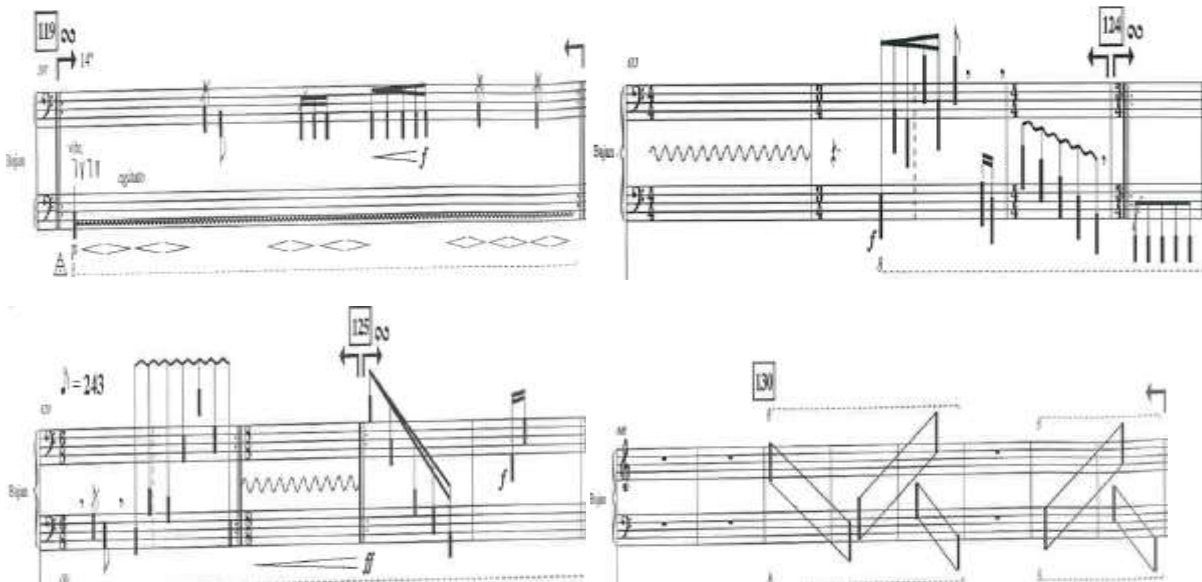
⁵⁶ У књизи *Музичка фраза* у поглављу *Инверзни вид фразирања*, аутор дефинише појаву кулминације на најтишој динамичкој тачки, до које се „долази“ декрешендом, а „излази“ крешендом.

⁵⁷ У поглављу под називом *Формуле динамичког скока* у књизи *Музичка фраза* др Зорана Божанића, шематски су приказане неке од варијанти достизања тачке кулминиса. У нашем случају она би изгледала овако: $i : m^+ : \downarrow c : m0 : f$, где i представља почетни тон фразе (иницијалис), m^+ и $m0$ динамички покрет мелодијске линије пре и после кулминационог тона, $\downarrow c$ кулминацију на најтишој динамичкој тачки фразе (кулминис), а f завршни тон фразе (финалис) (Воžанић, 2007: 97).

⁵⁸ У деоници гудача за квинту ниже; супротан покрет – симболика крста.

мелодијски-звучно уочљив. Кластерска дефиниција, са повременом имплементацијом тоналних фраза из претходних делова, чини овај одсек прилично узбудљив и енергетски испуњен. С обзиром на садржај нотног записа, где је извођач дужан да поштује обележене висине кластера (превасходно њихову ритмичку структуру и смер кретања), квалитет акордеонисте огледа се у осликавању, то јест идејним решењима које је спреман да изнесе и изрази у периоду осмишљавања и рада на делу, али и у „судбоносном” тренутку на сцени. Читав одсек, од стране композитора, обележен је ознаком која указује ритмички и метрички слободно извођење. На тај начин, извођачу је додељена потпуна слобода да применом агогике, артикулације, разних ефеката које хармоника може произвести, другачијим начинима извођења сваке наредне групе кластера (прстима, шаком, читавом руком) и другим интерпретаторским поступцима, прикаже себе као уметника, водећи рачуна на ритмичку подлогу оркестра (Слика 62). „Будући да музика изазива емоције, а емоције укључују мисао, односно усмерење према неком објекту, онда је музика та која уједно изазива такву мисао код слушаоца и представља објекат 'намере'.” (Лопичић, 2021: 44).⁵⁹

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
 т. 547–652⁶⁰



Слика 62. Различите структуре и ритмички модели кластера у *Fachwerk*-у Софије Губајдулине

У описаном музичком одсеку, интересантна је и лајтмотивска појава кластера у деоници баса, на коју извођач делује техником вибрата. На самом почетку, она се веома често јавља, а на њеном фону устаљују се ритмички дефинисани кластери. На неки начин, овај

⁵⁹ Музичка интелигенција је „(...)општа способност опажања и процењивања музике, композитна функција, која се састоји у способности решавања музичких проблема различитог степена сложености.“ (Мирковић Радош, 1996: 73).

⁶⁰ Број тактова приказује обим деонице из које су изведени поједини примери (музички фрагменти) са Сlike 62.

„вибрирајући” кластер звучи тонално, односно има тоналну улогу, посматрајући звучни аспект оба мануала хармонике и имајући у виду окружење у којем „орбитира”. Међутим, временом се све ређе појављује, смењујући се са кластерима у покрету читаве дужине тастатуре и мелодијског дијапазона хармонике, до свог потпуног нестанка и, по последњи пут, појаве почетног акордског, звучног материјала концерта.

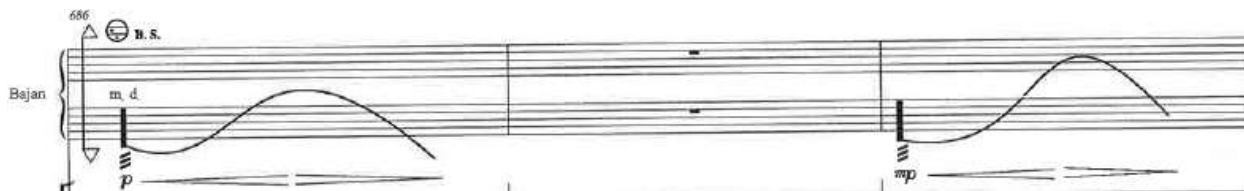
Почетак последњег одсека (т. 686) изненадно почиње на најтишој динамичкој основи. Представљен је у виду „музичке графике” (Проданов, 2002: 124), односно графичке нотације. Читав његов ток има улогу припреме завршетка *Fachwerk*-а. Другим речима, својим динамичким крешендом, градацијски водећи читаву звучну слику *tutti* одсека, извођачи заједничким напором у музичку атмосферу уливају енергију, емоцију и приводе крају ово монументално, звучно фасцинантно дело (Слика 63).

Софија Губајдулина

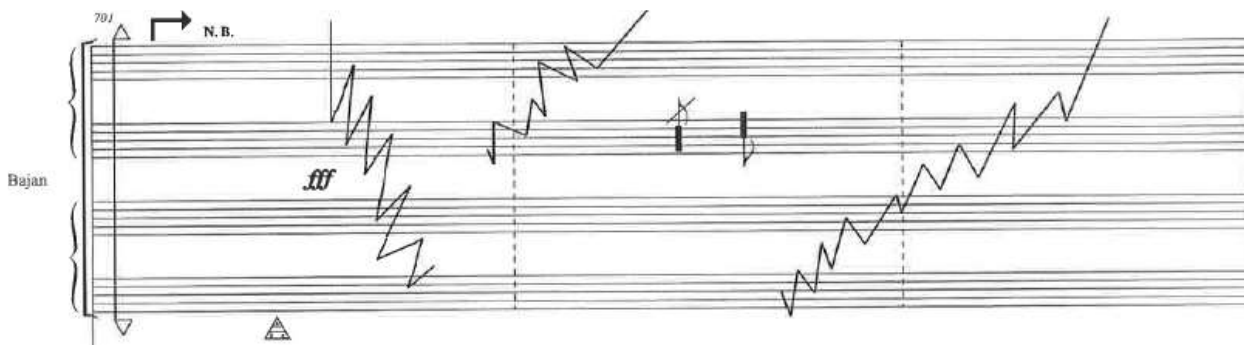
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар

т. 686–703⁶¹

т. 686–688



т. 701–703



Слика 63. Кластерска глисанда у последњем одсеку *Fachwerk*-а, као припрема његовог завршетка

Једно од најподобнијих идејних и извођачких решења импровизационих одсека јесте звучна и визуелна имплементација симболичких елемената концерта (потпоглавље 4.2.4) у алеаторијско-кластерско осмишљавање његове интерпретације. Разноразним тонско-висинским покретом смера кластера, његовог начина извођења на начин који аудитивно алудира на одређени симбол, одаје се част композитору, прихватају његове идеје и, на неки начин, креативно учествује у самом стваралачком процесу звучне перцепције и презентовања идеала Софије Губајдулине.

⁶¹ Број тактова приказује обим деонице из које су изведени поједини примери (музички фрагменти) са Сlike 63.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 711–717

The image shows a page of a musical score for the piece 'Fachwerk' by Sofia Gubaidulina, measures 140 through 147. The score is for a string orchestra and includes parts for Flute I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The time signature is 3/4. Measure 140 is marked with a box containing the number '140'. The string parts are marked with dynamics such as *mf* and *ff*. A large crescendo hairpin is shown above the string staves, starting in measure 140 and ending in measure 147. The woodwind parts (Flute I and II) have melodic lines with notes and rests. The string parts consist of sustained notes and rests. The score ends with a double bar line in measure 147.

Слика 64. Завршни тактови *Fachwerk*-а Софије Губајдулине

4.2.2. Конструкција тастатуре хармонике као важан фактор компатибилности звука и техничке репродукције нотног текста у *Fachwerk*-у Софије Губајдулине

Конструкцијске погодности хармонике, као и многобројне звучне и извођачко-техничке могућности које поседује, важан су фактор и елемент који савремени аутори имплементирају у свој текстуално-звучни запис. У процесу писања дела за одређени инструмент, сасвим је јасно да је неопходан и одређен степен знања, односно упознатост са техничким и изражајним могућностима инструмента за који се музика пише. Оно што свакако даје веома добар резултат и за чиме добри композитори углавном посежу, јесте директна сарадња са извођачем. Поменута синергија од изузетног је значаја за стваралачки процес композитора, те добро написано уметничко дело.

У делу *Fachwerk* Софије Губајдулине нотни запис обилује фразама, па и читавим одсецима, који су делимично, или у потпуности, подређени и усаглашени са распоредом тонова на хармоници. Најчешћи видови овакве компатибилности дугмади, односно тона и репродукованог звука, јесу хроматика (поступни хроматски покрет мелодије) и физички поступан покрет прстију на тастатури.

Мелодија, односно скала, која садржи тонове у суседном размаку полустепена или степена, типична је за сваки инструмент и, у мањој или већој мери, погодује извођачу у смислу реализовања текстуалне музичке замисли композитора. На хармоници са дугмадима, тонови хроматике су у сличном односу налик распореду белих дирки клавира (вођен логиком узајамног поступног кретања редоследа прстију и мелодијских висина). На тај начин, свака на овај начин записана фраза, веома је погодна за реализацију нотног текста, остављајући простора уметнику да се концентрише и усресреди на друге важне креативно-интерпретативне елементе музике (Слика 51 и 55).

Још једна занимљива мелодијски-тастатурно-позициона веза огледа се у наизменичној појави тонова у размаку степен-полустепен, што је чест случај мелодијског покрета у делима за хармонику. Лествични низови тонова, у оваквом међусобном односу, погодују акордеонистима приликом извођења наведеног типа нотног материјала. Како тастатура класичне хармонике садржи пет редова у деоници десног и четири реда тонова у деоници мелодијског баса левог полукорпуса, овакав вид њихове смене изводи се кроз употребу дугмади у оквиру два реда (Слика 46 и 60).

Са друге стране, дугмад акордског баса (у виду трозвука) у левом полукорпусу нема описану компатибилност, у смислу поступности мелодије и њиховог положаја на тастатури. Њихова акордска мелодија изведена постепеним покретом суседних дугмади, у другачијем је односу и као таква, звучи иновативно за композиторе и слушаоце.⁶² У одређеним примерима, дат је приказ употребе акордског баса на овај начин (Слика 50, 53, 58, 61).

Кроз призму конструкцијских предности хармонике, треба истаћи да је у делу *Fachwerk* веома значајан и учестао, дурски и молски трозвук. У виду акордског баса, он се изводи притиском само једног дугмета, док се на тастатури десног полукорпуса, низови трозвука истог типа углавном изводе идентичним прсторедом, без промене места и растојања прстију. На тај начин, они могу бити изведени без потешкоћа у свом хроматском или поступном покрету, без фокуса на размишљање и усмеравање концентрације о њиховом садржају, односно тоновима који их сачињавају.

⁶² Узмимо за пример Це-дур скалу на клавиру, где би извођењем њених тонова, проистекли мелодијски непоступни, висински „неповезани” звуци.

4.2.3. Формирање звучне атмосфере кроз формацију дурских и молских трозвука

Специфичност стила сваког композитора огледа се у препознативости и оригиналности његовог музичког израза, односно специфичног начина који профилише све елементе свога музичког израза: мелодију, ритам, хармонију, фактуру, и на основу којих бива препозната. Акорди у виду трозвука или четворозвука дурског или молског типа, као једно од елементарних изражајних средстава композитора, у случају Софије Губајдулине третирају се на веома индивидуалан, препознатљив начин. Њихов третман, хармонска улога, мелодијски покрет и међусобна смена, у сваком тренутку јасно су представљени и уочљиви унутар звучног окружења, стварајући мелодијско-ритмичке моделе са посебно изразитом улогом у ширим фразама, па чак и читавим одсецима.

На следећем примеру (Слика 65), може се уочити стваралачка идеја композитора где он, на упечатљив начин, постиже кулминацију сменом два дурска трозвука. Узгред, овај врхунац се постепено гради од самог почетка дела, које протиче у виду дурских и молских акорада. Другим речима, читав одсек састоји се искључиво од смене ова два типа акорда, истоветним у оба мануала, а удаљених у размаку октаве. На специфичан начин, мелодијски најнижи акорди, у тренутку кулминације, први пут се јављају у свом „нетоналном” контексту, односно симултаном звуку два поларно удаљена трозвука. На овај начин, сам врхунац обилује чврстином, звук добија на рескости, а сам кулминациони одсек упечатљив израз.

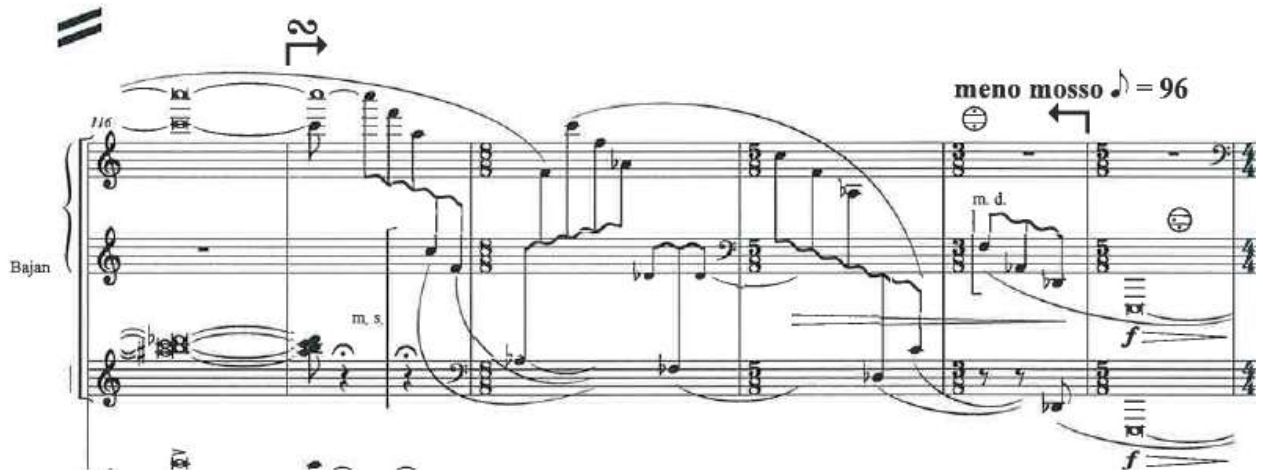
Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 49–51



Слика 65. Кулминација почетног одсека *Fachwerk*-а приказана у виду дурских трозвука

Иако најраспрострањеније приказани у свом симултаном звуку, у појединим случајевима, трозвуци су представљени на другачији начин. Као такви, они су саставни део одређене музичке фразе и реченице као примарни елемент њене структуре. На следећој слици (Слика 66) уочава се трозвук, који је обележен у свом разложеном облику – најпре дурског, а затим и неколико пута молског типа у широком слогу.⁶³ Слична ситуација уочава се у т. 428 (Слика 59), где се на дурски акорд примењује истоветан принцип разлагања трозвука, приказан у виду октава.

⁶³ Током уводних дана проучавања *Fachwerk*-а Софије Губајдулине и рада на нотном тексту, испрва сам помислио да је у почетном дурском разложеном акорду изостављена снизивица на тону a^2 . Рационално сам се водио логиком излагања акорда истог по типу у различитим регистрима од највишег до најнижег тона. Међутим, у репризи концерта (т. 221), може се уочити истоветан принцип деловања на акорд у другом тоналном центру, али идентичним распоредом почетног дурског, а затим излагања молских трозвука.

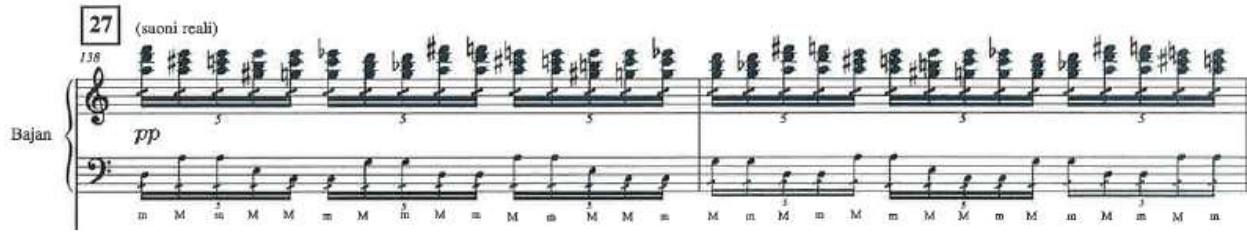


Слика 66. Третман разложеног облика дурског и молског трозвука

Музички ток који следи приказује фасцинантан изражајно-емоционални тренутак дочаран променом фактуре и техником извођења нотног текста. Употребом сасвим „обичних”, једноставних фигура и низа тонова, формира се мелодија изузетне лепоте и препознатљивости, али у исто време и врцавог карактера. Наредна слика приказује мелодијски покрет трозвука у деоници баса, изведен техником „кратког меха”. Сменом дурских и молских акорада, прилагођених конструкцији инструмента, односно распореду дугмади на тастатури левог полукорпуса (иако су у таквом виду, на неки начин, композиторски „условљене”)⁶⁴, врши се изненадна промена карактера музике и добија њена играчко-звучна аутентичност (Слика 67). Техничко-ритмичка структура нотног записа у деоницама хармонике и виолончела (која садрже истоветни квинтолни ритам изведен техником тремола), музичком току омогућују прозачност и „звучни простор” (у смислу наизменичног наступа два инструмента), који уводи у наредни солистички одсек хармонике.

⁶⁴ Нотни текст записан је на основу конструкције тастатуре хармонике, према личном мишљењу, у почетку компоновања деонице не размишљајући о мелодијској линији, већ о звуку, који је „спознат” и прихваћен тек након експерименталног покушаја оваквог вида третмана дугмади.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 138–139



Слика 67. Третман дурских и молских трозвука у деоници акордског баса

Пажљиво проучавајући партитуру и размишљајући о њеном садржају и квалитету, дошло се до закључка да је Софија Губајдулина своје дело засновала на два принципа: један је акорд, а други хроматски покрет. Чини се да не постоји ни један сегмент музичког тока, а да није заснован на поменутом два принципа.⁶⁵

Солистичка деоница хармонике у дисканту сачињена је од молских акорада у виду широког слога (Слика 68). У деоници баса излажу се молски трозвуци у уском слогу, узлазног су хроматског покрета, који у својој каснијој динамичко-градацијској појави, мењају свој склоп у акорде широког слога дурског типа. Поменуто је да сваки истоветан акорд, био он у хроматском или целостепеном покрету, чак и мелодијском скоку (у деоници дисканта и мелодијског баса), погодује тастатури хармонике. Тоновни акорада у таквом мелодијском покрету имају исти физички однос међусобног положаја, коју акореониста може репродуковати истим прсторедом и истим размаком прстију, у односу на пређашњи или наредни акорд.⁶⁶

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 145



Слика 68. Трозвуци уског и широког слога у свом хроматском покрету

⁶⁵ Уколико глисандо посматрамо као хроматски покрет, са једне, а кластер као акорд или симултану хроматику, са друге стране.

⁶⁶ Пијанисти би у таквој ситуацији окретали зглоб шаке, а пре свега позицију прстију, ради извођења суседног хроматски удаљеног акорда истог типа.

Као кулминација *Fachwerk*-а, приказан је одељак солистичке деонице хармонике, који је по свим својим карактеристикама презентација животних идеала и својеврсне поруке композитора (Слика 69). Деоница баса написана је у виду трозвука (како је иначе и конструисан акордски бас) и поступно се креће кроз читаву тастатуру левог полукорпуса. Његова пратећа улога, у смислу боје коју приноси главној мелодијског линији, употпуњује звучни израз дисканта, који се хроматски излаже узлазно до кулминационе тачке одсека, те након њеног достизања, супротним покретом ка најнижим тоновима хармонике.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 485–499

Слика 69. Кулминација *Fachwerk*-а

У великом броју случајева, оваквим видом „креирања” мелодијских линија и звучне атмосфере, често је имплементирана симболика као саставни градивни елемент композиторовог стваралачког процеса.

4.2.4. Религијска симболика *Fachwerk*-а као лајтмотив композиционог поступка Софије Губајдулине

Мотивски или фразни елемент који се прожима кроз читаво дело и својом појавом је веома уочљив и изразит – јесте лајтмотив (главна идеја, мисао водила). Имплементацијом симбола у делу Софије Губајдулине, музички осећај и доживљај композиције захтева прилично дубок и филозофски приступ извођача. На одређени начин, свака композиција, у свом садржају, има своје пренесено значење, програмност, чак и када то није пројектовано и назначено од стране композитора. Извођачи би одређено дело, њен одсек, фразу, чак и мотив, требало да истражују и осмишљавају на начин на који то од њих комозитор тражи, али и да нотни текст „читају између редова”. Оваквим третманом, музичко дело могу „оживети” сопственим уметничким изражавањем на фону свеукупних теоретских и извођачких сазнања и искуства.

У делу Софије Губајдулине, симбол крста најчешћи је мотив који прожима поједине фразе и одсеке (његов заштитни знак). Међутим, на самом почетку, један одређени вид симболике представља почетни акорд *Fachwerk*-а за хармонику, перкусије и гудачки оркестар. Трозвук *Еф-А-Це* представља дурски трозвук у свом основном положају. Пренесеним значењем, композитор сједињује реч и акорд, односно слово и тон, те почетни трозвук представља прва три словна карактера из имена композиције (*FACHwerk*). На овај начин, Софија Губајдулина, од самог почетка, придаје значај симболици, звуком акорда одаје омаж имену свог дела, иначе акордом, којим читаво дело и завршава.

Софија Губајдулина
Fachwerk за хармонику, перкусије и гудачки оркестар
т. 485–499

Fachwerk

für Bajan, Schlagzeug und Streichorchester
for bayan, percussion and string orchestra
(2009)



Слика 70. F-A-C-hwerk

Својеврсни пут из „раја у пакао” може се уочити у деловима композиције, који садрже мелодијске покрете од највиших ка најнижим тоновима (и супротним смером). Партитура *Fachwerk*-а, у великој мери, прожета је таквим примерима (Слика 44, 46, 47, 53ц, 58, 60). Понављајући се једном или више пута, најоучљивији су у виду краћих нотних вредности и бржег темпа.

Специфичан мелодијски покрет од „дна ка врху” и обрнуто, што је, у одређеном смислу, животни пут сваког појединца као људског бића (сви на крају заврше у „субконтра октави”), представљен је поруком читавог дела у солистичкој деоници хармонике (т. 478–529). Постепеним хроматским покретом од најнижег до највишег регистра, те његов повратак, овакав вид симболике представљен је први и једини пут у спором темпу. Ова деоница интерпретацијски траје готово два минута, што је њена најдужа појава у виду једног мелодијског покрета навише-наниже, те на тај начин симболизује овај „сизифовски” тежак пут до раја и пакла.

Истовременим покретом оваквих мелодија у супротним смеровима, графички се уочава и визуелно препознаје утисак постојања крста (Слика 43, 58, 60). Овакав вид нотног записа, звучно репродукован, наводи слушаоце на препознавање супротног мелодијског покрета, његовог истовременог сазвучја у највишим и најнижим фреквенцијама, те тачке његовог спајања (у средњем регистру). Свакако је пожељно

познавање литературе Софије Губајдулине, или барем њеног композиторског стила, како би се сваки тренутак, појава оваквог симболичног тематског материјала, могао уочити и веома јасно разазнати кроз читаво дело.

Не тако ретка појава звона у деоници перкусија (*Campane*) осликава идентичан звук црквених звона. Она је упечатљива због саме конструкције инструмента, њене јачине и продорности звука. У највећем броју случајеве, излагана је у деоницама *tutti* одсека.

Резимирајући наведену симболику у виду крста, молитве, цркве, раја и пакла, увиђа се да је религија значајан фактор у делу Софије Губајдулине, што је случај, између осталог, и у већини (а могуће и свих) њених композиција, односно читавог стваралачког опуса. Имајући ово у виду, уметник је дужан да прати и имплементира ову мисао кроз свој интерпретаторски, односно извођачки приступ музици Софије Губајдулине.

4.3. *Viva Voce*, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар Јефрема Подгајца



Слика 71. Јефрем Подгајц

Јефрем Подгајц (Ефрѐм И. Подга́йтц) рођен је 1949. године. Као представник руске школе композитора, чији стваралачки опус садржи дела за хармонику, није имао толики успех у акореонистичким круговима у смислу популарности и учесталости извођења своје музике, попут Владислава Золотарјова (барем у Србији и Европи). Међутим, његова дела за друге инструменте, била су далеко познатија у земљи и ван граница СССР-а. Писао је опере, балете, симфоније, солистичка дела, а укупно тридесет и четири концерта, од којих три за хармонику: *Липс-концерт* за хармонику и симфонијски оркестар, *Концерт број 1* за хармонику и камерни оркестар и *Viva Voce*, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар, о коме ће даље бити речи (http://www.podgaitz.info/biografiya_.htm).

Концерт је посвећен је руском акордеонисти и педагогу Фридриху Липсу, који је заслужан за његово премијерно извођење у Москви, 2008. године (Lips, 2018: 298). Ово дело настало је након здравствених проблема и прилично компликоване операције Јефрема Подгајца. Наиме, како Фридрих Липс говори у својој аутобиографској књизи *Кажется, это было вчера*, композитор га је упознао са чињеницом да је Липс био прва

особа, која га је позвала након операције и свирала му путем телефонске мреже. У том тренутку, одлучио је да напише композицију у којој афирмише живот и лепоту, инспирисан Липсовим гестом, али и пређашњим дискурсима у вези настанка нових дела за хармонику.

У музици Јефрема Подгајца, те и у концерту *Viva Voce*, ритам је „посебна уметничка супстанца“ (Lips, 2018: 215).

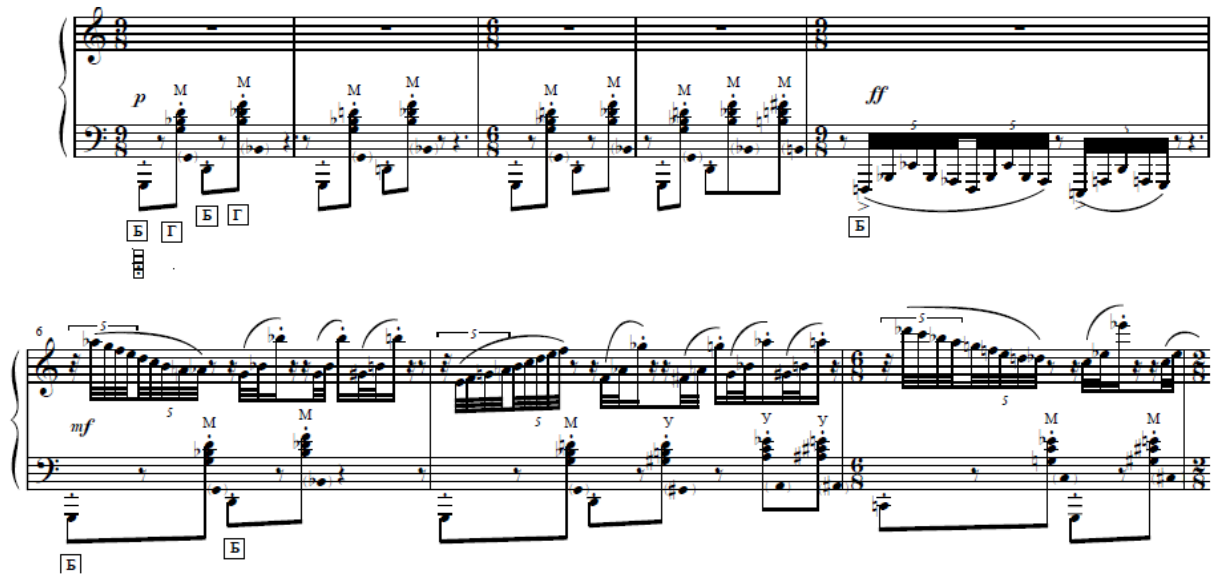
4.3.1. Драматургија музичког извођења *Viva Voce*, концерта број 2 за хармонику и гудачки оркестар Јефрема Подгајца

Концерт почиње излагањем солистичке деонице хармонике акордском подлогом будуће мелодије дисканта у деоници баса. Својеврстан увод, такта 9/8, са сменом звучног и нечујног материјала (нота и пауза), код слушаоца одаје утисак слободног ритма и непостојања метра, иако је у партитури сваки детаљ ритмички јасно означен и забележен од стране композитора. Улога извођача јесте да што прецизније изведе увод, те тиме дочара публици ритмичку пулсацију. Она ће, каснијом појавом мелодијске линије на фону исте акордско-ритмичке подлоге, свакако бити јаснија.

Деоница дисканта започиње мотивом у нотним вредностима тридесетдругина, које наговештавају бржи, живљи темпо даљег музичког тока концерта. Међутим, обележена ознака за темпо, на самом почетку, јесте *Adagio*, али са метричком ознаком четвртине са тачком, у вредности 46. У већ поменутом такту, иако сви обележени аспекти указују на лагани темпо, музика је прилично „жива“. Заједничким наступом два мануала хармонике, композитор „попуњава рупе“ (паузе) у веома кратким нотним вредностима, комплементарним начином записа. Наиме, пре сваког почетка, а након завршетка истог мотива у дисканту, деоница баса задржава истоветни ритам из пређашњег увода, појављујући се у тренутку пауза у деоници дисканта, те на тај начин употпуњује звучну компактност и моторику два мануала хармонике. Ради продужетка субјективног осећаја троделног ритма, у сада нешто сложенијој фактури, неопходно је да се сваки тон стандардног баса минимално продужи, како би ритмички модел, у свом даљем току, одржавао троделну пулсацију. Такође, деоница баса у овом одсеку може се извести комбинацијом стандардног и мелодијског баса, због, у тренутку извођења, њихове физичке близине, а самим тим, сигурније и прецизније изведбе трозвука од стране акордеонисте.⁶⁷ Хитрим квинтолним мотивима у нотним вредностима тридесетдугина, композитор заокружује почетно, солистичко излагање хармонике (Слика 72).

⁶⁷ У том случају, акордски бас изводио би се у деоници мелодијског, баритон баса.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 1–8



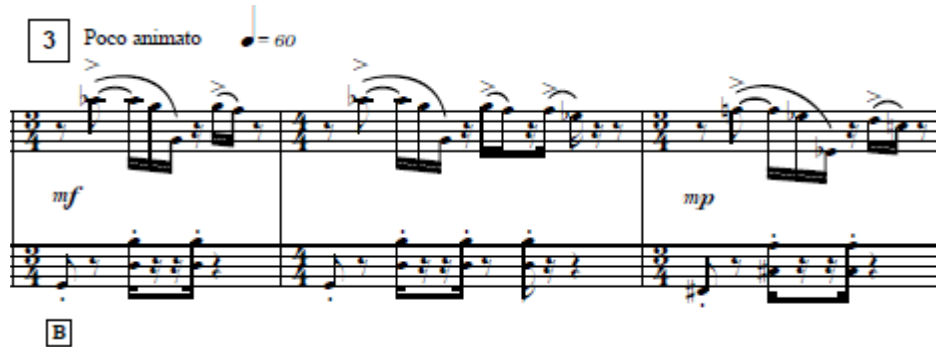
Слика 72. Почетак *Viva Voce*, концерта број 2 Јефрема Подгајца – прва солистичка деоница хармонику

Наредна солистичка деоница гудачке секције контрастног је карактера и има улогу смиривања тензије звука. Такта 3/4, у дужим нотним вредностима, приказује поетску страну композитора и његову тежњу за осећајем мира, лепоте и спокојности.

Ослањајући се на претходну фразу, солистичка деоница хармонику започиње карактерно живахном и, од стране извођача, анимираном интерпретацијом (што дочарава написана артикулација), са благим, али изражајним акцентима. На тај начин, визуелно се, у партитури, одаје утисак насумичне појаве тонова у оквиру нотног текста. Композициони и интерпретативни поступци доводе до тога да ова фраза „одступа” од четвртинског метра и добија живљи, скерцозни карактер.⁶⁸ Техником „штопа меха“,⁶⁹ пред сваку паузу у оба мануала, акордеониста на још уверљивији начин може приказати, „унети” живост датој фрази. Како се иста састоји од два двотакта, а оба су истог тематског материјала недоследно секвентно поновљена, пожељно је да се други двотакт изведе на тишој динамичкој висини, карактерно га „смирити“ ритенутом на самом крају, ради изненадног, израженијег *attacca* почетка наредног *tutti* одсека (Слика 73).

⁶⁸ Како наводи Фридрих Липс, ритам је код Падгајца „посебна уметничка супстанца” (Lips, 2018: 215).

⁶⁹ Тренутак у коме се, након притиска дирке и његове аудитивне перцепције, кретање меха нагло зауставља. Том приликом, не отпушта се дугме одсвираног тона на тастатури од стране извођача. На тај начин, прекида се проток ваздуха унутар меха, а тон добија свој брз, али звучно заокружен и изразит завршетак.



Слика 73. Скерцозни карактер деонице хармонике, у коме музика „искаче“ из четвртинског метра

Наглом променом темпа, осминском пулсацијом у деоници виола и виолончела, почиње наредни, доста бржи одсек. У оквиру *tutti* наступа два медија, у деоници хармонике се појављује материјал квартно разложеног акорда у варираном обртају и фраза састављена од мотива теме (главе теме). Овим поступком, на неки начин, Јефрем Подгајц најављује каснију појаву теме у својој пуној садржини и обиму. Два тематски различита материјала другачија су по карактеру и изводе се на различит начин. Разложени акорди у шеснаестинском покрету навише-наниже, имплицирају подршку ове мелодијске линије, од стране извођача, истоветним динамичким покретом. Такође, записаним легатом у деоници дисканта и снажним, акцентованим, тенуто половинама нота у басу, звучна фактура се додатно попуњава ради контрастније, очигледније разлике у артикулацији са наредним тематским материјалом, који најављује тему концерта.

У нотним вредностима осмине и стакато артикулације, на тишој динамичкој основи отпочиње глава теме која постепеним крешендом доводи до поновног излагања материјала са разложеним акордима. Овога пута он (тематски материјал) је развијен и, при свом крају, секвентно поновљен. Како би се испоштовао нотни запис у партитури (3+2/8 такт, не 5/8), као и осминског покрета (3+2), требало би поставити благи нагласак, односно ослонац, на свакој првој и четвртој осмини, ради јасније звучне појаве мешовитог метра (Слика 74).⁷⁰

⁷⁰ Нагласак на свакој првој осмини у оквиру такта јачи је, у односу на наредни, који се налази на четвртој осмини.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 48–52



Слика 74. Глава теме, која најављује њену појаву у целисти

Кулминација одсека доноси смену ритмички истоветног материјала у хармоници и оркестру. Техником рикошета у овим деоницама, композитор приказује занимљив приступ техничким могућностима инструмената и њихове корелације, обогаћује њихов дијалог кроз интересантан, скерцозни карактер који презентују. (Слика 75).

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 61–64

Musical score for piano and orchestra, measures 61-64. The piano part is in the upper staff, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and a box labeled '7'. The orchestra part is in the lower staves, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and a box labeled 'B'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs.

Слика 75. Наизменична појава тематског материјала са рикошетом

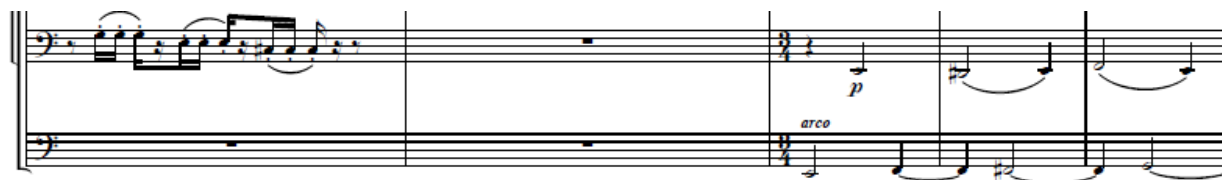
Наредни одсек најављује структурно „лунију”, хармонизовану тему *Viva Voce*, концерта број 2, у коме виолончело, уз пратњу контрабаса, излаже хроматски варирано аугментирану тему (Слика 76). За то време, у деоници хармонике се шеснаестинском репетицијом тонова хроматског покрета, у виду октавног прелома навише, употпуњује звучна слика и, у одређеној мери, скреће пажња слушаоца са теме. Извођачки посматрано, акордеониста има улогу њеног надглашавања, не допуштајући, на неки начин, виолончелисти да изведе тему, односно потискујући чујност и издвојеност теме у деоници виолончела. На тај начин, саркастично и себично „чува“ је само са себе у наредном излагању (Слика 77). Партитура коју поседујем и коју проучавам за овај докторски уметнички пројекат, не садржи записане смернице у виду обележених регистара хармонике код појединих одсека. Тим пре што, на тај начин, постоји доста простора где и сами извођачи могу учествовати у стварању дела, спровео сам мали експеримент, који се показао веома успешним и прихваћеним од стране других акордеониста, публике и познавалаца музике Јефрема Подгајца. Како је варирана тема изложена у великој октави у деоници виолончела, у тренутку наступа хармонике (приликом тренутка „ометања“ теме) употребио сам регистар који, приликом свог деловања, одаје призвук записаног тона за још једну октаву више (8'+4').⁷¹ На тај начин, долази до звучног осећаја празнине, односно изостављања средњег регистра у целокупној оркестарској звучној слици и још већег „сукоба“ висинског елемента два инструмента (посматрајући виолончело и контрабас као један, због излагања нотног материјала у истом регистру, октави).

Јефрем Подгајц

Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар

т. 65–74

Тема:

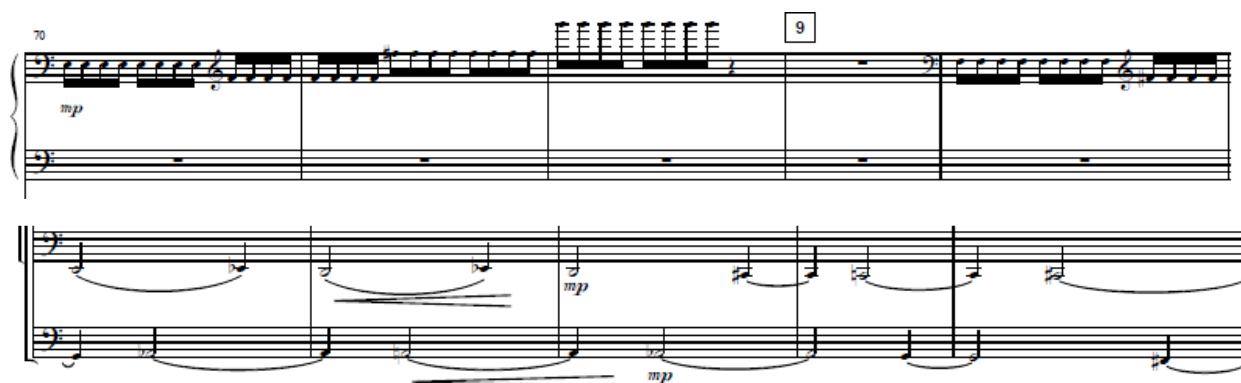


⁷¹ Регистар 8'+4' (обоа) је двогласни регистар. Приицом притиска једног дугмета на тастатури хармонике, чују се два гласа, два звука. Један глас је у прими (записаној ноти у партитури) а други за октаву више; дакле, из притиска на само једно дугме, звучно проистиче октава тона на који се делује.



Слика 76. Хроматски варирано аугментирана тема у деоници виолончела

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
 т. 70–74



Слика 77. Хроматски покрет у октавном прелому у деоници хармонике

На начин на који се хармоника „изборила” за мелодијску превласт и утврдила своју „музичку супериорност” у односу на виолончело, она солистички излаже прву појаву теме у *Viva Voce*, концерту број 2 (Слика 78а). Оштром, кратком артикулацијом, на фону основног тоналитета (ге-мол) и тишој динамичкој основи, тема се излаже јасно, самоуверено, на двогласном регистру (16'+8'), како би се њене наредне вариране појаве исказале гласније и са више звука. Везивни материјал тих појава чини мотив скале, са наизменични полустепеним и целостепеним покретом.⁷² Наредно излагање теме усложњено је, на њеној основи, додатим терцама основног тоналитета (Слика 78б), а треће презентовано у виду четворозвука (Слика 78ц).

⁷²Већ је било речи о оваквом начину нотног записа. Веома је популаран у кругу композитора који пишу за хармонику, из разлога погодности тастатуре приликом извођења низова тонова у описаном односу (погледати подпоглавље 3.1). Такође, акордеониста их репродукује без много потешкоћа, те овакве скале, у бржем темпу, одају утисак сјајне виртуозности и убедљивог извођења.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 87–109

а) т. 87–92

11 Presto ♩ = 176 12

б) т. 96–99

13

ц) т. 106–109

15

Слика 78. Тема *Viva Voce*, концерта број 2 у својим различитим видовима излагања

Интересантан је увид у деоницу баса. Његова је улога секундарног значаја у односу на тему, но он јој пружа хармонску потпору и строго одржава ритмичку пулсацију. Обележена је словним карактером *B*, који упућује на извођење дате мелодије у баритон басу. Уверења сам да је мелодијски (баритон) бас савршенија верзија стандардног „Страдела” система⁷³ у смислу извођења, самог осећаја извођача приликом његове примене као и положаја тонова у једном и другом систему. У њему систем баритон баса

⁷³ Свакако је савршенија у смислу године настанка једног и другог система баса (видети Поглавље 3).

„пресликава” распоред дугмади тонова у деоници десне руке, што није случај са „Страдела” системом и његовим стандард басом.⁷⁴

С тим у вези, потребно је указати на чињеницу да, иако модернији, савременији, својим распоредом дугмади прилагођенији функцији истовременог извођења унисоно мелодија у деоницама оба мануала,⁷⁵ мелодијски бас има и својих мана (посматрајући примере са слике 78). Најдубљи регистар, у коме је записана деоница баса, може се истоветно изводити и у стандардном басу. Иако у њему не постоји октавног прелома (скалу стандард баса образује једанаест поступних хроматских тонова⁷⁶ – дакле без поновљеног првог тона), у овом случају то не смета, због његове пратеће улоге који има, у односу на тему концерта. Наиме, тонови *Ге* и *ге* се, у смислу звука, поистовећују (постају прима), тако да, у мелодијској линији, добијамо смену само два тона. На овај начин, измењена је фактура нотног записа у оквиру партитуре, али је створена одређена предност у смислу јачине, масивности и пуноће тона, као и повољнији положај леве руке акордеонисте, с обзиром на то да се најдубљи регистар налази у доњем делу левог корпуса (Бе-систем мелодијског баса, Поглавље 3, Слика 2).⁷⁷

Са повременим реминисценцијом мотивског материјала из претходних одсека у деоницама хармонике и оркестра, акордеониста даље излаже тему у ес-мол тоналитету, како би њена делимична појава кроз еф-мол, ге-мол, бе-мол, це-мол условила фрагментарност структуре и својим секвентним покретом навише, довела до кулминације (Слика 79).

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 151–159

Слика 79. Временско трајање кластера и акорда које изискује промену регистра

⁷⁴ Поједини инструменти (мада веома ретко) у деоницама левог и десног мануала имају два различита система (Бе и Це-систем), те овај случај није везан за овакав вид конструкције тастатура хармонике.

⁷⁵ Покушајте са извођењем унисоно хроматске скале навише или нанише у деоници оба мануала, први пут са стандардним, а други пут са мелодијским басом. У 100% случајева други покушај биће вишеструко успешнији.

⁷⁶ Имајући у виду поступан висински покрет тонова, најчешће од *Е* до *дис*.

⁷⁷ Идентична ствар уочава се приликом извођења технике „кратког меха”, где положај акордеонисте (односно леве руке) приликом његовог излагања у дубоком (Бе-систем) или високом регистру баса (Це-систем), није најподобнији и захтева много више снаге, техничког умећа и издржљивости. Том приликом долази до брзог замора мишића, тетиве леве руке се грче због притиска каиша и левог полукорпуса хармонике на њу, те се техинка „кратког меха”, у највећем броју случајева, не изводи на најбољи и најпрецизнији начин. Зато је пожељно, уколико музика то дозвољава, покушати са применом стандардног баса на вишем положају левог полукорпуса хармонике, а да се, притом, не нарушава њен звук и фактура.

Музика даље протиче у мирнијем току, али играчког, скерцозног карактера (т. 155). Она доноси контрастно различите деонице два медија – хармонике и оркестра. Њиховом наизменичном звучном појавом наслућује се глава теме, коју тихом динамичком линијом презентују виолончела и контрабас. Деоницу хармонике сачињавају кластери који готово неприметно, али постепено, преобликују звук у тонални акорд. Група од три кластера (акорда) образује својеврсни модел, који се секвентно понавља за кварту навише (Слика 79).

Занимљиво је да је хармоника једини хармонски инструмент (уз оргуље), који овакав нотни запис може извести, посматрајући трајање звука кластера обележеног у партитури од стране композитора. Уколико у разматрање укључимо и записану динамичку ознаку, као и читав стваралачко-звучни процес, једино хармоника има могућност да овакву замисао композитора донесе на прави, оригиналан начин (оргуље немају могућност динамичког нијансирања лежећег тона, односно акорда).

Ова ситуација је веома захтевна за акордеонисту управо због дугог временског трајања кластера и акорда, које имплицира најшири покрет меха, односно велики проток количине ваздуха кроз металне плочице на фасену хармонике. Из тог разлога је смена вишегласног (*tutti*) и једногласног (16') регистра, у тренутку смене кластера и тоналног акорда, веома подобно решење. „Употреба тихих регистара са мањим бројем гласова, чијом употребом тонови ’троше’ ваздух из меха, доводи до ефикаснијег коришћења његовог једностраног капацитета.” (Митев, 1999: 58).

Наредни одсек представља дијалог соло виолине и хармонике, уз касније укључење и повремену појаву осталих инструмената оркестра. Како својеврсни „разговор” два инструмента садржи сличан мотивски материјал, њихова артикулација требало би да буде иста, или барем делимично укомпонована. Хармоника, као инструмент широког спектра и огромних интерпретативно-артикулационих могућности, може имитирати деоницу виолине, а касније и осталих гудачких инструмената у *pizzicato* извођењу (потпоглавље 3.2). Техником одређене врсте стаката (односно, на неки начин, „чупкања” дугмади на тастатури), на хармоници се може добити приближнији звук пициката, у односу на стандардо *staccato* извођење (кратак притисак дугмета/дирке).⁷⁸ Како би музика два медија била шаренолика и звучно употпуњена (пицикато/стакато артикулација сама по себи изискује паузу, ваздух, предах између звука два тона), могућност минималног продужења самостално изведеног тона у басу, интерпретитан техником „штопа” меха, чини се као сасвим добро решење (Слика 80).

⁷⁸ У широкој употреби је и термин „одскочни стакато”.

The image shows a musical score for measures 178 to 182. It consists of two systems of staves. The top system is for the harp, with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and dynamic markings 'p' and 'mp'. The bottom system is for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. It is marked '1. solo pizz' and 'p', indicating a pizzicato texture. The score includes a rehearsal mark '22' in a box above measure 178.

Слика 80. *Pizzicato* звук хармонике

У варираном нотном тексту претходно описаног „дијалога”, композитор уводи равноправност деоница оба мануала хармонике, односно мотиве једнаког мелодијског значаја. Самим записом у деоници баса, Јефрем Подгајц је, на неки начин, акордеонистима отежао извођење мелодијске линије (односно техничку прецизност), која је свакако могућа, али са великом вероватноћом „промашаја” записаних нота. Извођачи на хармоници, приликом рада на интерпретацији дела, често припреме и унапред изабери одређени начин извођења нотног текста, у случају када је он обележен у деоници стандард баса.⁷⁹ Овакав вид третмана, најзаступљенији је у ситуацији када се на њихову појаву надовезују тонови у мелодијски вишим регистрима .

На наредној слици можемо уочити линију баса која се, према запису композитора, изводи у баритону (Слика 81). Како се реализацијом ове деонице, у мелодијском басу, ствара одређени распон, скок (где долази до наглог покрета леве руке, како би прсти „пронашли” наредни високи тон на тастатури), постоји могућност, како је већ предочено, „промашаја” тонова. Поједини најнижи тонови, на почетној осмини т. 189, 191 и 192 (они најнижи), изведени у стандардном или мелодијском басу на најтишем једногласном регистру левог мануала, звуче истоветно (не долази до промене висине и боје тона), док је код других тај звук нижи за октаву. Њиховим извођењем у стандардном басу (док се остали тонови изводе по нотном запису композитора – дакле, у мелодијском басу), шака леве руке остаје на приближном месту тастатуре левог полукорпуса.⁸⁰ Применом овог решења, музика не губи на тембру (шта више, дубина стандардног баса омогућава јој стабилност у виду строго уочљиве пулсације и јасније лантенте мелодије), а извођач, пре

⁷⁹ Извођење истих тонских висина у стандардном или мелодијском басу.

⁸⁰ Описано извођење са Сlike 81, у мелодијском басу, покреће шаку леве руке кроз читаву тастатуру, односно висину левог полукорпуса хармонике. Применом стандардног баса (који је по својој природи, то јест конструкцији, дубоког регистра), могуће је извођење дубоких тонова у приближном положају високих, тако да се шака акордеонисте, у много мањој мери, помера (или не помера уопште).

свега, добија техничку сигурност и могућност примене различитих артикулационих решења, која омогућује стагнација руке (шаке).

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 189–192



Слика 81. Интерпретацијско решење извођења басове линије кроз наизменичну употребу стандардног и мелодијског баса

Наглом променом темпа (*Allegro molto*), започиње наредни одсек *Viva Voce*, концерта број 2 за хармонику и камерни оркестар Јефрема Падгајца. Солистичка деоница хармонике садржи упечатљив ритмички модел $4/4 + 3/8$, који доноси нови, снажни, робусни тематски материјал. Приликом рада на интерпретацији дела, у овој ситуацији је постојала дилема у смислу одабира мелодијског баса, као музичко средство изражавања нотног текста, мада сам запис препоручује стандарни бас. Друга опција је, ипак, остала подобнија, ради снажног, пунијег тона на двогласном регистру и саме сигурности проузроковане положајем леве руке приликом излагања мелодије (Слика 82). Овај ритмички модел, праћен је од стране дисканта брзим, шеснаестинским покретом већ изложеног мотива са Сlike 73 (разложени квартни акорд). Појава гудачке секције доноси истоветан ритмичко-мелодијски материјал са почетка солистичке деонице хармонике овог одсека који је праћен повременим, изненадним „упадима” акордеонисте техником рикошета третираним акордима.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 201–203



Слика 82. Почетак солистичке деонице хармонике; дилема начина извођења у акордском или мелодијском басу

Кулминација читавог одсека почиње у т. 227, где хармоника хроматски излаже нотни материјал у дужим нотним вредностима, док оркестар, раније изложеним разлагањем квартног акорда, одржава напетост и бржи ритам шеснаестинским покретом. На фону највишег динамичког интензитета, у деоници хармонике се изводи легато артикулисана, али каркатерно „злослутна” и драматична мелодија, која се секвентно понављана наредна три такта.

Два проблема уочљива су на наредној слици: један је везан за дуге, целе ноте, које су повезане лигатуром у деоници оба мануала, док други садржи запис који је технички веома захтеван за извођење. Наиме, у првом случају, долази до широког покрета меха у оба правца (затварању и отварању), који узрокују дуге нотне вредности изведене легато артикулацијом. Налазе се у деоници баса у веома ниском регистру. Њихова дубина, односно гласови (металне плочице са осцилирајућим језичком) захтевају велики проток вазуха и тиме условљава бржи и шири покрет меха. Другим речима, лигатура не би требало да буде прекинута, због чега је фразу потребно извести на један покрет меха, што је у појединим случајевима (зависно од компресије меха инструмента), готово немогуће. Као најподобније решење (уколико се ова ситуација појави, што је случај са мојим инструментом), потребно је променити мех на трећем такту фразе, након дуже нотне вредности, како би се најподобније „заташкао” минималан прекид протока ваздуха, односно мелодије. Са друге стране, деоница баса садржи тонове (трозвуче) у широком слогу, те је акордеонистима са већом шаком и већом растегљивошћу прстију свакако лакше, како би записане тонове извели по запису у партитури. Као секундарно решење, налаже се примена стандардног баса у два фреквентно најнижа тона у деоници тастатуре левог полукорпуса хармонике, док се мелодијска линија више деонице изводи у баритон басу. На овај начин, акордеонисти са мањом величином шаке, извешће описано место без икакве промене у звуку, боји, истоветно и верно оригиналу (Слика 83).



Слика 83. Деоница басове линије са великим распонем тонова, која може бити изведена комбинацијом станардног и баритон баса

Сменом акордске аугментације теме у деоници хармонике, и нешто живљег музичког материјала у оркестру, наредни одсек доноси реминисценцију на тему. Након њеног излагања, хармоника представља тематски изведен материјал бржег темпа и скерцозног карактера. У првом такту наредног примера (т. 263) може се наслутити серија, односно њена прва половина, због латентног излагања хроматских тонова скале у оквиру квинте. Како би хроматски покрет био изразитији, чујнији за слушаоце, делотворно је решење минималног продужења трајања тонова у оквиру „полусерије”, у тренутку њихове појаве у низу *ge, ac, a – ce, xa, бе* (Слика 84а). Овај материјал касније се разлаже, мотивски дели и секвентно понавља, ради достизања врхунца. Он је презентован кроз смену деоница хармонике у виду риколета акорда, и оркестра, који излаже главу теме (Слика 84б).

а) т. 263–266



б) т. 279–284

Слика 84. „Полусерија” и кулминација одсека

Појаву лажне репризе припрема описани материјал „полусерије” истог ритмичког покрета у деоници виолончела и контрабаса, на коју се касније надовезују остали инструменти гудачке секције.

Поменути лажна реприза, у деоници хармонике, наставља своје излагање на фону пређашњег описаног материјала оркестра. Чини је тематски материјал изведен са почетка концерта, овога пута у другом тоналитету. Једина разлика, у односу на почетак, јесте изостављање стандардног баса. У овом случају, обележени акордски бас (у виду умањеног трозвука), који је једини преостао у деоници леве руке, изводим у баритон басу, ради веће сигурности и подобности, у смислу кретања мелодијске линије. Наиме, извођењем трозвука у акордском басу, узрокује се нагло померање шаке и растезање прстију, ради покушаја успешног остварења записаног нотног текста, што није неизводљиво. Усмерењем концентрације на знатно комплекснију деоницу дисканта, отвара се простор за усредсређеност извођача на бас. Логиком кретања мелодијске линије, баритон бас доноси одређену стабилност, покрет шаке и прстију малтене не постоји (прсторед је исти због истоветног склопа и типа акорда у суседном мелодијском размаку од полустепена до терце), те извођачу остаје простора за пуну усмереност на главну мелодијску линију у деоници десне руке (Слика 85).⁸¹

⁸¹ У поређењу са квивром, ова ситуација еквивалентна је извођењу трозвука са структуром две суседне терце, у размаку степена навише или наниже, користећи само беле дирке.



Слика 85. „Лажна” реприза

Лирска мелодија, унисоно изведена у деоницама хармонике и виолина, започиње наредни *tutti* одсек. У овој ситуацији може доћи до интонативног проблема, о којима ће бити речи у потпоглављу 5.1. Деоницу хармонике чини својеврсни ритмички арпеђиран прекомерни акорд, са строгим имитацијом у деоници баса, праћен разложеним великим молским четворозвуком. Приликом извођења ове деонице, пожељно је смањити динамички интензитет, односно заокружити повезану (легато) фразу на првој четвртини т. 318 (Слика 86а). На тај начин, наредни шеснаестински мотив дошао би до изражаја, интерпретиран леђеро артикулацијом и на вишој динамичкој основи. У исто време, смена једногласног и двогласног регистра два дела фразе доприноси њиховом јасном разграничавању, као и разноврсности и мозаичности боја. Њиховом употребом, стиче се утисак присуства два различита инструмента, захваљујући артикулационим и тембровским нијансирањем.

Постепеним крешендом, ова деоница уводи у широку, кулминациону фразу лирског карактера, у којој хармоника, поново унисоно у наступу са виолинама, излаже мелодију на основи смене наполитанског и тоничног акорда. У току проба са оркестром, дошао сам до закључка да прве и друге виолине, у великој мери, надглашавају мелодијску линију хармонике, иако је она у потпуности идентична. Физичка компонента указује на проблем, где је бројност виолина, које активно учествују у овој деоници, звучно доминантна, прејака, и да у том моменту хармоника има секундарну, пратећу улогу, дајући боју читавом звучном спектру. Могућност октавног удвајања највишег тона дисканта у деоници хармонике (с обзиром на то да се нижи тон већ налази у деоници баса у оквиру акорда), чини се као одлично решење за звучну продорност њене мелодијске линије. Такође, постепеним отпуштањем тонова баса, од најдубљег ка највишем у сваком акорду, где последњи тон траје по обележеном нотном запису, додатно се појачава присуство мелодијске линије хармонике у њеном заједничком излагању са оркестром. На овај начин, делимично је избалансиран звук два медија и његово равноправно присуство у описаној фрази (Слика 86б).

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 313–335

а) т. 313–320

б) т. 327–335

Слика 86. Тембровска одређеност и удвајање највише мелодијске линије, као интерпретацијска решења проблематике баланса звука

Наизменичном сменом шеснаестинских нотних вредности (мотива) у деоницама два медија, започиње наредни, структурно фрагментарни одсек. Постепеном динамичком градацијом, а имитацијом управо изложеног нотног текста гудачке секције техником кратког меха у деоници хармонике (са два такта „закашњења”), припрема се и наговештава звучно најмасивнији одсек концерта (Слика 87а). Дешава се у тренутку заједничког излагања, до тада, наизменично изложеног ритмичко-мелодијског модела (Слика 87б). Физички веома захтевна деоница, изводи се снажно, на највишој динамичкој линији, без калкулусања и на најјачем, односно најпродорнијем регистру (*tutti*).

Јефрем Подгајц
Viva Voce, Концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 345–359

а) т. 345–347

б) т. 358–359

Слика 87. Имитација у деоницама два медија која градацијски уводи у *tutti* одсек

Наредни тактови представљају лагани, лирски одсек оркестра. У њој доминира веома занимљива деоница виоле, која представља и, на неки начин, уводи слушаоце у тематски материјал, изложен, пред сам крај, у солистичком наступу хармонике. Оркестар завршава своје излагање генерал паузом, након које, ритмичким моделом 4+4+3/16, изненадно уводи у врцав, играчки карактер наредног одсека.

Наведен мешовити ритам прожима читав уводни део одсека, са повременим изузецима, чија се промена дешава излагањем упечатљиве мелодијске линије у деоници хармонике (3/4, 2/4, 6/8). Састоји се из два истовента дела; први пут презентован је смиренијом пратњом оркестра, испреплетаном мотивима досадашњег, већ виђеног тематског материјала. Другу појаву композитор обогаћује деоницом гудачких инструмената мелодијским покретима навише (у краћим нотним вредностима), њиховим изненадним појавама на арзама, те на тај начин употпуњује истоветну мелодијску линију хармонике, као и целокупан звучни утисак. Структурно гледано, прво излагање би требало изводити тишом динамиком, али никако мање активно и мање оштром артикулацијом, док би обогаћена оркестарска деоница (друго излагање истоветног дела) акордеонисту навела на различитије динамичко-интерпретативне могућности, са пуно слободе и изражајности.

Извођачки посматрано, сам карактер записаног музичког текста у деоници хармонике, као и читавог звука добијеног заједничким деловањем са оркестром, условљава већи степен коришћења техничких и артикулационих могућности хармонике као инструмента, што у овом случају обогаћује музички ток и емоционално га појачава. У поменутом ритмичком моделу 4+4+3/16, последње три шеснаестине у деоници дисканта требало би доживети као увод у наредни такт, односно крешендом их увести у даљи мелодијски покрет. У исто време, деоницу баса чини смена стандардних и мелодијских

басова. Њихова проста репродукција стакато артикулацијом подобно је решење и у довољној мери наглашава ритмичку структуру. Међутим, кратим извођењем стандардних басова, не истиче се, у довољној мери, мелодијска линија која је, у том тренутку, примарна, односно диригентски глас, посматрајући све деонице партитуре. Њиховим минималним продужењем, односно повезивањем последње осмине у такту са осмином такта која следи, долази до упечатљивог издвајања мелодије, енергетски се појачава темперамент музике и њен скерцозни карактер (Слика 88).

У т. 431 (Слика 88), ради издвајања латентне линије мелодијског скока, пожељно је продужити највише тонове у виду њиховог двоструког временског трајања.⁸²

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
 т. 428–432



Слика 88. Скерцозни карактер одсека са мешовитим метром

Tutti одсек играчког карактера нагло се завршава и „улази” у солистичку деоницу хармонике, коју чине низови разложених умањених трозвука, удаљених за интервал квинте (Слика 89). Иако у партитури не постоји ознака за промену темпа, током рада и проучавања деонице, дошао сам до закључка да је овај одсек потребно додатно издвојити, у једном тренутку „стагнирати” музички ток и издвојити пређашњи одсек са наредним, с обзиром на то да су оба веома брзог темпа и у краћим нотним вредностима. Са друге стране, схватања сам да сваки солистички одсек, у оквиру концерта са оркестром или у камерном ансамбу, доноси својеврсни примат, омаж инструменту који га изводи, дајући му слободу у интерпретацији и могућност извођачу да прикаже, не само техничко умеће, већ и своју музикалност и интерпретативна решења, проистекла из знања која су акумулирана током целокупног музичког образовања и искуства појединца.

Почетак солистичке деонице хармонике, односно њен први тон, имплициран пређашњим елементима извођачке слободе уметника, почињем увећањем трајања његове вредности, за којим следи постепено убрзање (*accelerando*), које има улогу обогаћења мелодијске линије и њено виртуозније излагање (како је у партитури и записано). При завршетку четворотактне реченице благо успоравам, ради поновног излагања истоветне, вариране фразе. Убрзање темпа градијски тече кроз читав солистички одсек хармонике, сачињен од сличног тематског материјала, где постоји могућност издвајања латентне

⁸² Самим скоком појединог тона у оквиру поступног кретања мелодије, дати тон је звучно упечатљив и чујан. Међутим, у брзом темпу, његово временски кратко трајање, у односу на регистарско окружење, може довести до стапања са осталим тематским материјалом, тако да га поједини артикулациони поступци могу, у довољној мери, издвојити.

мелодије, односно сваке прве ноте на наглашеном делу такта, у силазном покрету разложеног умањеног акорда.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 444–448



Слика 89. Солистичка деоница хармонике

Пулсацијом осминског ритма у споријем темпу, уведеним великим успорењем претходно изложеног, у деоницама других виолина и виола се појачава кулминациони део одсека у заједничком наступу хармонике и оркестра. Дужим нотним вредностима, хармоника излаже варирану главу теме у виду молских четворозвука. Драматично, а у исто време звучно монументално и достојанствено, користи се најпродорнији регистар (*tutti*, односно мастер регистар), са постепеним крешендом унутар двотактних мотива благо раздвојеним „дахом”, ради њиховог уочљивог разграничавања и јасне извођачке презентације. Такође, сваки акорд дужег временског трајања требало би водити у динамички јачи интензитет, како би се добио утисак константног крешенда читавог одсека (Слика 90). На тај начин припремљен врхунац долази до изражаја, употпуњен великим успорењем, где се кулминациони центар (последњи тон) изводи на крешенду и, на тај начин, ставља печат на, динамички посматрано, највишу тачку концерта.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 465–470



Слика 90. Хармонизована аугментирана варирана глава теме

Толика маса звука и енергије која извођача, а претпоставља се и слушаоце, оставља без даха (извођача свакако и физички), завршава и предаје примат нешто мирнијем одсеку *Viva Voce*-а. Кратка солистичка деоница хармонике, у виду контрастног материјала разложеног умањеног акорда, припрема варирану репризу претходно изложеног тематског материјала (Слика 81). Како би се направила својеврсна цезура (односно предах између пређашњег драматичног, звучно гигантског и наредног солистичког

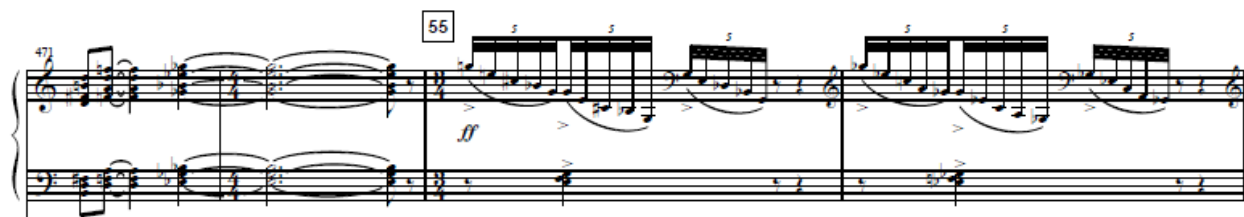
одсека), неуморним понављањем и покушајима различитих интерпретативних идеја, дошао сам до закључка да је обележена пауза, у временском трајању осмине ноте, изузетно кратка. Другим речима, временски простор између два одсека сужен је на минимум. Извођачки посматрано, осминска пауза је сасвим довољна за конструисање предаха. Међутим, како би емоционално још драматичније и садржајније испунили овај одсек, поменути временски простор можемо проширити саставним градивним елементом музике – акустиком. Врхунац пређашњег одсека, на свом наглom завршетку у *fff* динамици, који образују звук хармонике и сви чланови оркестра, од стране извођача потребно је одслушати, пустити да „одзвучи”, омогућити спољашњим утицајима да заобле тон и заврше постојећи звучни тренутак. На тај начин, може се „зауставити” партитурно време, добити одређени простор за одстрањене огромне количине енергије и довољно времена за припрему наредне солистичке деонице хармонике (т. 472–473, Слика 91).

Акордеониста има задатак да своју четвортактну солистичку деоницу, која се састоји из понављања мотива у трајању од једног такта, музички и интерпретативно обогати свим својим умећем и музикалношћу. Мотиви се састоје из разложеног умањеног петозвука у силазном покрету (Слика 91). Како се не би дошло у ситуацију где предочени мотиви бивају идентични (самим тим и монотони, уколико се изводе на исти начин), сваки наредни би требало обогатити различитим динамичким и артикулационим поступцима: споријим почетком, смањењем динамичког интензитета, благим ачелерандом пасажа. Продужењем прве тридесетдвојке у такту, што је најподобније решење за последњу појаву истоветног мотива, и његовим наглим убрзањем, уводимо слушаоце у наредни музички ток лирског, али скерцозог карактера.

Јефрем Подгајц

Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар

т. 471–474



Слика 91. Једнолични једнотактни мотиви, које би требало изводити у различитим интерпретативним „изразима” уметника

Раније је поменуто да композитор припрема излагање варираног одсека из средишњег дела концерта (Слика 80). Мелодијска линија обогаћена је двоструко краћим нотним вредностима, шеснаестинама (од „оригиналних” осмина нота), у виду ломљених октава. Главна мелодијска линија понавља се два пута. У тренутку завршетка прве, уметнут је пређашњи материјал солистичке деонице хармонике (умањеног петозвука), овог пута у свом узлазном покрету. Начин извођења и интерпретације читавог варираног одсека остаје исти, као у његовом изворном облику, то јест, првобитном извођењу, са могућим изменама у виду динамичких разлика мотива (у зависности од број чланова оркестра,

који учествује у изграњи музичког тока, а који утиче на баланс звука два медија, више у потпоглављу 5.3).

У свом *Viva Voce*, концерту број 2, Јефрем Подгајц доста пажње посвећује хармоници, имајући у виду број солистичких деоница који јој је наменио. Такав кратак одсек, који чине кратке (стакато) шеснаестине, уводи у последњи, рекло би се, завршни одсек, у коме се излаже тема. Њена појава се, најпре, припрема наизменичном појавом главе теме у виду скривене мелодије и разложеним пасажима квартног акорда у обртају терцквартакорда у деоници дисканта хармонике. За то време, оркестар на неупадљив начин, али оштро и, ритмички, са пуно набоја, подржава динамички раст, енергију и кретање ка коначној појави теме (Слика 92).

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 512–516



Слика 92. Варирана појава главе теме у виду латентне мелодије

Тема се јавља у наредном *tutti* одсеку, где се такође излаже у латентном виду, мелодијски и ритмички подржана деоницом баса и виолином унисоно у прими. Извођачки посматрано, у својој целовитој појави, продужење трајања тонова теме пожељно је ради њеног јаснијег издвајања и чујности, с обзиром да је гудачка секција на динамички јакој линији, а прве и друге виолине у истом висинском регистру попутхармонике (Слика 93).⁸³

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 521–525



Слика 93. Варирана појава теме у целости у виду латентне мелодије

⁸³ Овакав вид артикулације (продужење тонова теме у скривеној мелодији) могућ је и у појави главе теме пређашњег дела. Међутим, како је звук пратеће гудачке секције блажи и структурно прозрачнији (у тренутку излагања главе теме у деоници хармонике, наступају два или три гудачка инструмента, зависно од записа у партитури), овај поступак није обавезан, али је свакако пожељан. На тишој динамичкој линији, са балансом звука који је, композиторским записом, подређен хармоници, тема је чујна и, у довољној мери, издвојена.

Снажну, упечатљиву и каркатерно доминантну тему замењује њено тише, скромније излагање у деоници хармонике. Овим почињу њене, по структури, сложеније појаве на фону остинатног баса, наизменично праћене оркестарским излагањем појединих тематских материјала из пређашњих одсека. Прва, динамички најтиша, је изворног, једногласног записа у ге-молу (Слика 94а); друга је изложена у терцном запису у тоналитету горње медијанте основног (Слика 94б); трећа појава теме представљена је у виду молских трозвука, где је мелодија теме издвојена у највишем гласу, односно тону акорда. Тема је у тоналитету доње медијанте основног ге-мола (Пример 94ц). Последње, четврто излагање теме, структурно реминисценцира на варирану тему, већ виђену у претходним одсецима концерта. Претходи јој кратка секундно узлазна секвенца, коју чини тематски материјал главе теме (изложена у еф и ге-молу). Са латентним приказом теме у оквиру молског разложеног „албертинског дисканта”⁸⁴ у бе-молу, снажном динамиком, реског звука и карактера, заокружује цео одсек, у коме су теме дате у окружењу различитих тоналитета. Динамички модел требало би прилагодити запису у партитури, са благом корекцијом код друге и треће појаве теме, ради постепене, градицијске, сложенијом структуром теме, логично условљене динамичке линије (*p*, *mp*, *mf*, *f*).

Јефрем Подгајц

Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар

т. 535–567

а) т. 535–538

б) т. 545–548

⁸⁴ „Албертински бас” репрезентативан је вид хомофоног стила класицизма XVIII века, а у техничком смислу подразумева акордско разлагање тонова једне хармонске функције концентрисано око терце трозвука у деоници баса. У конкретном примеру, термин „албертински бас” извесно је модификован термином „албертински дискант” због истоветног понављања нотног материјала, само у деоници тастатуре десног полукорпуса.

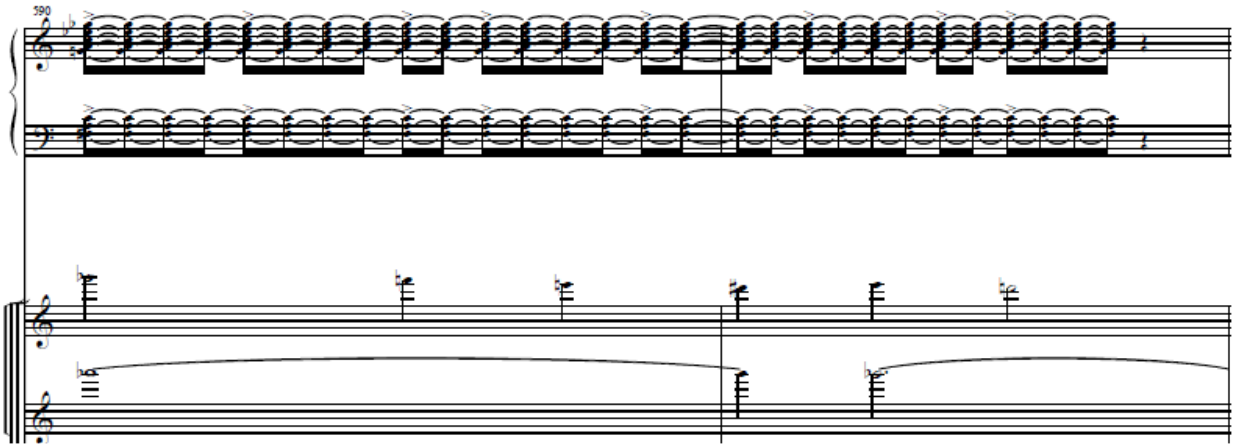
ц) т. 555–558

д) т. 564–567

Слика 94. Различити тоналитети у којима се јавља тема *Viva Voce*-а

Техника дељења мотива, у виду константног излагања све краћих делова теме у различитим тоналитетима (смењујући се са глисандима на акорду у силазном покрету), узрокује фрагментарност структуре наредног одсека, који садржи њихове имитације и секвентне кретње. На фону великог динамичког крешенда, музика Јефрема Падгајца достиже врхунац, односно кулминацију, с обзиром на то да се прожима у тренутку „златног пресека”. Приказан је акордима у форми петозвука који се изводе техником „кратког меха” у деоници хармонике.⁸⁵ На фону овог музичког материјала, оркестар изводи мелодијску линију хармонике, приказану на Слици 83.

⁸⁵ Иако није предмет овог рада, није на одмет предочити једну занимљивост - како је у деоници десне руке, то јест нотном тексту, обележен петозвук, а у исто време, у деоници баса, трозвук, можемо говорити о осмозвуку, односно акорду од осам тонова различитог тембра. Дубљом анализом и ширим погледом на звук, уколико ову деоницу изводимо обележеним *tutti* регистрима на оба мануала (у десном је четворогласан, у левој трогласан), долазимо до закључка да акордеониста звучно презентује укупно 29 различитих боја ($5*4=20$ у десном мануалу – $3*3=9$ у левом мануалу; $20+9=29$).



Слика 95. Шире посматрано, 29 различитих боја представљено у вертикалном тренутку у деоници хармонике на најпродорнијим регистрима оба мануала

Читав одсек завршава дељењем мотива, које условљава и смањење временског трајања технике „кратког меха” огромним декрешендом и уводи у кратку мелодијску линију виолине и контрабаса. У овом случају, виолина има секундарну, пратећу улогу, која краћим нотним вредностима (иако у споријем темпу *Andante*) покушава да оживи тренутни музички доживљај. За то време, контрабас излаже тему *Viva Voce*, концерта број 2.

Последња солистичка деоница хармонике је лирског карактера, нежне и суптилне мелодијске линије. Другим речима, она представља својеврсно затишје, психолошку и енергетску припрема пред завршни *tutti* одсек и завршетак концерта. Тихом динамиком, љубавном тематиком, ова музика захтева велико извођачко умеће, пре свега осмишљавањем артикулације музичког текста, а затим и самом интерпретацијом уопште. Издвајају се две мелодијске линије у дисканту од којих је, она виша, примарна и требало би је звуком издвојити. Изводи се повезаније, легато артикулацијом. Благим покретом меха на сваком њеном тону, али јачим у односу на остатак музичког сазвучја (такозвани „ослонац” на тон, мех), са минималним, готово неприметним одвајањем, ради јасније појаве њеног следећег тона, ова мелодијска линија добиће на значају и биће јасно уочљива и препозната. Друга, секундарна мелодија (мелодијски нижа деоница дисканта), је синтетизована са мелодијом баса, с обзиром да су у прими, односно унисоном сазвучју. Сам крај прве фразе, извођачима би могао да представља проблем који узрокује конструкцијски недостатак хармонике. Наиме, у досадашњем излагању у *p* динамици, звук је било релативно лако контролисати, због непрекиног трајања фразе и мелодије која има свој ток (не постоји потреба за прекидом звука због обележене повезане артикулације). У т. 662 (Слика 96) фраза се завршава, те условљава њен динамички пад. Иако извођена на најтишим, једногласним регистрима, ову фразу је готово немогуће звучно нијансирати због тога што трајање виших тонова дисканта престаје пре завршетка истих у деоници баса. На исти начин, баланс звука два мануала је веома тешко одржати

(два гласа изводи десна, а три лева рука). Извесно решење које, нажалост, није најподобније, јесте динамички јачи интензитет читаве фразе. Међутим, иако у том случају, проблем престанка трајања звука појединих тонова нестаје, читав солистички одсек губи на свом лирском карактеру и садржају. Друго решење јесте употреба нешто јачег једногласног регистра у деоници дисканта. Подобно је користити двогласни регистар (8'+16') због, у себи, поседовања октавирајућег регистра (16') или басона (16'). Њиховом употребом, трајање звука може бити дуже од тонова на осталим регистима на најтишој динамици, а свакако, најблажим тембром, неосетним заобљењем тона у тренутку извођења двогласне мелодије (приликом истог интензитета извођача на мех, односно његовог покрета).⁸⁶ Према личном мишљењу, као најбоље решење издваја се лагано отпуштање акорда у басу на најтишим регистрима оба мануала. Оно доноси најпитомији звук, његов неприметни постепени губитак, али не и потпуни, због останка највишег тона акорда на који се ова техника не примењује. На тај начин, оставља се простор примарној мелодији дисканта да, у балансу два на према један у своју корист (два тона у дисканту, један у басу), неометано заокружи фразу до најтишег могућег звука (*ppp*). Употребом ове технике, не изоставља се лирски и некако „успављивачки” карактер, без нарушавања обележеног тихог динамичког звука, а са могућношћу да акордеониста најфинијим покретима, осећајем и контролисањем звука, изваја фразу на начин који композитор захтева.

Са примесама мелодије теме (т. 623, Слика 93) акордеониста даље излаже другачији нотни материјал, али структурно сличан претходном. Интерпретацију највише мелодије у деоници дисканта требало би фразно поделити на начин, којим се тема логично „креће” (излаже). Како динамичке и артикулационе ознаке нема, на нешто јачем регистру у дисканту (4'+8'), крај главе теме назире се у т. 616–620 и у том тренутку настаје благи завршетак, односно престанак легато артикулације (идентична ситуација јавља се на првој четвртини т. 625–629). Након тога, изложена је варирано диминуирана глава теме из предходна два такта, што је још један разлог артикулационе поделе мотива и другачијег начина динамичког интерпретирања исте.

⁸⁶ Трајање одређеног тембра, у оквиру вишегласних регистара, на тихој динамици, зависи од инструмента и карактеристике, то јест квалитета једногласних регистара. Користећи предложени регистар (8'+16'), постоји опасност за, на неки начин, промену структуре нотног текста, због наставка трајања тона на октавирајућем регистру, који звучно презентује тон за октаву ниже од обележеног.



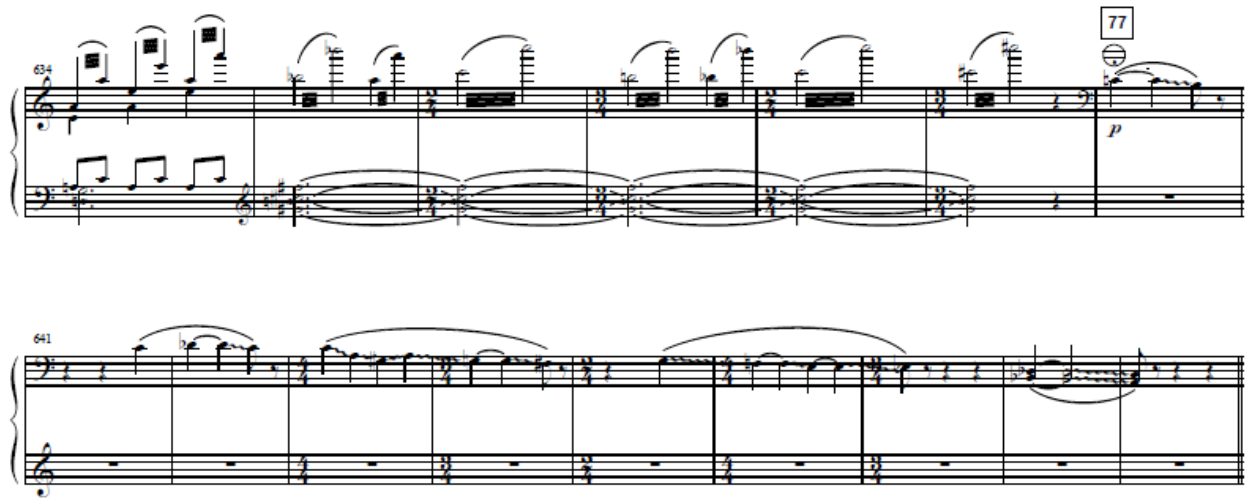
Слика 96. Проблематика издвајања примарне мелодијске линије у деоници хармонике

Солистичка деоница хармонике даље излаже мелодију у октавном тремолу, звучног ефекта тамбуре. Она се изводи у различитим темпима, са много изражајне слободе (убрзања и успорења тремолу), у зависности од кретања мелодијске линије и њене улоге у истој (Слика 97). Великим ритарданом, пређашња деоница уводи у тотални мелодијско-ритмички, енергетски и емоционални пад, након чега следе дуге нотне вредности у дубоким регистрима, изведене техником нетемперованог глисанда.

Регистар 16' (басон) јесте најподобнији за извођење нетемперованог глисанда на хармоници, у смислу техничке изводљивости. Могућ је и на другим једногласним, па и двогласним регистрима, али је контролисање звука већег броја гласова изузетно компликовано и захтевно. Као што је већ било речи, ова техника се изводи постепеним отпуштањем тона приликом његовог трајања, а у исто време повећањем интензитета притиска на мех, односно протока ваздуха кроз металне плочице са осцилирајућим језичком. Оваква ситуација идентична је и код глисанда на два тона, на акорду или у њиховој појави на вишегласним регистрима.⁸⁷ Проблем који се може јавити наступа у тренутку када се, приликом повећања напетости меха (деловање на њега јачим интензитетом, притиском), а у исто време отпуштањем притиснуте дирке на тастатури (у овом случају десног полкорпуса), јавља повећање динамичког интензитета звука (иако мелодијско кретање понекад захтева и обрнут случај, као у нашем примеру). Ово је веома чест случај у коме акордеонисти, не марећи за динамичко обележје у нотном тексту, сву своју концентрацију усмере на покушај извођења глисанда на тону (што је и логично, обзиром на захтевност оваквог поступка). У том смислу, за правилно извођење ове деонице, то јест, на крајевима њених фраза, потребно је произвести глисандо без крешенда, односно постепено нижу фреквенцију тона, праћену смањењем динамичког интензитета (Слика 97).

⁸⁷ Неопходно је још једном понавити, изузетно тешка техника која, између осталог, профилише одличног акордеонисту, професионалца.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 634–649



Слика 97. Слободан третман тремоло технике у виду темпа и глисандо без крешенда

Концерт се завршава наглим, брзим темпом ритмичког модела 3/4-2/4 (што је и ритмички модел теме) излагањем главе теме у виду терцно узлазне секвенце, а затим, истим мелодијским покретом, акордима извођеним техником „кратког меха”. Читаво место јесте својеврсна кулминација и припрема крај концерта узлазним прекомерним квартама (умањеним квинтама). Ово је још један, иначе веома подобан запис за акордеонисте, с обзиром на то да прсторед, који се користи код почетна два двозвука, остаје исти до самог завршног акорда.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, Концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 671–672



Слика 98. Завршни тактови *Viva Voce*, концерта број 2 за хармонику и гудачки оркестар

4.3.3. Солистички дуети хармонике и виолине – неопходност превазилажења тембровских разлика у штиму

Веома чест случај у делима писаним за одређени инструмент и оркестар, поред солистичких деоница, јесте својеврсно издвајање појединих инструмената у виду дуа, трија које настаје као потреба композитора за испољавањем изразитих водећих мелодијских линија, теме, прозачније фактуре, промене музичког тока у мирнији карактер. Проучавајући партитуру *Viva Voce*, концерта број 2 Јефрема Подгајца, уочио сам три случаја у којима хармоника, наступајући са виолином, чини одређен дуо, праћен само једним, или више инструмената.

На наредној слици (Слика 99) уочава се прва смиренија деоница концерта, у којој свој тематски материјал излажу хармоника и виолина, благог играчког карактера, која долази након снажног и „звучног”, доминантног *tutti* одсека. Обележен тихом динамиком, поједини тонови мелодијске линије јављају се унисоно у деоницама оба инструмента, што у одређеним случајевима представља проблем. Олакшавајућа околност је, управо, означени *p* од стране композитора, који својом карактеристиком (тихим звуком) не дозвољава фреквенцијама два звука нагло „сударње” у простору, те на тај начин „искриве” висину тонова. С обзиром на висок регистар виолине, ублажавање овакве појаве можемо регулисати тембровском променом, односно усаглашавању боја два инструмента на најподобнији начин. У описаном случају, једногласни регистри попут сопрана (8') могу допринети решавању проблема. Пожељно је избегавати оне који у себи садрже октавирајући регистар,⁸⁸ а за нешто доминантнији звук хармонике, употреба регистра виолине (8'+8') био би сасвим прихватљиво решење.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 178–182



Слика 99. Могући интонативни проблеми у деоницама хармонике и виолине

Унисоне деонице представљају највећу звучну препреку у заједничком, симултаном наступу хармонике и одређеног инструмента (у овом случају виолине). Проблем је другачије природе посматрајући број инструмената са којим хармоника и виолина граде целокупну музичку слику. За разлику од претходно описане ситуације, која је била на тихој динамичкој основи, у наредној се могу уочити деонице хармонике и виолине у

⁸⁸ Регистар који звучно транспонује тон за октаву више (4') или ниже (16').

извођењу нотног текста на обележеном *mf* (али са сложенијом фактуром у функцији пратње и динамичком потпором оркестра другачијег тематског материјала) (Слика 100). Једногласни регистри у овом случају могу бити неподобни по хармонику (звучни баланс), због њихове мекше боје и слабије (физички „краће“) продорности звука.⁸⁹ Регистар попут мизета (4'+8'+8') даје потребну јачину и масивност звука хармоници, а потенцијални проблем осциловања фреквенција унисоних тонова, због октавирајућег регистра његовом саставу, не долази до изражаја у свом пуном обиму. Ово је могуће захваљујући наступу читавог оркестра у поменутом примеру који, на неки начин, „скрива“ одређени степен могућих неусаглашених фреквенција тонова два инструмента. Другим речима, закључује се да јачи звук, односно већи број инструмената са тоновима приближне висине и другачије боје, доприноси делимичном неутралисању одређених тембровских проблема у унисоним излагањима хармонике са другим инструментима.

Јефрем Подгајц

Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар

т. 316–320



Слика 100. Могући интонативни проблеми делимично неутралисани структуром партитуре и партиципацијом оркестра

Решење наредног примера представљено је у виду својеврсне симбиозе претходна два. На Слици 101 приказана је мелодијска линија наредног одсека у виду дуета (видети Слику 99), овај пут варирано изложено у деоници хармонике у виду „ломљених“ октава. У својој првој заједничкој појави са виолином, требало би користити једногласан регистар (8'). Приликом свог наредног варираног излагања подржана је од стране читавог оркестра, те баланс звука условљава на тембровску промену и употребу регистра 4'+8'+8'.

⁸⁹ Продорност звука подразумева дужину „путање звука“ његовог трајања, видети потпоглавље 5.3.

Јефрем Подгајц
Viva Voce, концерт број 2 за хармонику и гудачки оркестар
т. 477–478



Слика 101. „Дијалог” хармонике и виолине

Већина регистарских промена и њихова употреба односи се, превасходно, на боју звука хармонике, али и начин адаптације, „тражења” звука сачињеног у заједничком наступу више инструмената (у оквиру ансамбла или оркестра). Узгред, овакав вид промене боје тона постоји више већ више векова.⁹⁰ Као што се могло уочити у претходним примерима, употреба регистара погодна је за решавање проблематике диспаратности звука хармонике са појединим инструментима, али и других проблема узрокованих самом конструкцијом хармонике.

⁹⁰ Опште је прихваћена чињеница да је начин регистрације код оргуља преузет од стране конструктора хармоника, што се може уочити из њених ознака (4', 8', 16').

5. СИМБИОЗА ЗВУКА ХАРМОНИКЕ И ОРКЕСТРА – ПРОБЛЕМИ МЕЋУСОБНЕ УСАГЛАШЕНОСТИ

Посматрано са позиција интерпретативне анализе нотног текста композиција, у претходном поглављу рада, у одређеној мери, биле су приказане ситуације у којима је долазило до интонативне и тембровске неусаглашености, као и неједнаког звучног баланса два медија (хармонике и оркестра). У овом поглављу рада, кроз наредна три потпоглавља биће речи о најчесталијим проблемима који се јављају код наступа хармонике као солистичког инструмента и оркестра.

Један од проблема хармонике који се може уочити приликом наступа са другим музичким инструментима јесте њен темперовани тонски систем, односно постојана фреквенција тонова ограничена самом конструкцијом инструмента. Као таква, хармоника нема могућност тренутне корекције штима, односно његове промене и довођења у стање наштимованости у кратком временском периоду. Акордеонисти, генерално, не поседују алат потребан за штимовање тонова у своје егзактно, већ утврђено фреквенцијско стање. Са друге стране, ни познавање заната поправке инструмената није им блиско (ретки су случајеви где хармоникаши самостално штимују и врше техничке захвате на свом инструменту). На сличан начин може се говорити и о клавиру као, такође, темперованом конструисаном инструменту. Међутим, клавир, у смислу свог положаја, „мирује” и обитава на једном месту. На тај начин, све промене у смислу фреквенције тонова углавном узрокују пијанисти. Приликом концертног наступа, ови извођачи нису у обавези да размишљају о стању свог инструмента, већ је клавиршTIMER тај који одржава и води рачуна о стању клавира. Са друге стране, акордеонисти су финансијски зависни у смислу штимовања и самосталног финансирања сваке потенцијалне интервенције на својим инструментима. Такође, хармоника је преносив инструмент који се углавном, сваког дана „креће” на раменима извођача. Чак и мала температурна промена, притисак или сила која делује на њу (положај у коме сила гравитације делује на одређене делове хармонике, попут фасена у тренутку транспорта инструмента), окружење (загађен ваздух, дим), неповољно утичу на штим тонова хармонике и унтрашњост њеног корпуса.

У погледу проблематике штима хармонике у наступу са оркестром, издвајају се три случаја, о којима ће даље бити речи.

Интонација, као тачно утврђена фреквенција сваког тона, постаје проблем не само у појединим тренуцима у оквиру наступа хармонике као солистичког инструмената и оркестра, већ и њеног наступа у оквиру камерног ансамбла. Овакав начин поимања интонативне неусаглашености је исти, уколико се оба случаја посматрају као идентична целина, односно дует). Такав вид симбиозе, у појединим тренуцима, доводи до неслагања „фреквенцијског збира” (интонације) звука два инструмента (два медија).

Тембр, као појам, описује својство, боју гласа, тона. У контексту хармонике означава исто, али је у корелацији са њеним регистрима који директно утичу на промену тембровског својства тонова.

Поменуто је да је хармоника инструмент са слабом продорношћу у маси звука различитих инструмената. Мешутим, њена звучна резонантност, у оквирима солистичког наступа, прилично је велика. Са друге стране, у наступу са групом инструмената или оркестром, јачина звука хармонике, његова продорност, пропорционално је нижа у односу на број инструмената у оквиру оркестарске секције.

У наредним потпоглављима биће презентовани неки од најважнијих проблема звучне усаглашености хармонике и оркестра.

5.1. Проблем интонативне усаглашености хармонике и гудачког оркестра

Интонација је најважнији елемент, коме извођачи на мелодијским инструментима (самим тим и инструментима у оквиру оркестра) свакодневно посвећују посебну пажњу. Шта више, они тачну интонацију виде као један од најважнијих елемената музичке интерпретације, без које ниједно дело не може бити добро изведено. Код акордеониста, са друге стране, ово није случај услед темпероване конструкције инструмента. Међутим, у погледу проблема са штимом, акордеонисти немају могућност његове моменталне промене, што делимично представља отежавајућу околност приликом извођења са оркестром. Минимална разлика, приликом разматрања растојања утврђене фреквенције тона и његовог благог одступања у центима,⁹¹ веома је тешко уочљива и не представља, у великој мери, проблем у вези са интонацијом у солистичким наступима хармонике, па ни у солистичким наступима са оркестром.

Већ поменути случај разлике у фреквенцијине не би требало да постоји, имајући у виду уштимовану хармонику и интонативно тачан звук оркестра. У појединим случајевима, уколико се, ипак, јаве повремена одступања, овакав звучни дисбаланс мање је приметан захваљујући звучној симбиози хармонике и оркестра, као и мозаичности боја инструмената, чији укупан тембр утичена неутралисање минималног фреквенцијског одступања.

Говорећи о интонативном проблему хармонике и оркестра, може се разматрати и ситуација где наступа мали број инструмената, заједнички градећи водећу мелодијску линију (налик дуу, триу), било у пратњи оркестра или самостално. Њихов изразити звук, али у благој интонативној разлици, веома је осетљив и неподобан по слушаоца. Хармоника, као темперовани инструмент, у конструкцијском смислу садржи више једногласних (основних) регистара, односно боја – најчешће четири у десном и три у пределу левог полукорпуса. Уколико је одређени тон, у оквиру једне боје, ван своје устаљене фреквенције, могуће је једноставном променом регистра на онај који у свом саставу не садржи раштимовани тон, надоместити интонативно неслагање. У ситуацији пред наступ, када је одређени тон хармонике раштимован, акордеониста би требало да, у току генералне пробе са оркестром, разматра све видове тембровских могућности свог инструмента, како би одређено место регистарски изменио и интонативно усагласио са инструментима са којима наступа.

Извођење мелодијских линија у најосетљивијим интервалима терце и сексте у деоницама хармонике и инструмента у оркестру може представљати извешан проблем. Овакав проблем мањег је обима уколико акордеониста наступа заједно са дрвеним дувачким инструментом, због сличног начина добијања тона и њиховог материјала израде којим је условљена приближна „мекоћа” боје тона (звука).⁹² У наступу са гудачким инструментима, нешто је другачија ситуација и, по сопственом истраживању, односно наступима у оквиру камерног ансамбла или са оркестром, проблем је компликованији. Начин на који се производи тон на гудачким инструментима условљава продорнији тон у односу на тон који се добија на дрвеним дувачким инструментима

⁹¹ Цент представља стоти део херца (Hz).

⁹² У овој ситуацији, говори се о писку дувачких инструмената, односно осцилирајућем језичку у оквиру металне плочице (гласа) хармонике, на које утиче проток ваздуха.

(колико год тај тон имао меко, „мило” звучање у одређеним лирским, „певљивим” деоницама). Притом, тренутак произвођења тона, у интонативном смислу, изразито је чујан и, у уху слушаоца, прилично „фиксиран”.

5.2. Проблем тембровске усаглашености хармонике и гудачког оркестра

Тембр као појам који, у музичком смислу, описује тон, односно његову боју, стандардан је термин у интерпретаторском поступку који се практично веома често примењује и о којем се у великој мери говори и дискутује. Он је одређен својом фреквенцијом и зависи од звучног извора, односно самог инструмента. Тембр је, такође, одређен и аликвотним тоновима. „Аликвотни тонови се не препознају слухом, већ њихов број и јачина одређује тембр на коме се формирају.” (Lukić, 2018: 18). Данашњи композитори, својим стваралачким и креативним поступцима, велики значај посвећују управо тембру: каква ће бити боја звука одређеног одсека, боја у смислу садржаја свих регистра када се говори о оркестрацији (боји оркестарског звука), боја групе мелодијски изразитих инструмената који учествују у датом тренутку креирања музичког тока, или пак боја музичке пратње, подлоге, која има за циљ да атмосферски обоји одређен музички одсек.

Приликом наступа хармонике као солистичког инструмента са оркестром, могу се јавити два проблема: први се односи на звук хармонике и оркестра (*tutti* деонице), а други на својеврсни дијалог хармонике и одређеног инструмента (или групе инструмената).

Тембровске разлике код *tutti* одсека не доносе потребу за широком полемиком, пре свега због непосвећивања, у толикој мери, пажње од стране слушалаца, па каткад и самих извођача. Ситуација је другачија код наступа хармонике и одређеног инструмента у композицијама за хармонику и оркестар. Мишљења сам да у уметности не постоји лоше решење, већ само оно мање добро. Када је реч о тембру, ова констатација морала би бити примењена из разлога што који год звук добили интерпретативним и регистарским решењима, он је, сам по себи, звук у коме се може тражити (и наћи) уметничка лепота. Са друге стране, тежњом аутора и извођача, данас је принцип тонске боје један од примарнијих изражајних средстава и велики део пажње и стваралачког процеса усмерен је управо ка том елементу.

Већ је поменуто да су *tutti* одсеци изузетно подобни по хармонику када је реч о интонативним решењима (па и оркестру). Тембровска одређеност, на исти начин, повољно утиче на симбиозу звука хармонике и оркестра, мада се у појединим случајевима дешавају иступања. Баланс звука два медија одређен је оркестрацијом, структуром деоница инструмената и регистрима хармонике. Приликом једногласних мелодија хармонике у *tutti* одсецима, јавља се потреба да се готово увек користе најпродорнији регистри. Изузетак представља употреба технике (озвучења), која баланс доводи у равноправни положај, те потенцијална употреба другачије регистрације од записане у партитури није потребна. Узгред, у овом случају долази до других проблема, где поједини појачивачи звука могу узроковати настајање вештачки додатог еха који, у извесној мери, доприноси „искривљеном” природном звуку хармонике у датом регистру и другим (еквилајзерским) поступцима настале проблеме.

Чешћи проблем у односу на претходно изложене недостатке настаје приликом усклађивања звучне боје хармонике и појединог оркестарског инструмента. Није редак случај да је у партитури обележен регистар који својим звучним карактеристикама, тембром, не одговара датом карактеру деонице која се изводи, а где хармоника излаже главну, водећу мелодијску линију. Са друге стране, заједничке деонице одређеног

оркестарског инструмента (или групе инструмената) и хармонике у неприлагођеном тембру, такође могу проузроковати звучну диференцијацију, а самим тим и издвајање (неиздвајање) звука хармонике, где то није замишљено од стране композитора.

Свакако да се одабиром најподобнијег тембра, односно употребом регистрације код хармонике, овакви видови тембровског неслагања, у мањој или већој мери, успешно решавају. Свака регистарска недоумица извођача, иако у партитури, од стране композитора, јасно назначена, у одређеној мери бива подређена промени, управо због различитих типова инструмената и њихове тембровске разлике у оквирима истих регистара.

5.3. Проблем звучног баланса хармонике у наступу са гудачким оркестром

Слушајући наступе и снимке концерата извођача на сродном инструменту са клавијатуром – клавиру, приметио сам да, и поред подигнутог поклопца, звук клавира понекад „утоне”, стоји се са звуком оркестра, али свакако у много мањој мери ако се упореди са хармоником. Његова физичка конструкција већих димензија у односу на хармонику, као и сама резонаторска кутија, омогућава му да произведе тон много веће ширине и продорности. Ово се може уочити и код инструмената са мањом резонаторском кутијом, као што су виолина, флаута, чији се тон истиче и издваја у вишим регистрима, у односу на звук оркестра.⁹³

Простирање звука инструмента, односно даљина допирања његовог звука, најизраженији је проблем хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром (било гудачким или симфонијским оркестром). Оно (простирање, продорност) је уско повезано са термином „јачина звука”, из разлога јер поједини инструменти, иако физички гласни, нису у довољној мери изразити у звучном спектру више инструмената, што се може објаснити бојом, као и материјалом израде инструмента.⁹⁴ Хармоника има проблема са балансом звука у оквиру наступа са оркестром, на неки начин је тих инструмент и у већини случајева, бива звучно надглашавана. Са друге стране, не може рећи ни да је тих инструмент јер, генерално, он има своју звучну масивност и дубину. Као самостални, солистички инструмент, динамички дијапазон хармонике и могућност производње најтиших најфинијих звукова до веома јаких, гласних тонова су неоспорни. Ова запажања могу се потврдити функционалношћу људског ума где се он, у тренутку солистичког наступа инструмента (у овом случају хармонике), навикава на боју, квалитет и јачину тона, његов динамички распон. У таквој перцепцији динамичког окружења (само једног инструмента – хармонике), ствара се устаљен звук (дијапазон) у ушима слушалаца, те најјаче деонице звуче управо тако – веома гласно.

У истраживању и наступима са оркестром, дошло се до закључка у коме хармоника има могућност производње најтиших и најфинијих звукова, док у *tutti* снажним одсецима (*ff*) она апсолутно не доминира, чак је и потиснута. Често је у

⁹³ Резултати студије спроведене на Универзитету у Сиднеју (Аустралија) 2013. године показују максималну јачину звука појединих инструмената: тромбон 85–114 децибела, флаута 85–111 децибела, Виолончело 82–92 децибела, кларинет 92–103 децибела, клавир 84–103 децибела, обоа 90–94 децибела, виолина 82–92 децибела, солопевач 70 децибела. Што се тиче хармонике, податак њене јачине звука нисам успео да пронађем. (<https://www.gcaudio.com/tips-tricks/decibel-loudness-comparison-chart/>)

⁹⁴ Продорност звука звона, на својој максималној јачини, чујна је у полукругу од 11 километара. Звук који производе китови може се простирати под водом до 16.000 километара. (<https://liverpoolacademyofmusic.com.au/worlds-loudest-instrument/>)

претходним поглављима, где је интерпретативно-аналитички обрађивана драматургија одабраних дела, помињан појам продорности. Он се везивао за снажне одсеке у сазвучју са оркестром, где је било потребно променити одређени регистар, то јест појачати га, ради јаснијег и изразитијег звука хармонике, односно уочљивости њене мелодијски примарне линије. Приликом писања дела оваквог жанра, композитори су, на неки начин, „условљени” да својим унутрашњим хармонским слухом наслуте и унапред „чују” баланс два медија. На тај начин, хармоници, као инструменту, могу дати звучни простор у коме ће она моћи да функционише и равноправно учествује у креирању музичког тока композиције.

Експериментално је доказано да тонови хармонике, у оквиру једног регистра, немају исти динамички опсег приликом једнаког притиска на мех. Томе иде у прилог истраживање Вернера Фехлабера (Werner Fehlhaber, –), који је у децибелима тачно измерио разлику у јачини звука једног тона на *ppp-fff* динамици на истом регистру, а различитим висинама. Тако најдубљи тонови имају највећу динамичку разлику (тон *be* – 38dB), а виши најмању (*be*³ – 22,5 dB) (Fehlhaber, 1992: 72).

Разматрајући проблематику звучног баланса солистичког инструмента са оркестром, треба имати у виду физичку разлику две исте динамичке ознаке обележене у њиховим деоницама. Посматрајући *f*, може се говорити о јакој динамици као уопштеном, физички одређеном и устаљеном, објективном појму слушалаца, а са друге стране и „оркестарском *f*” који је реализован, прилагођен и звучно компатибилан у односу на солисту (исти је принцип и за тихе одсеке). Наиме, звучно снажне деонице које бивствују у *f* окружењу, у појединим случајевима не би требало да буду исто третиране од стране солистичког инструмента, а нарочито од стране оркестра, зависно од структуре деоница два медија. Многобројност чланова оркестра свакако физички надглашава један инструмент (у овом случају хармонику), те је са њихове стране, где је то потребно, сваку динамичку ознаку требало мисаоно третирати са -1 (*ff-f*, *f-mf*, *mf-mp*), док је код акордеониста ситуација обрнута.⁹⁵ Применом „оркестарске динамике” регулише се баланс хармонике и оркестра која акордеонисти оставља простора да делује у свом природном окружењу динамичког дијапазона, не прелазећи преко граница могућности инструмента који физички штети појединим компонентама хармонике и „искривљује” изворни и природан звук који производи.

Уочавајући сваки одсек одређене композиције понаособ, углавном се размишља и интерпретира са одређеним степеном осврта на баланс звука хармонике и другог солистичког инструмента. О овоме би се имало доста дискутовати. Са аспекта уопштеног погледа на баланс звука два медија, довољна је чињеница да хармоника „пати” у звучно снажним, заједничким одсецима са оркестром. Зато је употреба благог озвучења хармонике увек подобна варијанта која пружа подршку звуку, његовој јачини, те и акордеонисти, не умарајући га и не захтевајући од њега да свој инструмент „води” преко граница могућих динамичких висина.

Везано за овај рад, Софија Губајдулина у делу *Fachwerk* за хармонику, перкусије и гудачки оркестару у својој легенди саветује употребу благог озвучења, што у многومه доприноси равноправности и уравнотеженом балансу два медија.

⁹⁵ „Скала јачине звука изражене у *dB* је логаритамска, па повећање јачине звука од 20 децибела представља увећање звучног интензитета за 100 пута. Уколико свира велики оркестар од 100 инструмената, при чему хипотетички сваки инструмент има исту акустичку снагу, тада ће ниво звучне снаге бити повећан за само 20 dB у односу на звучну снагу која настаје у случају да свира само један инструмент” (Лукић, 2018: 17).

6. ХАРМОНИКА У СОЛИСТИЧКОМ НАСТУПУ И НАСТУПУ СА ОРКЕСТРОМ – КОМПАРАЦИЈА УЛОГЕ ИНСТРУМЕНТА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈСКИХ ПОСТУПАКА

Бити солиста на хармоници улога је за коју се млади акордеонисти школују, неуморно прикупљају знања током читавог свог образовног периода живота. У зрелијим годинама, током студија и касније, поимање хармонике као инструмента у оквиру ансамбла делује као сасвим логично размишљање из разлога њене велике заступљености у данашњим оквирима камерног уметничког живота. На самом крају, ражалошћује чињеница да хармоника у Србији, иако као једна од водећих земаља света у погледу квалитета и извођачких способности акордеониста, нема установљену праксу наступа са оркестрима – макар, за почетак, у последњем степену образовања младих уметника.

Бавећи се у оквирима стилски утемељене праксе извођења на хармоници, тачније њеним „утврђеним” и „провереним” начином интерпретације, али и савременим приступом тону и звуку, може се уочити сличност, али и поједине разлике извођења на хармоници са једне, и хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром са друге стране. У поређењу улоге и интерпретацијских решења солисте на хармоници када је сам на сцени (када самостално изводи и обликује музичко дело, чврсто стојећи иза својих извођачких поступака) и солисте који наступа са оркестром, не постоји много разлика у самом приступу, односно темељности његове припреме. Ове разлике уочљиве су, пре свега, у погледу симултаног наступа два медија (попут индивидуалног и тимског спорта), зависности акордеонисте од диригента и оркестра, мање слободе у *tutti* заједничким одсецима, а највише у деоницама где у корелацији са одређеним инструментом „граде” музички ток.

У наступима са оркестром изузетно је важно заједништво, односно симултаност деловања у тренутку. Неколико елемената које сам уочио током многобројних проба (а и раније приликом учешћа у камерним ансамблима) умногоме су ми помогли да те проблеме превазиђем изузетно лако (заједнички почеци и завршеци). Поред диригента, који „гравитацијски” повезује све чланове оркестра и, у највећој мери, „води” музику, схватио сам да поред аудитивног елемента, уха, и ритмичког осећаја (који су примарни), визуелни елемент умногоме олакшава и „говори” о тренутном и следећем звуку који наилази. Уколико је члан оркестра солиста, у заједништву са акордеонистом оркестарски звук се „претвара” у камерни, те је ова врста конекције изузетно значајна за извођача (гудало, дах – водич, мех – водич).

Акордеонисти, али и солисти на другим инструментима уопште, веома често излазе из оквира темпа, музичке конструкције (а све зарад обогаћења музичког тока) који је условљен уметничким „лутањем” и препуштању емоцијама. Солисти у појединим случајевима, уз претходни договор са диригентом, може бити препуштено „дириговање” и на неки начин допуштено „владање” музичким тренутком. Приликом наступа са оркестром, одређене гестикулације које произлазе из музичког извођења, а део су водеће мелодијске линије и у складу су са ритмичким током, умногоме олакшавају члановима оркестра извођење деоница (постоји мноштво ансамбала, па и мањих оркестара где је солиста и сам диригент). Овакав приступ истовременом извођењу и дириговању веома је редак, али у појединим ситуацијама може бити и веома погодно и практично решење.⁹⁶

⁹⁶ Приликом извођења *Концертне симфоније број 1*, на самом завршетку првог става који садржи постепено, временски дуго трајање ритарданда, диригент ми је допустио да кратку деоницу успоравања, у

Једна од разлика у солистичком музицирању и наступу са оркестром као солиста јесте познавање литературе, то јест деоница оркестра, односно барем музичких фраза и одсека које су у уској вези са солистом. Из угла акордеонисте, посматрајући различита извођења дела за хармонику и оркестар, често се може уочити солиста који, приликом солистичког излагања оркестра, има усмерен поглед ка диригенту. Ово је од велике важности за достизање кохерентности укупног звука, односно постизање кооперативности. Од великог значаја за солисту јесте детаљно познавање оркестарске партитуре, које се постиже проучавањем деоница, као и пробама пред саму реализацију јавног извођења. На овај начин, такође, солиста би тачно требало да познаје наредни „корак” диригента, како не би било својеврсних „изненађења” приликом наступа.

Уколико не постоји могућност наступа са оркестром,⁹⁷ олакшавајућа околност је постојање појединих аранжмана дела за хармонику и оркестар, односно хармонику и клавир. Иста је ситуација са извођачима на другим инструментима који своје концерте изводе у пратњи клавира. Овакав вид камерног наступа имплицира и другачији приступ партитури, с обзиром на то да поједини проблеми везани за интерпретацију, улогу хармонике у појединим одсецима, нису у потпуности исти и подложни су благој коректури.⁹⁸ Међутим, свакако да је и овај вид наступа акордеониста на почетку професионалне каријере, а нарочито у академској фази развоја, веома подобан за боље упознавање и улазак у свет солистичког наступа са оркестром.

којој хармоника излаже примарни тематски материјал, гестикултивно водим до њеног завршетка, ради синхронизованог извођења акорада са члановима оркестра. Тиме нисам био ограничио слободом извођења „затегнутости” музичког тока. Том приликом, концентрација је усмерена на исти начин попут солистичког извођења на деоницу хармонике, али са освртом на заједнички тренутак наступа са оркестром.

⁹⁷ Под овим се подразумева непостојање оркестра у школи или на факултету, недостатак финансијских средстава за његово ангажовање, што се нарочито односи на ангажовање симфонијског оркестра.

⁹⁸ Овде се, пре свега, мисли на боју тона, могућност артикулационе сличности са клавиром, агогички слободније интерпретације акордеонисте. Осмишљавање обликовања музичког тока, са клавиром, за нијансу се разликује од наступа са оркестром и таквој симбиози звука.

ЗАКЉУЧАК

Хармоника је један од најмлађих инструмената који крупним корацима осваја светску уметничку сцену. Њене техничко-изражајне могућности, иако у потпуности још увек неистражене, сваким новим делом, од стране композитора, оне су на посебан начин осмишљене и презентоване. Дела за хармонику и оркестар данас су конципирана у домену савременог музичког дискурса и представљају добар пут на коме овај инструмент добија место на највећим светским уметничким фестивалима.

У поглављу *Хармоника као солистички инструмент у наступу са оркестром* уочава се разлика у виду заступљености и учесталости солистичког наступа акордеониста са оркестром— било симфонијским, гудачким, или другим типом оркестра, у односу на статус који имају други музички инструменти. Учесталост хармоникаша у оваквим оркестрима имплицира већу заинтересованост и упознатост са музиком оваквог жанра. Наступ са оркестром је почетни стадијум који би младе акордеонисте требало да уведе у свет оркестарске музике, а како би, након такве врсте искуства, он био преточен у извођење дела за хармонику и оркестар. У потпоглављу „Историјски осврт на хармонику као солистички инструмент у наступу са оркестром” хронолошки су презентована запажања која се тичу дела за хармонику и оркестар. Уколико се упореде године настанка првих концерата за хармонику и оркестар, њихов увећан број из године у годину, те укупан број написаних дела до данас, ситуација се знатно поправља, мада не оним темпом којим би акордеонисти желели. Посматрајући сложеност стваралачког процеса оваквих композиција у односу на солистичка и камерна дела, постоји разумевање хармоникаша за настанак одређеног броја концерата у светским оквирима посматрајући сваку годину. Иако се данас, у доба хиперпродукције, разна дела представљају као врхунска, квалитет произлази из квалитета, те је сваки нови концерт потенцијално ремек дело. Међутим, број композиција за хармонику и оркестар у потпуности је сразмеран броју извођача упоређујући њихов количник са оним код броја дела и извођача на другим инструментима. Из текста потпоглавља „Положај хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром у Србији и свету” указано је на то да, нажалост, хармоника нема положај који јој припада у односу на положај који имају други инструменти у њиховим наступима са оркестром. Наступ хармонике у оквиру великих фестивала присутно је у солистичким, као и камерним ансамблима. Извођење дела за хармонику и оркестар заступљено је у много мањој мери. Разлика унутар српске и светске акордеонистичке сцене у наступима са оркестром је прилично велика. У Србији је, до данас, одржано мање од двадесет концерата на којима су презентована оваква дела. Велики проблем представља финансијски аспект који је неопходан за реализовање и ангажовање великог броја извођача. Они су приморани да кроз различите конкурсе и друге изворе прихода финансирају овакве пројекте. Ситуација би у будућности могла да се промени већим ангажовањем, али пре свега заинтересованошћу акордеониста и композитора, као и већег броја донатора, односно музичких заљубљеника који су спремни да улажу у музичку уметност. Потпоглавље „Значај хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром” представља хармонику као инструмент који би требало да има исту сврху и место на пиједесталу попут осталих инструмената. Постоји потреба заступљености и жеља извођача да наступају са оркестром, да изводе дела за хармонику и оркестар, пре свега јер се овакав вид наступа сматра врхунцем уметничког

развоја и каријере. Оркестар је, посматрајући широк спектар боја које исказује, најсавршенији „инструмент” и као такав, приликом извођења дела за хармонику и оркестар, подупире и даје на значају хармоници као инструменту. У потпоглављу „Недостатак литературе за хармонику и оркестар” указано је да композиције за хармонику и оркестар постоје у одређеној мери, али би њихов број требало да буде много већи. Српски композитори у свом стваралачком опусу не поседују дела оваквог жанра (по сопственим сазнањима, до сада је написано мање од десет концерата).

Техничка својства хармонике поглавље је које разматра одређене изражајне могућности овог инструмента, из којих се закључује да је његов звучни потенцијал огроман. Овакав третман хармонике веома је подобан за извођење најразличитијих, најкомплекснијих деоница у оквиру дела за хармонику и оркестар, као и један вид смернице композиторима приликом писања оваквог жанра. Потпоглавље „Карактеристике звучне адаптације хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром” представља хармонику као веома погодан инструмент за најразличитије видове постизања звучних нијанси, као и примену регистрације и различитих интерпретативних поступака у смислу тембровског богатства, у оквиру наступа са оркестром или појединим инструментима оркестра. „Предности и недостаци хармонике као солистичког инструмента у наступу са оркестром” потпоглавље је које доноси закључке о тембру, конструкцији тастатура оба полукорпуса, могућношћу трајања и динамичког нијансирања тона као веома погодним елементима за реализацију, односно извођење композиција за хармонику и оркестар. Са друге стране, јачина звука, истовремена динамичка диференцијација два мануала, мех као ограничавајући фактор дужине трајања тона јесу неповољни елементи, које акордеониста различитим интерпретативним поступцима „прикрива” и који су више условљени самом конструкцијом хармонике.

Читаво поглавље *Одабрана дела за хармонику и оркестар* представља уметнички вид истраживања, кроз вишегодишње искуство и кроз рад са најеминентнијим педагозима и извођачима не само на хармоници, већ и чембалу, виолини, виолончелу, флаути, клавиру, као и раду са соло-певачима. Овакви различити видови сарадње омогућили су сагледавање различитих аспеката извођења солистичке и камерне музике (па и оркестарске) из свих углова. Сваки вид предлога интерпретације три композиције за хармонику и оркестар у овом раду дат је у оквиру истраживања и корелацији са гудачким оркестром у потпоглављима „Драматургија музичког извођења *Концертне симфоније број 1* Владислава Золотарјова”, „Драматургија музичког извођења *Fachwerk*-а Софије Губајдулине” и „Драматургија музичког извођења *Viva Voce*, концерта број 2 Јефрема Подгајца”. Како је један од концерата оригинално писан за хармонику и симфонијски оркестар (*Концертна симфонија број 1* Владислава Золотарјова), а изведен са гудачким оркестром у аранжману композитора Игора Андрића, поједина решења (у наступу са симфонијским оркестром) треба узети са резервом, уколико се изводе у аранжманској верзији. Међутим, у сваком делу понаособ, извођачки интересантне деонице склоне уметничкој „допуни”, обрађене су на фону уметничког рада са менторима, еминентним уметницима и педагозима данашњице, компаративним приступом извођења других уметника разних дела за хармонику и оркестар, искуства стеченог током образовања и кратке професионалне каријере, као и саме реализације из које су проистекли веома значајни и квалитетни предлози и разматрања. Приступ интерпретацији и самом поимању звука хармонике у оваквом саставу у великој мери помоћи ће младим акордеонистима да

схвате и прихвате надлазеће (односно већ присутне) и будуће новитете у акордеонистичкој уметности и пропрате тренд савременог стваралаштва и начина извођења на хармоници. У потпоглављу „Лирска експресивност у *Концертној симфонији број 1* Владислава Золотарјова” показана је његова поетична и емоционална страна личности кроз аналитички осврт на конкретне сегменте музичког тока дела. У данашње време, у акордеонистичким оквирима, присутна је мисао да руски композитори своја дела конструишу на начин јаког звука, техничке брзине и спретности, где рад на тону и звучним могућностима хармонике, као и најфинијег динамичког нијансирања, изостаје. На неки начин, ово потпоглавље подржава и поспешује „источњачки” музички стил који је данас, у одређеној мери, оповргнут и даје увид у њихову (у овом случају Владислава Золотарјова), и те како, огромну звучну мозаичност коју поклањају хармоници. „Конструкција тастатуре хармонике као важан фактор компатибилности звука и техничке репродукције нотног текста у *Fachwerk*-у Софије Губајдулине” указује на разматрање је из којег се дошло до закључка о нераздвојној и интензивној вези нотног текста, са једне, и конструкције тастатура оба мануала хармонике, са друге стране. Јасно је приказано како сложени нотни запис не мора бити у нераскидивој вези са квалитетним звуком, где извођач, притом, добија простор за усмерење концентрације и целокупног музичког потенцијала на интерпретацију дела. У потпоглављу „Формирање звучне атмосфере кроз формацију дурских и молских трозвука” приказане су одређене ситуације у којима акордска структура, у својству водеће мелодије, „гради” и музички „конструише” читаве одсеке. Имајући у виду читав опус Софије Губајдулине, те његовим разматрањем и увидом у партитуру, закључује се да је овај вид третмана трозвука један од примарних елемената њеног композиторског стила. „Религијска симболика *Fachwerk*-а као лајтмотив композиционог поступка Софије Губајдулине” приказала је, и потврдила, постојање симбола у виду визуелне, али и аудитивне перцепције *Fachwerk*-а. Узгред, оваква имплементација лајтмотивског садржаја, у великој мери, приметна је и у осталим делима Софије Губајдулине. Истраживања спроведена у оквиру овог потпоглавља од изузетног су значаја за правилан и, пре свега, испоштован филозофски и дубоко религиозан третман њене музике уопште. У потпоглављу „Солистички дуети хармонике и виолине – неопходност превазилажења тембровских разлика у штиму”, у одређеној мери, решена је проблематика наступа хармонике и виолине у свом заједничком звучању, у оквиру *Viva Voce*, концерта број 2 за хармонику и гудачки оркестар Јефрема Подгајца. Кроз регистарске и интерпретацијске предлоге, потенцијалне фреквенцијске разлике, као и разлике у боји звука, у потпуности су неутралисане или сведене на минимум.

Поглавље *Симбиоза звука хармонике и оркестра – проблеми међусобне усаглашености* рашчлањује недостатке звучних разлика два медија и генерише их у три правца: проблеме интонације, тембра и звучног баланса. Потпоглавље „Проблем интонативне усаглашености хармонике и гудачког оркестра” приказује ситуације у вези са фреквенцијским неслагањем тонова у оквиру два медија или мањег броја инструмената. Закључак је да она, у великој мери, није уочљива, не представља проблем у снажним, *tutti* одсецима, док је приликом наступа хармонике и појединог инструмента веома изразита. Потпоглавље „Проблем тембровске усаглашености хармонике и гудачког оркестра” предочава проблем везан за могућност регистрације на хармоници, која је у великој мери, флексибилна и позитивно утиче на звук њеном правилном и унапред осмишљеном употребом. Тембровска многостраност хармонике решава могуће интонативне проблеме настале у оквиру извођења два инструмента или наступа

хармонике и оркестра, посматрајући целокупну звучну слику. Са друге стране, тембровски израз зависи од афинитета извођача и профилише његов квалитет, суптилност и професионалност. Генерално гледано, највећи проблем у наступу хармонике и оркестра јесте баланс звука који је разматран у потпоглављу „Проблем звучног баланса хармонике у наступу са гудачким оркестром”. Најчешће се решава употребом технике, односно благог озвучења хармонике. Како би хармоника произвела свој најприроднији звук, структура, односно фактура деоница, требало би да буде избалансирана на најбољи могући начин, што је у највећем броју случајева успешно спроведено. Поглавље „Хармоника у солистичком наступу и наступу са оркестром – компарација улоге инструмента и интерпретацијских поступака”, у погледу разлика између солистичког извођења и наступа са оркестром, указује на смањен простор извођачу да делује у складу са својом музикалношћу у датом тренутку (интуитивни принцип), мада солистичке деонице могу послужити управо за такав вид изражајније интерпретације. Припрема дела са диригентом пре и снажна међусобна конекција током наступа, примаран су фактор успешно изведеног дела за хармонику и оркестар.

На самом крају, добро је, још једном, подсетити да је сам уметнички приступ иновацији, стварању, осмишљавању, запажању и интерпретацији склон промени у сваком тренутку и да га је веома тешко речима исказати. Он може бити исказан једино срцем.

ЛИТЕРАТУРА

- Božanić, Z. (2007). *Muzička fraza*. Beograd: Clio.
- Buchmann, B. (2010). *The Techniques of Accordion Playing*. Kassel: Barenreiter-Verlag Karl Votterle GmbH & Co. KG
- Fehlhaber, W. (1992). *Das kleine Buch der Akkoreon-Akustik*. Trossingen: Matthias Hohner Verlag GmbH.
- Hermosa, G. (2013). *The Accordion in the 19th Century*. Santander: Kattigara
- Kramer, L. (2001). *Interpreting Music*. London: University of California Press.
- Крстић, М. (2011). *Проблеми стандаризације инструмента хармоника у извођачкој пракси у Србији*. Крагујевац: Магистарски рад.
- Липс, Ф. (2018). Кажется, это было вчера. Москва: Издательство "Музыка".
- Lips, F. (2000). *The Art of Bayan Playing*. Kamen: Karthause-Schmulling Verlagsgesellschaft.
- Llanos R, Alberdi I. (2000). *Acordeon para compositors*. Madrid: Musica y educacion.
- Лопичић, Л. (2021). *Интерпретација камерне музике по методи Станиславског – мултимедијално извођење композиције Планете, Густава Холста*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Lukić, M. (2018). *Konstrukcija i akustika savremene koncertne harmonike*. Kragujevac: Filološko-umetnički akultet Univerziteta u Kragujevcu.
- Mirković Radoš, K. (1996). *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Митев, Г. (1999). *Методи саусЪвЪршенствание на меховата техника на полифонична музика на акордеон*. Пловдив: МОН.
- Piovesan, L. (–). *ACCORDION4COMPOSERS*. Italy (This work is protected by a Creative Commons Licence CC BY-NC-ND 2.5.).
- Penz, G. (–). *Akkordeon*. Trossingen: Eigenverlag.
- Prodanov, I. (2002). *Muzika dvadesetog veka*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad.
- Stamatović, S. (2016). *Filozofska istraživanja 36, br. 2*: Split: Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet.
- Zulić, M. (2005). *Harmonika*. Gračanica: GRIN.

Извори на интернету:

- Liggett, W. (1999). *Interviews*. <https://www.friedrichlips.com/interview/>, (преузето 12.08.2021).
- Sikorski Magazine. (2008). *Aufführungen*. https://www.sikorski.de/media/files/1/13/27/415/quartalsmagazin_2008_02.pdf, (преузето 22.07.2021).
- Stamatović, S. (2016). *Filozofska istraživanja, Vol. 36, No. 2*. <https://doi.org/10.21464/fi36202>, (преузето 03.08.2021).
- Šarac, M. (2017). *Nova srpska muzika za harmoniku*. <http://infopolis.rs/nova-srpska-muzika-za-harmoniku/>, (преузето 22.07.2021).
- Unknown. (2021). *Lijst van accordeonconcerten*. https://nl.wikipedia.org/wiki/Lijst_van_accordeonconcerten, (преузето 04.08.2021).
- <https://www.friedrichlips.com/interview/>, преузето 21.07.2021. (Интервју са Фридрихом Липсом).

<http://composers-classical-music.com/a/ArcariAndy.htm>, преузето 31.07.2021. (Први концерт за хармонику и оркестар у Америци).

<https://musicalics.com/en/composer/Hugo-Herrmann/Concerto-1-accordion-orchestra>, преузето 31.07.2021. (Први концерт за хармонику и оркестар у Немачкој).

<https://www.amazon.com/Concert-Accordion-Pietro-Deiro/dp/B0038Z4XUM>, преузето 31.07.2021. (Први концерт за хармонику и оркестар у Италији).

<https://musicalics.com/en/node/82972>, преузето 31.07.2021. (Први концерт за хармонику и оркестар у Чешкој).

<https://accordeonworld.weebly.com/trojan.html>, преузето 31.07.2021. (Бајке Вацлава Тројана)

https://www.liquisearch.com/mogens_ellegaard/the_free-bass_accordion, преузето 30.07.2021. (Први концерти за хармонику и оркестар у Данској)

<http://inforpolis.rs/nova-srpska-muzika-za-harmoniku/>, преузето 28.07.2021 (Први концерт за хармонику и оркестар у Србији).

<https://www.wisemusicclassical.com/composer/2908/Sofia-Gubaidulina/>, преузето 18.08.2021. (Списак дела Софије Губаидулине).

https://www.sikorski.de/13027/en/0%7B20%7D/a/0/fachwerk_and_sonnengesang_two_important_gubaidulina_premieres_in_serbia_and_norway.html, преузето 16.09.2021. (Прво извођење у Србији: Софија Губајдулина - Фахверк, солиста: Алберди Ињаки).

<http://www.podgaits.info/biografiya.htm>, преузето 12.08.2021. (Списак дела Јефрема Подгаица).

<https://www.friedrichlips.com/first-performances/>, преузето 08.09.2021. (Премијерна извођења Фридриха Липса).

<https://soundcloud.com/user-165907922/e-podgaits-concert-no2-viva-voce-for-accordion-and-strings>, преузето 19.09.2021. (Аудио снимак извођења „Viva Voce”, концерта бр. 2 Јефрема Подгајца – солиста: Мирко Јевтовић).

<https://www.gcaudio.com/tips-tricks/decibel-loudness-comparison-chart/>, (Студија продорности звука).

<https://liverpoolacademyofmusic.com.au/worlds-loudest-instrument/>, (Студија продорности звука).

Видео записи

KZitem. <https://kzitem.info/news/sofia-gubaidulina-under-the-sign-of-scorpio-for-bayan-and-large-orchestra-nenad-ljubenovi-bayan/kX-B2ISioXp9gpw>, (преузето 31.08.2021).

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DdZI7WNAChA>, преузето 19.07.2021 (Јосиф Пуриц, Концертна симфонија бр 1, Золотарјов).

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cnLGLCjIKCM>, преузето 20.08.2021 (Драугсвол - Фахверк).

Интервјуи:

Ђорђевић, Миодраг. (2020). *Интервју са Фридрихом Липсом*. Непубликовани извор
Ђорђевић, Миодраг. (2021). *Интервју са Мирком Јевтовићем*. Непубликовани извор

ПРИЛОГ РАДУ

Прилог раду 1

Разговор са Фридрихом Липсом, акордеонистом и педагогом (оригиналан текст)
(Разговор реализовао Миодраг Ђорђевић)

Интервью с аккордеонистом и педагогом Фридрих Липс

М.Ђ. Не могли бы вы рассказать мне о своем опыте общения с композитором В. Золотарёва, а также какие из самых значимых событий в его карьере? У нас нет книг о нем в Сербии, и мне не удалось найти их за границей.

Ф.Л. В книге «Кажется, это было вчера...», которая есть у В. Васовича, очень много о Золотарёве. Этого достаточно.

М.Ђ. Каковы ваши впечатления от исполнения Концертной симфонии № 1 В. Золотарёва? У меня есть ваш диск, на котором вы играете оба его концерта, поэтому мне интересно, с какими проблемами вы столкнулись при интерпретации его с оркестром.

Ф.Л. Считаю обе Симфонии шедеврами. Первая написана в романтическом стиле, вторая в додекафонии. Огромная разница по языку, хотя их разделяем очень малый промежуток во времени. Так интенсивно развивался его талант. №1 я играл без микрофонов и наизусть, а №2 с нотами и микрофонами, так как трудно играть долгое тремоло на фоне симф оркестра.

М.Ђ. Важнейшие биографические данные Э. Подгайца (я не нашел об этом записей) и некоторые из ваших впечатлений от концерта Viva Voce.

Ф.Л. В википедии есть материалы о Подгайце в Yandex. И опять отсылаю к книге. Там есть.

М.Ђ. Ваш опыт общения с композитором С. Губайдулин при исполнении De Profundis; Думаю, я мог бы использовать эти элементы при исполнении ее концерта, потому что заметил очень похожий способ сочинения. Об этом особо и говорить не приходится, учитывая, что у нас на факультете есть диск с вашей лекцией в Крагуеваце в 2018 году на эту тему.

Ф.Л. Опять всё есть в книге.

М.Ђ. Ваше мнение о гармонике как о сольном инструменте в сотрудничестве с оркестром - каковы преимущества и каковы недостатки?

Ф.Л. Очень важно нам играть камерную музыку и концерты с оркестрами. Если есть хорошая музыка, то нас приглашают в крупные концертные залы и появляется возможность играть с именитыми музыкантами, дирижёрами, оркестрами. Это работает

на престиж инструмента. Инструмент хорошо сочетается с духовыми и струнными. Не хватает порой мощи, но можно поставить аппаратуру, которая не искажает звук.

М.Б. Имеет ли значение, что аккордеон как темперированный инструмент имеет проблемы с тембром, то есть мелодией, и как таковой, в гармонии с оркестром, может давать нечистое (неотрегулированное) звучание, особенно в тихих фразах? (У меня никогда не было идеально настроенного инструмента, поэтому у меня есть эта проблема).

Ф.Л. Эта проблема не возникает. Иногда строй у нас 440, а в оркестрах 442, 443. Тогда они перестраиваются.

М.Б. Все чаще утверждают, что аккордеон - это инструмент. Из-за проблем с громкостью меня в большинстве случаев приходилось озвучивать. Неужели не звучит аккордеон с оркестром? Пока я выступал с оркестром, я получал комментарии о том, что оркестр превосходит меня в сильных фразах. Что вы думаете об этом?

Ф.Л. Я согласен. Но на этот вопрос я уже ответил выше. Не надо комплексовать на эту тему. Каждый инструмент имеет свои достоинства и свои недостатки (если можно так сказать). Я неоднократно слышал, как Скрипка тонет в форте оркестра. Но мы же не ставим это в её недостаток. Зависит от деликатности дирижёра. И баян часто требует подзвучки.

М.Б. На ваш взгляд, есть ли перспектива у аккордеона как сольного инструмента с оркестром? Насколько перспективен наш инструмент: 1) сольное исполнение, 2) сольное исполнение с оркестром, 3) камерный ансамбль или даже 4) в составе симфонического оркестра?

Ф.Л. Будем смотреть в будущее с оптимизмом.

Где-то в 90е годы прошлого столетия я давал интервью корреспонденту газеты «Вечерняя Москва» после окончания очередного фестиваля «Баян и баянисты». Интервью вышло с заголовком: «Фридрих Липс: золотым веком баяна будет XXI век». В этом интервью я говорил о том, что золотым веком органа была эпоха барокко, золотым веком рояля - эпоха романтизма, а для баяна золотой век наступит в XXI столетии. Спустя годы молодой задор оптимизма в голове несколько угас. Я вспоминаю 60е-70е годы прошлого столетия, когда самые большие конкурсы в Детские музыкальные школы были на фортепиано и... баян! Когда на баяне музицировали в быту тысячи и тысячи любителей. Когда мой отец приходил после тяжелой работы в угольной шахте и брал в руки баян, а сосед - тоже шахтер - лихо управлял гармонью. Когда на государственном уровне была организована гастрольная деятельность по всей стране и молодые лауреаты имели десятки концертов в год по всей стране, наряду известными мастерами.

Сегодня ситуация в корне другая. Значительно уменьшился поток поступающих на баян, нет былого интереса в широких слоях населения к любимому когда-то инструменту. Волна шоу-бизнеса безжалостно поминает под себя всё высокое искусство. И встаёт вопрос о престижности профессии музыканта (кстати, это большой вопрос не только для нас, но и для струнников, духовников...). Я иногда с тоской думаю: а что будет с классической музыкой через 100 лет, через 500?.. препарированная электроникой Токката d moll Баха, сопровождающая фигурное катание? Так может золотой век баяна был в середине XX столетия!?

Но не будем столь суровы к сегодняшней действительности. Давайте подумаем и подытожим: какой путь проделал баян за последние полвека (берём условно 1970-2020) и какие перспективы нас могут ожидать в будущем.

1. Благодаря нашим талантливым конструкторам-мастерам создан многотембровый, готововыборный баян высокого качества, удовлетворяющий возросшим требованиям исполнителей в полной мере.

2. Во многих высших музыкальных учебных заведениях - в академиях, консерваториях, институтах в различных странах были открыты классы баяна (аккордеона), что позволяет нам получать такое же профессиональное образование, как пианисты, скрипачи...

3. Педагогика и методика преподавания, опираясь на опыт предшественников и, что очень важно, используя достижения ведущих педагогов-пианистов, органистов, скрипачей и т.д., позволили сформировать высокопрофессиональную теоретическую базу, благодаря которой наши воспитанники оснащены всеми компонентами исполнительского мастерства.

4. Благодаря возросшему исполнительскому уровню ведущим музыкантам-баянистам удалось вызвать искренний интерес к художественно-выразительным возможностям баяна со стороны ведущих композиторов разных стран.

И несомненным репертуарным прорывом является то, что пишутся не только сольные произведения, но и камерные в различных составах, а также концерты с камерными и симфоническими оркестрами.

5. Высокий профессиональный уровень баянистов позволяет сегодня музицировать с крупными дирижёрами, скрипачами, виолончелистами, поскольку уже накоплен оригинальный репертуар современных композиторов, где наш инструмент представлен на равноправном и достойном уровне.

6. Исходя из предыдущего пункта, мы можем с гордостью констатировать, что баян зазвучал в крупнейших залах мира. Это Большой зал консерватории и Концертный зал им. Чайковского в Москве, Концертгебуу в Амстердаме, Сантори-холл в Токио, Линкольн-центр в Нью-Йорке, Вашингтон-центр в Вашингтоне, Барбикан-центр в Лондоне и многие другие. Конечно, это пока ещё разовые акции, но тенденция к привлечению баяна в академическую сферу прослеживается явно. Все эти достижения несомненны, но масштабы ещё скромные.

Какие задачи стоят, на мой взгляд, перед нами сегодня? Надо сразу же сказать, что в целом баянное искусство развивается в разных направлениях: академическое, народное, эстрадное, джаз, как соло, так и в ансамблях. Все направления имеют право на жизнь и в той или иной степени востребованы в социуме. И если популярные направления пробивают себе дорогу довольно успешно, то по поводу академического исполнительства необходимо говорить о поддержке меценатов, спонсоров, менеджмента. Огромное, я бы сказал: чрезмерное количество конкурсов, конечно же выявляют наиболее талантливых молодых музыкантов, но где последующие концерты, где они могли бы проявить свой талант? Я уже говорил о том, что надо развивать фестивальное движение, чтобы молодые музыканты могли себя проявлять на публике с обязательной оплатой хотя бы небольшого гонорара.

Нам трудно внедриться в крупные концертные агентства, но иметь свой менеджмент нам крайне необходимо. Мне кажется, что должны найтись молодые энергичные люди, любящие баян и способные основать подобного рода фирмы по пропаганде баянного искусства. Самое интересное в том, что, имея в обойме несколько

исполнителей и ансамблей, и получая с них свой процент, эти импресарио очень даже неплохо зарабатывают. Вот где никем не занятая ниша!

С каждым годом набирает обороты сотрудничество исполнителей с крупными композиторами. Я где-то читал высказывание Дм. Шостаковича о том, что каждый инструмент имеет право на жизнь лишь тогда, когда у него есть собственный оригинальный репертуар. И мне приятно констатировать, что если когда-то баянисты обращались к композиторам, но те в вежливой форме отказывали, то сегодня авторы часто сами включают наш инструмент в свои проекты.

И ещё важный момент - недостаток пропаганды нашего искусства в средствах массовой информации. Здесь многое зависит от активной позиции авторитетных лидеров в нашем деле. Мы должны стать полноправной составной частью музыкальной культуры современного общества. Был период, когда мы существовали лишь в узком баянном социуме: сами себе писали, сами себя играли и сами себе аплодировали. Но мы должны быть нужны гораздо более широкой слушательской аудитории. И я уверен, что в XXI веке нам и будущим поколениям баянистов удастся полноценно вывести наш инструмент на полноценную орбиту академического музыкального искусства.

Фридрих Липс

Интервью провел Миодраг Джорджевич

Превод интервјуа са Фридрихом Липсом
(Превод урадио Миодраг Ђорђевић)

Интервју са бајанистом и педагогом Фридрихом Липсом

М.Ђ. Можете ли ми рећи нешто о свом искуству са композитором Владиславом Золотарјовим, као и најзначајније догађаје у његовој каријери? У Србији не постоји литература која описује његов лик и дело, а нисам успео да је нађем у иностранству.

Ф.Л. У књизи *Изгледа да је то било јуче...* има много информација о Золотарјову. То је довољно.

М.Ђ. Какви су ваши утисци о извођењу Концертне симфоније бр. 1 Золотарјова? Имам ваш диск на којем свирате оба његова концерта, те ме занима с каквим сте се проблемима суочавали када сте га изводили.

Ф.Л. Обе Концертне симфоније сматрам ремек-делима. Прва је написана у романтичном стилу, друга у додекафонији. Постоји велика разлика у музичком језику, иако их раздваја веома мали временски период. Тако се његов таленат интензивно развијао. Свирао сам Концертну симфонију број 1 без микрофона и напамет, а Концертну симфонију број 2 са нотама и микрофонима, пошто је тешко свирати дугачки тремоло на позадини симфоније оркестра.

М.Ђ. Најважнији биографски подаци Јефрема Падгајца (о томе нисам нашао записе) и неки ваши утисци о његовом Концерту бр 2 *Viva Voce*.

Ф.Л. Википедија има материјале о Падгајцу у Индексу, а опет, позивајући се на књигу. Постоји.

М.Ђ. Ваше искуство комуникације са композитором Софијом Губајдулином током извођења њених композиција; сматрам да би ми Ваши закључци могли послужити приликом извођења њеног концерта *Fachwerk*, из разлога сличног начина компоновања и музичког стила. О овоме се не мора посебно говорити, с обзиром на то да на нашем факултету постоји диск са Вашим предавањем у Крагујевцу 2018. на ову тему.

Ф.Л. Опет, све је у књизи.

М.Ђ. Ваше мишљење о хармоници као солистичком инструменту у сарадњи са оркестром – које су предности, а који недостаци у оваквом виду музицирања?

Ф.Л. За нас је веома важно да изводимо камерну музику и концерте са оркестрима. Ако постоји добра музика, онда смо укључени и позивани у велике концертне дворане, те постоји прилика да свирамо са еминентним музичарима, диригентима, оркестрима. Све ово има улогу у постепеном повећању престижа инструмента. Хармоника се одлично слаже са дувачким и гудачким инструментима. Она понекад нема довољно енергије, снаге, али постоји могућност примене опреме (озвучења) која не искривљује, не нарушава природну боју звука.

М.Ђ. Да ли је важно што хармоника, као темперовани инструмент, има проблема са штимом, односно фреквенцијском одређеношћу, и као таква, у заједничком наступу са оркестром, може произвести нечист (неприлагођен) звук, нарочито у тихим фразама? (Никада нисам имао савршено наштимован инструмент, те често имам овај проблем).

Ф.Л. Овај проблем се не јавља. Понекад је хармоника наштимована на 440 херца, а некад на 442, 443 херца. Свакако се инструменти заједнички штимују..

М.Ђ. Све се чешће говори да је хармоника тих инструмент. Због проблема са јачином звука, у већини случајева морао сам бити озвучен. Док сам наступао са оркестром, добио сам коментаре да ме оркестар надјачава у снажним фразама. Шта Ви мислите о овоме?

Ф.Л. Слажем се. Али већ сам одговорио на ово питање горе. Нема потребе да будете радикални по овој теми. Сваки инструмент има своје предности и недостатке (ако могу тако рећи). Више пута сам чуо како виолина „тоне” у заједничком звуку са оркестром, али то се не сматра њеним недостатком. Све зависи од деликатности диригента. А хармоника често захтева звучно снажну пратњу оркестра.

М.Ђ. По вашем мишљењу, има ли перспективе за хармонику као солистички инструмент у наступу са оркестром? Која је будућност акордеониста: 1) солистичко извођење, 2) солистичко извођење са оркестром, 3) члан камерних ансамбл или чак 4) као део симфонијског оркестра?

Ф.Л. С оптимизмом ћемо гледати у будућност. Деведесетих година прошлог века дао сам интервју дописнику листа „Вечерња Москва” по завршетку фестивала „Бајан и бајанисти”. Интервју је насловљен: *Фридрих Липс: златно доба хармонике биће XXI век.*

У овом интервјуу сам рекао да је златно доба оргуља доба барока, златно доба клавира доба ере романтизма, а за хармонику, златно доба ће доћи у XXI веку. Годинама касније, младалачки ентузијазам оптимизма у мојој глави је донекле избледео. Сећам се шездесетих и седамдесетих година прошлог века, када су највећа такмичења у дечијим музичким школама била на клавиру и ... хармоници! У то време хиљаде и хиљаде аматера свирало је хармонику у свакодневном животу. Тада је мој отац долазио, након напорног рада у руднику угља, и узимао хармонику у руке, а комшија - такође рудар – био је познат хармоникаш. На државном нивоу, турнеје су организоване широм земље, а млади лауреати имали су десетине концерата годишње широм земље, заједно са познатим уметницима. Данас је ситуација фундаментално другачија. Прилив људи, деце, који бирају хармонику као инструмент, значајно се смањио, нема великог интересовања широких слојева становништва за, некада, омиљени инструмент. Талас естраде немилосрдно памти сву високу уметност. И поставља се питање о престижу професије музичара (иначе, ово је болна тачка не само за нас акордеонисте, већ и за друге извођаче). Понекад с чежњом помислим: шта ће бити са класичном музиком за 100, за 500 година? Шта нам је приредила електронска верзија Бахове Токате у де-молу, пратећи уметничко клизање? Можда је златно доба хармонике било средином двадесетог века!?

Али, немојмо бити тако оштри према данашњој стварности. Хајде да размислимо и резимирамо: којим је путем хармоника са дугмадима прошла у последњих пола века (условно идемо од 1970-2020) и какви нас изгледи могу очекивати у будућности.

1. Захваљујући нашим талентованим мајсторима, конструкторима, створена је висококвалитетна хармоника, спремна за употребу, која у потпуности задовољава повећане захтеве извођача.
2. У многим вишим музичким образовним установама - на академијама, конзерваторијумима, институтима у разним земљама, отворени су часови бајана (хармонике), што нам омогућава да стекнемо исто стручно образовање као пијанисти, виолинисти.
3. Педагогија и наставне методе, ослањајући се на искуство претходника и, што је веома важно, користећи достигнућа водећих педагога – пијаниста, оргуљаша, виолиниста и других, омогућиле су нам да формирамо високо професионалну теоријску базу, захваљујући којој су наши ученици опремљени свим компонентама извођачких вештина.
4. Захваљујући повећаном нивоу извођења, водећи музичари на хармоници успели су да побуде искрено интересовање за уметничке и изражајне могућности хармонике код водећих композитора из различитих земаља. Несумњив продор у репертоар је то што се не пишу само солистичка дела, већ и камерна дела у разним композицијама, као и концерти са камерним и симфонијским оркестрима.
5. Високи професионални ниво хармоникаша данас нам омогућава да свирамо музику са великим диригентима, виолинистима, виолончелистима, будући да је изворни репертоар савремених композитора већ акумулиран, где је наш инструмент представљен на равноправном и достојном нивоу.
6. На основу претходне тачке, са поносом можемо констатовати да је хармоника била присутна у највећим дворанама на свету. То су Велика сала Конзерваторијума и Концертна дворана Чајковског у Москви, Концертгебо у Амстердаму, Сантори Хол у Токију, Линколн центар у Њујорку, Вашингтон центар у Вашингтону, Барбикан центар у Лондону и многи други. Наравно, ово су још једнократне акције, али је јасно видљива

тенденција привлачења хармонике у академску сферу. Сва ова достигнућа су неоспорна, али су сразмерно и даље скромна.

С каквим се задацима данас суочавамо? Одмах се мора рећи да се, генерално, уметност бајана развија у различитим правцима: академској, народној, поп, џезу, како солистички, тако и у наступима у оквиру ансамбла. Сви правци имају право на живот и, у мањем или већем степену, су тражени у друштву. А ако популарни правци напредују прилично успјешно, онда је, с обзиром на академски успех, потребно говорити о подршци покровитеља, спонзора и менаџмента. Огроман, рекао бих, превелики број такмичења, наравно, извлачи најталентованије младе музичаре, али где су наредни концерти на којима би они могли показати свој таленат? Већ сам рекао да је потребно развијати фестивалски покрет како би се млади музичари могли јавно показати уз обавезну уплату макар мале накнаде. Тешко нам је да продремо у велике концертне агенције, али апсолутно морамо имати свој менаџмент. Чини ми се да би требало да постоје млади енергични људи који воле хармонику и који су способни да оснују такве компаније за промоцију уметности хармонике. Најзанимљивије је то што, са неколико извођача и ансамбала, и добијајући проценат од њих, ових наступа, ови менаџери зарађују врло добар новац.

Сарадња извођача са великим композиторима сваке године добија на замаху. Негде сам читао Д. Шостаковича који каже да сваки инструмент има право на живот само ако има свој оригинални репертоар. И са задовољством могу констатовати да ако су се некада хармоникаши обраћали композиторима, али су то одбили на љубазан начин, данас сами аутори често укључују наш инструмент у своје пројекте.

И још једна важна тачка је недостатак пропаганде наше уметности у медијима. Много тога зависи од активне позиције ауторитативних лидера у нашем послу. Морамо постати пуноправна компонента музичке културе савременог друштва. Било је периода када смо постојали само у уском хармоникашком друштву: писали смо, свирали и аплаудирали сами себи. Али потребни смо много широј публици. И сигуран сам да ћемо у XXI веку, ми и будуће генерације хармоникаша, моћи у потпуности да доведемо наш инструмент у пуноправну орбиту академске музичке уметности.

Фридрих Липс

Интервју урадио Миодраг Ђорђевић

Прилог раду 2

Разговор са Мирком Јевтовићем, акордеонистом
(Разговор реализовао Миодраг Ђорђевић)

Интервју са акордеонистом Мирком Јевтовићем

Мирко Јевтовић (1989) светски је признати акордеониста, који своје образовање започиње у Крагујевцу. Студије и после дипломске студије наставља у Словенији и Аустрији. Веома је активан као солиста и камерни музичар.

М.Ђ. Какви су ваши утисци о извођењу *Viva Voce*, Концерта бр. 2 Јефрема Падгајца? Преслушао сам Ваш снимак на друштвеној мрежи *You Tube*, па ме занима с каквим сте се проблемима суочили приликом рада на интерпретацији, а након тога проблемима у заједничком наступу (пробама) са оркестром.

М.Ј. *Viva Voce*, Концерт број 2 Јефрема Падгајца сам први пут извео 7. јуна 2013. године у дворани Марјана Козине словеначке филхармоније, уз пратњу гудачког оркестра РТВ Словеније. Тадашњи гостујући диригент овог одличног оркестра је био маестро Симон Кречич. После неког времена смо, на иницијативу уметничког вође оркестра, госпође Маје Којц, концерт и снимили у студију РТВ Словеније. Као солиста сам имао могућност да сугеришем одређене идеје у вези саме интерпретације, попут агогичких поступака, промена карактера и динамичких нијансирања – наравно, у оквирима понуђеним од стране композитора. Због могућности детаљних припрема које смо обавили пре почетка проба, исте су текле на врло високом нивоу.

М.Ђ. Најважнији биографски подаци Јефрема Падгајца уколико их поседујете.

М.Ј. http://www.podgaitis.info/biografiya_.htm

М.Ђ. Неки од ваших општих утисака о концерту *Viva Voce*, мислећи о општем уметничком утиску композиције, стила компоновања, улоге хармонике у истом и друго.

М.Ј. Концерт *Viva Voce* ми је привукао пажњу својим играчким карактером. Виртуозни фрагменти и промене расположења свакако су главна карактеристика овог дела. Истакао бих да је дело интелигентно написано, тако да хармоника максимално долази до изражаја, без потешкоћа са балансом звука, штимом и друго. Очигледно је да композитор одлично познаје инструмент и да је имао могућност сарадње са извођачем, као што знамо, професором Фридрихом Липсом. Солистичку деоницу чине, пре свега, позицијски транспоновани тонови, који омогућавају једноставнији приступ и рад на техничком извешбавању, остварујући квалитетну симбиозу са деоницама осталих инструмената у оркестру. Хармоника има доминантну улогу и свакако оправдава позицију солистичког инструмента.

М.Ђ. Ваше искуство комуникације са диригентом током проба и извођења извођења Концерта бр. 2.

М.Ј. У циљу бољег извођења и самог рада на овом концерту, организовао сам неколико састанака са диригентом пре самих проба. На тим састанцима смо детаљно анализирали

партитуру, динамички распон, темпа. На тај начин сам имао добар увид у то како ће оркестар да звучи, колико ће чланова да садржи и колико ће нам проба бити довољно. Са друге стране, имао сам прилику да диригента детаљније упознам са хармоником, предочим предности и потенцијалне недостатке, предложим одређене идеје у вези саме интерпретације и слично. На тај начин смо обезбедили услове да пробе теку у најбољем реду, те да дато време максимално искористимо. После почетне пробе, која некако по правилу служи за „упознавање” солисте и оркестра у смислу интерпретације, цео процес се развијао по неком очекиваном редоследу. Наравно, треба напоменути и то да оваква пракса припреме није толико честа. Солисти се често, по први пут, сусретну са диригентом управо на првој проби. У тим ситуацијама је кључна комуникација, разумевање и компромис.

М.Ђ. Како је ваше мишљење о хармоници као солистичком инструменту приликом наступа са оркестром; које су предности, а шта недостаци?

М.Ј. Хармоника у улози солистичког инструмента има доста предности. Карактеристична боја звука долази до изражаја, без обзира на врсту оркестра који је прати. У литератури имамо велики број концерата за хармонику и гудачки, дувачки и неретко симфонијски оркестар, те за различите ансамбле. Звучне карактеристике, динамички дијапазон, могућност најразличитијих артикулација, као и чињеница да наш инструмент посеује динамичку независност у односу на висину тона, свакако су детаљи који наш инструмент чини занимљивим. Као главни недостатак бих навео ограничену снагу звука, узроковану самом конструкцијом инструмента. Из тог разлога се неретко сусрећемо са проблемима попут баланса звука, поготово у *tutti* секцијама. Ипак, уз паметну употребу озвучења, овај проблем је могуће успешно отклонити.

М.Ђ. Да ли је недостатак то што хармоника, као темперовани инструмент, има проблема са штимом и као таква, у симбиози (хармонији) са оркестром, може произвести нечист (неприлагођен) звук, посебно у тихим фразама? (Никада нисам имао савршено подешен инструмент, те имам овај проблем).

М.Ј. Штим свакако може бити проблем приликом рада са оркестром. Посебно су незахвални инструменти који су фабрички прениско наштимовани (440 Hz). Као извођачи, а поготово као солисти, у обавези смо да водимо рачуна о штиму инструмента. Ипак, проблем штима је очигленији приликом извођења камерне музике, док у оркестарској музици ређе долази до изражаја.

М.Ђ. Све се више говори да је хармоника тих инструмент. Због проблема са јачином звука, приликом наступа са оркестром, у већини случајева морао сам бити озвучен. Добио сам коментаре да ме оркестар надглашава у снажним фразама. Шта мислите о томе? Да ли имате иста искуства?

М.Ј. Као што сам већ напоменуо у једном од претходних питања, јачина звука спада у најочигледније недостатке хармонике. Посебно су критични моменти када оркестар наступа *tutti* са солистом. Неретко се сусрећемо са масивним и дугим акордима, који су подржани снажном динамичком од стране оркестра, али управо ту хармоника губи своју моћ. Верујем да композитори тај проблем све боље разумеју и деоницу хармонике прилагођавају таквим феноменима. Дискретна употреба озвучења је свакако пожељна приликом извођења било којег концерта са већим саставом оркестра.

М.Б. По вашем мишљењу, постоји ли перспектива за хармонику као солистички инструмент у наступу са оркестром? У којој функцији видите наш инструмент: 1) солистичко извођење, 2) солистичко извођење са оркестром, 3) камерни ансамбл или чак 4) као део симфонијског оркестра?

М.Ј. Дубоко сам уверен да еманципација хармонике више није проблематична као пре тридесет и више година. Данас постоји велики број квалитетних композиција које укључују хармонику. Неретко се срећемо са ситуацијама где композитори и други музичари истичу квалитет одређених камерних или оркестарских дела са хармоником, па чак и солистичких, и дају их као пример добре музике. Све је већи број ансамбала, те оркестара, који имају хармонику као стални инструмент у свом саставу. У жељи за новим звучним спектром, композитори данашњице непрестано истражују инструменте који су до недавно били запостављени, тако да слободно можемо рећи да хармоника има велику перспективу. Данас хармонику, пре свега, видим као неизбежног члана камерних ансамбала, где, као таква, има највише простора за стварање и презентовање сопственог потенцијала. Такође, пракса сарадње са композиторима и стварање нових композиција за соло инструмент је данас раширенија него икада пре. Управо овај облик сарадње неретко и доводи до настанка нових дела за соло хармонику и оркестар са хармоником. Рад и труд великана света хармонике се исплатио, а на нама је да наставимо даље да развијамо хармонику, сходно времену у којем живимо.

Мирко Јевтовић

Интервју урадио Миодраг Ђорђевић, 20-30. април 2021.

Прилог 3

Оријентациони списак дела за хармонику и оркестар

Захваљујући акореонисти Мирку Јевтовићу који ме је упутио на наведени линк, имао сам добар увид у број досадашњих написаних дела за хармонику и оркестар. Списак дела је оријентационог типа.

https://nl.wikipedia.org/wiki/Lijst_van_accordeonconcerten

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Миодраг Ђорђевић рођен је 1988. године у Зајечару, где стиче основно музичко образовање. Средњу школу завршава у Крагујевцу у класи професора мр Предрага Костовића као ученик генерације и носилац Вукове дипломе. Јула месеца 2011. године завршава основне академске студије на ФИЛУМ-у у Крагујевцу, Одсек за музичку уметност – хармоника, са просеком 9,90. Наредне године на истом факултету завршава и мастер академске студије (просек 10). Упоредо са мастер студијама хармонике, као члан дуа *Ad Libitum* завршава мастер студије за камерну музику на ФМУ у Београду, те уписује докторске студије за камерну музику на истом факултету. Докторске студије хармонике уписује 2016. године на ФИЛУМ-у Крагујевцу.

Током студија, био је стипендиста Фонда за младе таленте „Доситеја” и више пута награђиван годишњом наградом Филолошко-уметничког факултета за истакнуте резултате. Усавршавао се код многих еминентних уметника и педагога, као што су: Радомир Томић (Србија), Јуриј Шишкин (Русија), Мика Ваиринен (Финска), Владимир Бесфамиљнов (Русија), Жак Морне (Француска), Владимир Мурза (Украјина), Ињаки Албердија (Шпанија) и других.

Презентује хармонику као солистички, камерни и оркестарски инструмент. Као члан дуа *Ad Libitum* са Софијом Томић (виолина) и члан трија хармоника *Lux Aeterna* са Невеном Пројовић и Милошем Бељаковићем, остварио је велики број наступа широм Србије. Тренутно је активан и као члан Крагујевачког академског оркестра акордеониста. Наступао је као солиста Кипарског симфонијског оркестра.

Сарађивао је са великим бројем домаћих композитора, чија је дела премијерно извео (Татјана Милошевић, Бранка Поповић, Иван Бркљачић, Тамара Лазић, Јовица Мутавцић, Софија Милутиновић, Стефан Наерац).

Добитник је многих награда на домаћим и иностраним такмичењима.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Миодраг Ђорђевић, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Акордеонистички приступ изабраним делима за хармонику и оркестар руских аутора (интерпретативна решења и проблематика симбиозе звука хармонике и оркестра), која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада.*

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У Крагујевцу, 8. фебруар 2022. године,



потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Миодраг Ђорђевић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Акордеонистички приступ изабраним делима за хармонику и оркестар руских аутора (интерпретативна решења и проблематика симбиозе звука хармонике и оркестра),

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам
не дозвољавам¹

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У Крагујевцу, 8. фебруар 2022. године,



попис аутора

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: [http://creativecommons.org/rs/](http://creativecommons.org.rs/)