

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за камерну музику

Младен Вукмир

**„Изазови транскрибовања за ансамбл две хармонике и
интерпретативно-уметничке особености у делима Анатолија
Кусјакова, Модеста Мусоргског, Вацлава Тројана и Антонија
Бадинија“**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:

ванр. проф. др ум. Дејан Суботић

Коментор:

ред. проф. др Тијана Поповић Млађеновић

Београд, 2019.

АПСТРАКТ РАДА

Редакције и транскрипције су увек биле у репертоару пијаниста, виолиниста и других инструменталиста. За извођаче на хармоници, који немају своје класично наслеђе, оне имају посебан значај, јер донекле решавају репертоарски проблем инструмента. Исти проблем је још израженији када је у питању камерна музика, односно у овом случају дуо хармоника. Решење је, као и у случају соло инструмента, писање транскрипција за поменути састав.

У раду сам приказао транскрипције и интерпретативну анализу дела која потичу из разноврсних медијума (соло хармоника, клавир и дуо виолина и клавир), уобличених у домену дуа хармоника. У питању су следеће композиције:

1. Анатолиј Кусјаков – Соната бр.1 (*Варијације, Остинато, Корал и речитатив, Финале*)
2. Вацлав Тројан – Разрушена катедрала
3. Антонио Бацини – Игра патуљака
4. Модест Мусоргски – Сlike са изложбе

Писани део рада у оквиру докторског уметничког пројекта поделио сам на четири велике целине, од којих свака представља поменуте транскрипционе проблеме карактеристичне за једну од композиција из наведеног програма. Разлог за овакву концепцију је мноштво специфичних транскрипционих и интерпретативних проблема у свакој композицији и ставу посебно, које сам на овај начин детаљно објаснио. Свака целина започиње кратким уводом о специфичности одређене композиције, било да се ради о тематици дела, његовом настанку, стилу писања композитора или посебности композиционих техника. Такође је кроз поједине примере било речи о конструкционим карактеристикама инструмента, како би елементи извођачке технике хармонике (кратак мех, нетемперовани глисандо, динамичка нијансирања на једном тону и акорду) били што јасније објашњени.

У раду сам приказао како се оригиналне извођачке технике других инструмената, адекватно замењују техничким средствима и ефектима типичним за хармонику, дајући транскрипцији интересантан и иновативан тонски квалитет. Кроз представљање процеса настанка транскрипција дела писаних за соло хармонику, приказане су предности транскрибованих композиција у односу на оригиналну верзију. Ширење фактуре, нове тембралне и динамичке могућности, нови видови фразирања, масивнија тонска слика, само су неке од предности два меха у односу на један, које сам приказао употребом компаративне методе. Објаснио сам и на који начин, сазнања о условима настанка и самој тематици композиције, утичу на интерпретативно-уметничке особености.

Интерпретативном анализом композиција приказан је одабир техничко-изражајних средстава који су помогли у креирању и реализацији замишљене музичке представе чланова ансамбла. Циљ докторског уметничког пројекта представља сагледавање транскрипционих и техничких проблема и решења у оквиру сваког штима појединачно и целокупног ансамбла, који су приказани кроз мноштво примера.

САДРЖАЈ

1. АНАТОЛИЈ КУСЈАКОВ – СОНАТА БР. 1	5
1.1 О КОМПОЗИТОРУ И СОНАТИ	5
1.2 О СТИЛУ КУСЈАКОВА.....	8
1.3 СОНАТА БР. 1 - АПСОЛУТНА ИЛИ ПРОГРАМСКА МУЗИКА?.....	14
1.4 ИЗАЗОВИ ТРАНСКРИБОВАЊА ЗА АНСАМБЛ ДВЕ ХАРМОНИКЕ И ИНТЕРПРЕТАТИВНО-УМЕТНИЧКЕ ОСОБЕНОСТИ СОНАТЕ БР. 1	15
2. ВАЦЛАВ ТРОЈАН - РАЗРУШЕНА КАТЕДРАЛА	41
3. АНТОНИО БАЦИНИ – ИГРА ПАТУЉАКА	53
3.1 О ТРАНСКРИПЦИЈАМА.....	53
3.2 ИСТОРИЈА ЖАНРА ТРАНСКРИПЦИЈЕ	54
3.3 ПРИНЦИПИ ТРАНСКРИБОВАЊА	55
4. МОДЕСТ МУСОРГСКИ – СЛИКЕ СА ИЗЛОЖБЕ	73
4.1 ПРИРОДА ЖАНРА ТРАНСКРИПЦИЈЕ	73
4.2 О ДЕЛУ	74
ЗАКЉУЧАК	109
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	112

1. АНАТОЛИЈ КУСЈАКОВ – СОНАТА БР. 1

1.1 О КОМПОЗИТОРУ И СОНАТИ

Последњих неколико деценија упечатљиве су растом културе свирања хармонике, успешним наступима акордеониста како код нас, тако и у целом свету. Нове изражајне могућности усавршеног инструмента и право мајсторско умеће и таленат извођача подigli су концертну хармонику на ниво академских инструмената. Формиран је широки аудиторијум обожавалаца музике за хармонику. Није случајно што је по подацима UNESCO-а хармоника (дугметарска и клавирна) најраспрострањенији инструмент на земаљској кугли (клавир је тек на петом месту). Све је то, природно, изазвало интересовање композитора за овај инструмент, нарочито у Русији. Сваком музичару данашњице, који има било какав контакт са хармоником, име ростовског композитора Анатолија Кусјакова је добро познато. Мало ко од савремених аутора је обогатио репертоар за хармонику са тако великим бројем квалитетних оригиналних композиција различитих жанрова, као он. Критичари га често називају узорним композитором и мајстором.

Анатолиј Иванович Кусјаков је рођен 7. јуна 1945. године у граду Шуја у Ивановској области у Русији, а од 1946. године живео је у Вороњежу. Умро је 2007. године. Нико у његовој породици није био музички образован. У кући у којој је живео, радио се никад није искључивао. Од јутра до мрака звучала је музика Глинке, Римског-Корсакова, Боролина, Љадова, Чајковског. Радио је био његов први „учитељ“. У целом граду била је једна једина музичка школа. Али зато је било много дувачких оркестара. У једном од њих са дванаест година нашао се и сам Кусјаков. Своју свирачку каријеру започео је као млади тромбониста, а затим уписује средњу музичку школу коју похађа, не у класи тромбона (јер није било места), већ у класи хорне. Већ на трећој години схватио је да му недостаје „грандиозна“ музика. У том периоду почиње да иде на предавања са теоретичарима и максимално се посвећује томе, решавајући по десет задатака из хармоније дневно. Посећивао је концерте, куповао све што се издавало од нота, а много

тога је и наручивао из Москве. Са осамнаест година родитељи су му купили стари пијанино и тада настају први покушаји компоновања. После завршетка средње школе повремено је радио у опери и филхармонији, свирајући деоницу друге хорне у оркестрима. Пажњу му убрзо привлачи новоотворени Музичко-педагошки институт у Ростову. Професор Б. И. Зајдман (који је подучавао М. Кажљева, Ф. Амирова и друге) дао му је 5+ на пријемном испиту из композиције. На институту, Кусјаков је радио веома много. Студирао је код изузетних педагога: Л. Ј. Хинчина, Н. Ф. Орлове, Н. Ф. Тифтикиди, В. М. Гузије, док је из Лењинграда долазио изванредни музичар, талентовани педагог, професор контрапункта В. Л. Мајски. После одласка Б. И. Зајдмана прешао је класу његовог асистента Л. П. Клинцева, који је имао једну веома важну педагошку особину, имао је осећај за ученике и умео је да их мотивише. Након тога уписује специјализацију на Московском конзерваторијуму у класи С. А. Баласањана.

Анатолиј Кусјаков почиње „озбиљно“ да се бави компоновањем од 1965. године. Написао је преко 80 композиција најразличитијих жанрова за разне инструменте и саставе. Седамдесете представљају важан период у историји академског репертоара за хармонику, јер су се тада многи професионални композитори заинтересовали за народне инструменте.¹ По мишљењу М. Имхањицког и Ф. Липса интересовање се активира „под утицајем уметности познатих извођача на хармоници“. Судбина га је спојила са изузетним музичарима, и извођачима на хармоници и балалајци, В. А. Семјоновим и А. С. Даниловим. Очигледно, ипак нису случајно Семјонов и Данилов, обузети идејом развоја и учвршћивања академског музицирања на хармоници и балалајци, предложили баш Кусјакову, тада младом, енергичном и перспективном композитору, да напише музику за њихове инструменте. Још мање је случајности у томе, што је Кусјаков, обративши пажњу на народне инструменте био очаран открићем у њима целог једног, до тада, њему непознатог и интересантног света, са којим није могао и није хтео да се растане и чију су очаравајућу лепоту, може се рећи, пред очима, стварали музичари, извођачи и композитори. Тако је Анатолиј Кусјаков, захваљујући својим музичким квалитетима,

¹ У том периоду хармоника и балалајка су важиле за „народне инструменте“. Сматрало се да њихов репертоар није на академском нивоу. В. Золотарјов је један од првих композитора који је третирао хармонику на другачији начин, не као народни, већ као академски инструмент...

стваралачком дару и интуицији и сам почео активно да учествује у стварању тог света. Период његовог стваралаштва, период формирања као композитора који компоује за народне инструменте, временски се подудара са процесом академизације дугметарске и клавирне хармонике. Очигледна потврда тога је и стваралаштво С. Губајдулине. Она је као један од најзначајнијих симфониста XX века осетила потребу да компоује за хармонику и до данас је написала много значајних композиција за овај инструмент.

Када је Семјонов први пут дошао код Анатолија Ивановича са идејом о композицији за хармонику, прва реакција композитора је била одбијање, рекавши да он не уме да пише за хармонику. Најтеже за једног младог композитора јесте упознавање карактеристика непознатог инструмента, да схвати шта тај инструмент заправо може и како да компоује за њега. Задатак Семјонова је био да га убеди, да ништа не треба „умети“ нити прилагођавати, да је једноставно потребно компоновати као за оркестар, просто писати *музику*. Наравно, у таквим случајевима, редактор има велику одговорност. Семјонов је до тада направио велики број транскрипција за хармонику, тако да је умео да прилагоди инструменту било коју фактуру. Композитори који су посредно учили Кусјакова како да компоује за хармонику били су В. Золотарјов, А. Репњиков, В. Зубицки и В. Подгорни. 1975. године појавила се прва композиција А. Кусјакова за хармонику, *Соната бр. 1*. Ова година представља прекретницу у развоју литературе за овај инструмент². Настанак Сонате бр. 1 уједно представља почетак сарадње В. Семјонова и А. Кусјакова. У том периоду је и Ф. Липс почео да сарађује са С. Губајдулином, О. Шаров са Г. Баншћиковим. Након великог успеха Сонате бр. 1, убрзо почињу да се рађају и остала дела Кусјакова за хармонику, која веома брзо постају значајна појава са дугорочном перспективом у процесу утврђивања концертне хармонике на академској сцени.

Сложен и савремени језик ове композиције умногоме је допринео „академизацији“ инструмента. Један од главних разлога оваквог напретка инструмента је био сам приступ Кусјакова. Хармонику, која је тада још увек важила за народни инструмент, није посматрао са комерцијалне стране, већ је изабрао академски пут. Желео је да напише

² Прва соната за хармонику била је написана 1944. године, а написао ју је Н. Чајкин. Иако су од тог тренутка многи композитори писали у овом жанру, можемо рећи да ниједан од савремених аутора није дао такав допринос као Кусјаков. За њега је соната убрзо постала најважнији жанр.

озбиљно дело, више за зрелије музичаре, него за ученике средњих школа. Не тежећи ка доступности и допадљивости извођачима, Соната бр. 1 захтевала је висок ниво интерпретативних способности. Треба напоменути да један велики део аудиторијума није одмах прихватио ову композицију. У то време, многа дела са ослонцем на фолклорним елементима, није било лако „прогурати“. Поготово варијације у првом ставу показују колико оне могу бити „ненародне“.

„Нећете веровати, али када сам на радију предложио да се сними та соната, она је била одобрена под једним условом: да се свира без првог става, без варијација! Ја сам наравно прихватио, а после сам је „случајно“ снимио целу. Ускоро ју је Ј. Шишин, коме сам помагао у раду на сонати, извео на такмичењу у Клингенталу, где је изазвала велико одушевљење“.³

В.Семјонов

1.2 О СТИЛУ КУСЈАКОВА

Стваралаштво А. Кусјакова представља упечатљив пример еволуције оригиналне академске музике за хармонику. Његова музика захтева највиши ниво опште музичке културе, интелектуалности и техничких способности. Дела овог композитора су најбоље што постоји у репертоару извођача на хармоници. Свако ко је бар једном чуо дела А. Кусјакова, непосредно је осетио „заразну“ снагу садржајних визија и емоција аутора, изливених у звучну форму. Сматра се да је захваљујући том дару стваралаштво композитора заслужио признање и љубав, не само у Русији, већ и у целом свету. Посебно је важна чињеница што у том правцу А. Кусјакова није било периода потраге, експеримената и грешака, већ су се прве композиције за хармонику издвојиле првенствено квалитетом. Убудуће је композитор само потврђивао висок ниво тог квалитета композиција, проналазећи све новија фактурна, стилска, жанровска и садржајна решења.

³ Интервју Е. Показанник. А Семенов: „Кусяков – тот, кто диктует моду...“

Пут који је прошао овај изузетни композитор омогућава да се издвоје основне карактеристике његовог стваралаштва: тежња ка филозофском осмишљавању света око себе и вечних вредности, суптилно „уживљавање“ у лепоту природе и болни осећај људског несавршенства, дубока психологија и изврсна лирика у поимању и приказивању сваке уметничке појаве. Зачуђујући спој свакодневице и трансцендентног, осећај истовременог присуства „овде“ и „тамо“, тренутног и вечног у њиховом вечном конфликту и нераскидивој вези, практично у сваком делу Кусјакова.

Карактерна црта, која издваја А. Кусјакова је *симфонијско размишљање* у свим жанровима и правцима које је обрађивао и на нивоу уметничке концепције и на нивоу форме и на нивоу фактурних и тембралних решења. Слободно владајући савременом техником композиције, он уноси методу симфонијског развоја музичког материјала. Кусјаков је био на неки начин опчињен могућностима инструмента. Седамнаест темброва, *tutti*⁴ регистар који обухвата четири октаве, шестогласни бас и још много чега, што нема ниједан други акустички инструмент, користио је на најбољи могући начин. Просто речено, приступ хармоници као симфонијском оркестру. Међутим, убрзо се јављају и одређени „проблеми“ за интерпретаторе његових дела. Није реткост да у овако густој и симфонијској фактури, неки веома битни гласови остану „скривени”.⁵ Такође, кулминационе зоне мелодије често падају на више тонове и често могу бити недовољно изражене због специфичности инструмента.⁶ Понекад привидно проста фактура, добија на тежини при звучној репродукцији. То уопште није критика композитору, већ само прилично тежак задатак за извођаче. Решење оваквих и сличних проблема, доноси дуо „Мордент“ у транскрипцији Сонате бр. 1 за две хармонике.

Тежња ка цикличности при избору драматуршких решења постаје принципијална. Кусјаков није написао ниједну минијатуру! Као противтежа вишеставачности у касним свитама се појачава тежња ка поеми: ставови следе један за другим без паузе (*attacca*),

⁴ Најгласнији регистар на хармоници

⁵ Због конструкционих катактеристика хармонике, немогуће је направити динамичку диференцију гласова, како у једном, тако и у оба мануала. Ваздух који је потиснут мехом, на све језичке (тонове) дејствује истим интензитетом.

⁶ Као што је познато, виши тонови на хармоници звуче тише него нижи, при једнаком напору леве руке. Конструкција фраза код Кусјакова је традиционална, са узлазним кретањем према кулминацији мелодијске линије.

уједињени су општом драматургијом, док су интонацијски и хармонски узајамно повезани. Такође, можемо приметити и склоност ка „укрупњавању“ форме и мешању жанрова: у сонатама се оцртавају карактеристике свите, а у свитама обрнуто. У оба ова жанра се назире концертност, а сами концерти, у суштини, постају концерти-симфоније.

Још једна карактеристика која издваја стваралаштво А. Кусјакова је *програмност*. Склоност ка отвореној или скривеној програмској „основи“ музичких мисли, то је наравно један од начина манифестовања романтичарске традиције, која је важна и драгоценост за композитора, свесно изабрана њиме као основни уметнички оријентир. Та „музичко-филозофска доктрина“ постаје одређујућа практично за сва његова дела последњих деценија и на нивоу језика и на нивоу форме и на нивоу опште концепције. О повезаности Сонате бр. 1 и програмности, биће речи нешто касније.

Већ у раним делима Кусјакова, појавиле су се тежње ка психологизацији и романтизму. Понекад се чини да је век романтизма давно прошао и да је живот који нас окружује, жесток и немилосрдан, равнодушан и глобализован, устремљен и хаотичан у исто време, не оставља времена за дубока осећања, лагана размишљања и индивидуалност реакције. То су баш те карактеристике које издвајају музику Кусјакова. Како он сам каже у интервјуу: *„мозак човека се у току многих миленијума развијао одричући се старог, схватао и прихватао тај пут. Срце човека је остајало непромењено. Срце човека који пати, који хоће да пронађе у уметности опуштање и одмор, могућност духовног развоја и могућност да се сакрије од жестоког урбанистичког света. Хегелевска „индивидуалност уметника“, која није сасвим тачно схваћена у незаустављивим потрагама за различитошћу, довела је до тога да је почела да се нарушава веза творца са слушаоцем. Једноставно смо га изгубили! Цео двадесети век академска уметност се кретала у правцу дехуманизације, трудила се да све мање и мање говори са човеком о човеку и тиме разрушила хармонију ума и душе. Снага романтичарске традиције је у непознатом, у вери, маштању, нади. Одричући се ње, ми остављамо музику без њене васељенске суштине, ослобађамо место за масовну културу, широку употребу, томе, што као крајњи резултат зомбира човека лишава га потребе за корелацијом са узвишеним. Да, живот се не може зауставити. Не може се зауставити ни развој уметности. Романтичарско данас добија сасвим друге карактеристике у средствима*

*музичког изражавања, форми, визијама. Најбоља дела К. Пендерецког, С. Губајдулине, Г. Канчели су написана савременим језиком, али притом она су хуманистичка и страствена. Нису лишена романтичарског*⁷.

За тридесет година Кусјаков је написао следећа дела за хармонику: седам соната, Концерт за хармонику, камерни оркестар и ударалке, три свите циклуса „Годишња доба – животна доба“, „Дивертименто“, „Пет шпанских слика“ (за флауту и хармонику), „Ликови одлазећег времена“, „Опроштаји“, „Три минијатуре“, „Партита“. Био је лауреат читавог низа регионалних такмичења, лауреат Свесавезног такмичења композитора, добитник многих државних награда. Добитник је награде од стране САА за велики допринос развоју хармонике. У децембру 2004. године је са огромним успехом одржан ауторски концерт на фестивалу „Бајан и бајанисти“, где му је уручен Сребрни диск, најпрестижнија награда у области музике за хармонику. Све то говори да је стваралаштво Кусјакова званично признато у Русији и ван њених граница.

Сонате, концерти, свите, циклуси, камерна дела... Свака од тих композиција је на свој начин уникатна и интересантна за анализирање. Заједно са уникатношћу постоји и нешто заједничко што обједињује неке композиције, њихова условљеност законитошћу вишег реда. Сам композитор издваја у свом стваралаштву три периода: први (1967 – 1984), период истраживања и формирања стила; други (1984 – 1994), неоромантичарски; и трећи – медитативни.

У првом периоду, који за извођаче на народним инструментима почиње 1975. године (када је написана Соната бр. 1 за концертну хармонику), биле су написане следеће композиције: Сонате бр. 1 (1975), Соната бр. 2 (1978), Соната бр. 3 „Фуга и бурлеска“ (1979) и свита за концертну хармонику бр. 1 „Зимске скице“ из циклуса „Годишња доба – животна доба“ (1976). Тих година дела за народне инструменте не заузимају значајно место у општој маси симфонијских, вокалних и камерних дела А. Кусјакова. То је тек почетак пута, проналазак свог непоновљивог „тона“ у вишегласном инструменталном

⁷ Интервју са А. Кусјаковим // Јужно-Руски музички алманах – 2005. – Ростов на Дону, 2005.

хору. Од тренутка када су се појавила, та дела су одмах постала јако популарна, а најбоља потврда њиховог квалитета је вишеструко издавање у Русији и иностранству, укључивање у програмске пропозиције многих такмичења као обавезних композиција и непрекидан концертни живот.

Други период, који сам композитор сматра неоромантичарским почиње стварањем Сонате бр. 4 (1984). У том периоду су такође написане: „Пет шпанских слика“ за флауту и концертну хармонику (1986), свита бр. 2 „Јесењи пејзажи“ из циклуса „Годишња доба – животна доба“ (1988), „Три минијатуре“ (1989), „Партита“ у 4 става (1990), Романтичарска музика („Опроштаји“) у 3 става (1991), „Дивертименто“ у 4 става (1992). Упркос свим шаблонима и традицијама, музика овог периода фасцинира, обузима, одваја од свакодневнице, руши стереотипе. Нису случајно дела другог периода „најрепертоарнија“ и најпопуларнија код слушалаца и извођача.

Трећи, медитативни, период је такође донео нова открића. Филозофска дубина, високи стил, понекад мучно болна искреност красе: Сонату за хармонику бр. 5 „Монолог о вечности“ (1994), свиту бр. 3 „Пролећне слике (визије)“ из циклуса „Годишња доба – животна доба“ (1998), дванаестоставачну свиту „Ликови одлазећег времена“ (1999), Сонату за хармонику бр. 6 „Витражи и кавези катедрале Апостола Павла у Минстеру“ (2001), Сонату за хармонику бр. 7 „Misterium“ (2005). Посебно се издваја у последњем периоду стваралаштва само једно дело, Концерт за хармонику, гудаче и ударалке (1996), које се због своје упечатљивости, еруптивне кључале енергије, изражене експресивности, не уклапа у општи контекст медитативности и представља синтезу набројаних особина са одређеним медитативним фрагментима.

Без обзира на могућност условне поделе стваралаштва у три временска и стилско-концептуална блока, ипак постоји заједнички и обједињавајући мотив. У центру пажње композитора је увек Човек који осећа, Човек који брине, Човек који тражи. При таквом погледу на ствари није толико важан избор средстава, помоћу којих А. Кусјаков решава постављене задатке, небитно да ли је у питању жанровски или пејзажни нацрт, суптилна

минијатура или сонатно-симфонијска форма великих размера.⁸ Истовремено са тим А. Кусјаков се не одриче коришћења фолклорне основе у многим делима: то се манифестује и кроз отворено стилизоване жанровске сцене („Посела“ и „Предвечерје“), и музичке слике, које приказују забаву, народни празник („Тројка“ и „Празнична“), и комаде који имају народну жанровску основу („Биљина“) и кроз мелодије које имитирају народне инструменте („Пролећни гласови“ – свирање на свирали) и кроз посредније, али не губеће народно порекло, народну исконску основу теме („О земљи“, многе теме, Соната вр. 1 и бр. 2). У једном од последњих дела, *Дивертименту*, су исто тако јасно приметни трагови друге неакадемске линије, цеза. У мелодији, хармонији, ритмици, у импровизационим начину развоја материјала, свугде је та веза веома очигледна. Такав спој уобичајеног и неуобичајеног, старог и новог, елементарног и веома комплексног дао је феноменалне резултате. Ни међу слушаоцима, ни међу извођачима музике А. Кусјакова нема и не може бити равнодушних. Већина прихвата ту музику „из прве“, али многе плаши комплексност језика. Да би схватили и прихватили дела А. Кусјакова треба само да се одрекнемо од шаблонског поимања савремене музике као скупа структурисаних формула, душевне лењости, да „порадимо“ срцем. Доста комплексан савремени језик даје посредност програму многих дела, али у исто време ствара мрежу у коју се могу уплести своје шаре. Наравно и извођач и слушалац треба да мисли филозофски, „дубоко“. Осећања при извођењу музике А. Кусјакова не могу да буду „плитка“. Пажљив однос према детаљима, може бити од пресудног значаја, јер баш такве ситнице испуњавају дела садржајношћу и смислом. Толико високу концентрацију мисли и осећања композитор успева да достигне, између осталог и због тога што он, не одричући се од ранијег искуства, узимајући све најбоље, фокусирано иде напред, шири хоризонте наших поимања о томе шта може и треба да се свира на хамоници.

⁸ Осим дубоког и напетог психологизма, који прожима композиције сва три периода, присутан је и суптилни импресионизам у осликавању природе. Најчешће, природа представља огледало, које одражава процес рефлексије.

1.3 СОНАТА БР. 1 - АПСОЛУТНА ИЛИ ПРОГРАМСКА МУЗИКА?

Ако испратимо историју жанрова концерта и сонате за хармонику, видећемо да су се по правилу концерти у стваралаштву многих композитора појављивали пре сонате. По мом мишљењу, то је било у вези са тим што многи композитори нису познавали техничке и звучне могућности соло хармонике. Писали су концерте, где су имали могућност да своју непотпуну компетенцију прикрију оркестарским деоницама. Иако је Кусјаков спадао у ту групу композитора, његов, испоставиће се касније омињени жанр *соната*, ипак добија предност у односу на концерт.

Када сам започињао рад на овој Сонати, приметио сам да је много тога композитор покушао да објасни ознакама у нотама. Понекад се чини, да је нотни текст претрпан ознакама артикулације, динамике и коментарима везаним за сам карактер појединих фраза. Као да је композитор желео да каже нешто више. Наслутивши да се иза ових коментара и ознака крије нека порука, пронашао сам интервју Елене Показањик са Јури Шишкином. Он је услед честог контакта са композитором, успео да сазна причу која се крије иза Сонате бр. 1 и несебично је подели са љубитељима музике А. Кусјакова. Та прича ми је дала одговор на многе недоумице које сам имао, везано за коментаре и ознаке у нотама. Један од главних „промотера“ музике Кусјакова и редактора неких његових каснијих дела, Јури Шишкин, често је на својим наступима и семинарима откривао приче везане за многа програмска, али и дела апсолутне музике. Обзиром да овакве, од велике важности, информације нису забележене, нити издате још увек и преносе се искључиво на овај или сличан начин, концерти, као и семинари Шишкина су били догађаји које нисам пропуштао када год ми се указала прилика.

Након сазнања тематике композиције, наслутио сам да ово можда није дело апсолутне музике, већ је реч о скривеној програмности, која није реткост у делима Кусјакова. Програм је интрига, која је ту да примами слушаоца. То је такође окидач за буђење маште слушаоца, „шифра“ која омогућава композитору да парадоксално наговести своју замисао. У мору композиција са програмским насловима, већ се ређе јављају

случајеви када творац скромно назива свој опус сонатом.⁹ Намеће се питање: да ли је то разлог за овакав назив? Да ли је то због форме дела? У одређеном смислу, називи ставова¹⁰, већ могу да се схвате као програм, а можда је композитор желео да назив „Соната“ изгледа загонетније него конкретан програмски назив. Ипак, сазнање о тематици и све остале чињенице „натерале“ су ме да ову композицију анализирам кроз призму програмности.

Соната бр. 1 је епска. То је прича о конкретном времену у историји Русије. Кроз анализу ставова приказивањем проблема и техничких решења Мордент два у расписивању транскрипције за две хармонике, покушаћу да дочарам шта је у којој епизоди скривено. Сваки мотив у овој композицији је интересантан због своје свестраности, јер је Соната прожета симболима, који нам се само понекад откривају, али се чешће наслућују и примамљиво су загонетни. Експресивно-енергична и динамична, Соната има јасно изражену концертну усмереност. Намењена је већ формираним музичарима, захтева мајсторску контролу инструмента и пажљиво осмишљену концепцију композиције.

1.4 ИЗАЗОВИ ТРАНСКРИБОВАЊА ЗА АНСАМБЛ ДВЕ ХАРМОНИКЕ И ИНТЕРПРЕТАТИВНО-УМЕТНИЧКЕ ОСОБЕНОСТИ СОНАТЕ БР.1

„Сваки пут када идем на концерт, где се изводе моје композиције у транскрипцији за народни оркестар, осећам се чудно. Са једне стране осећам захвалност због пажње која је посвећена мојој музици, а са друге страхујем од резултата, на који не могу да утичем. Чини ми се да је транскрипција оправдана онда, када звучи не лошије од оригинала, а у суштини треба да звучи боље: јер због тога се аранжман и ради, да би дело добило нови живот у упечатљивијој варијанти. Морају се узети у обзир сви детаљи, који се неизбежно појављују у процесу транскрипције, да би се сачувала општа атмосфера“.

А.Кусјаков

⁹ Да би се уверили у истинитост ових речи, довољно погледати програм неког фестивала савремене музике. На пример, на три фестивала „Ростовске премијере“ (2000, 2003, 2006) програмске композиције скоро троструко квантитативно надмашују непрограмске композиције.

¹⁰ 1. Варијације, 2. Остинато, 3. Корал и речитатив, 4. Финале

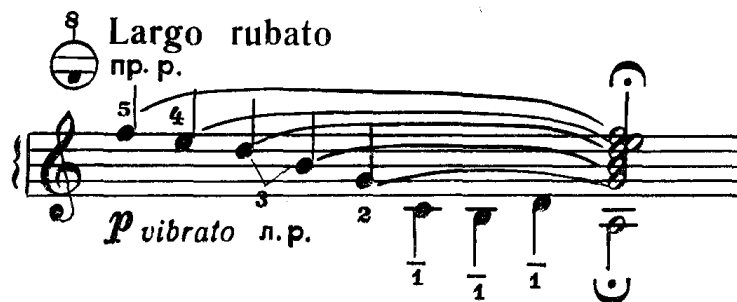
У књизи „Анатолий Кусяков: Времена жизни“, композитор је на овај начин прокоментарисао појаву транскрипција својих дела за оркестар. Идеја да се напише транскрипција Сонате бр. 1, представља значајан искорак пре свега у репертоару за две хармонике. Тумачење композиција оригинално писаних за соло хармонику у медијуму ансамбла две хармонике отвара широк спектар нових интерпретативних могућности, које превасходно обухватају квалитетније видове фразирања, масивнију тонску слику, нови квалитет звука, изражајније кулминације, шири спектар боја, односно регистара. У процесу преношења композиције у нови медијум, настају и извесни проблеми који се пре свега одражавају на домен ансамбла, а односе се на поделу гласова, одабир и усаглашавање регистара, баланс звука, дијалогизирање, начине фразирања. Комплексност дела, вишеслојност музичког ткива и снага израза у ансамблу две хармонике, бивају доведени на виши ниво. Сматрам да будућност многих композиција Кусјакова, лежи управо у камерним или оркестарским интерпретацијама, јер се баш у таквој „мултиинструменталној“ интерпретацији може изразити не само њихова фактурна и тембрална вишедимензионалност, већ пре свега садржајност. Планирам да докажем да резултат транскрибовања у овом случају, открива додатни експресивни потенцијал дела.

ПРВИ СТАВ (*Вариации*)

Композиција која почиње *вибратом*, увек је испуњена неком врстом магнетизма. Некад топлим, некад хладним призивним осећањем, али то је увек фасцинантан почетак, поготово, ако је вибрато у левој руци, јер се он разликује од било ког другог.¹¹ Баш такав, вибрато на самом почетку циклуса окупира пажњу слушалаца јаче од других изражајних средстава:

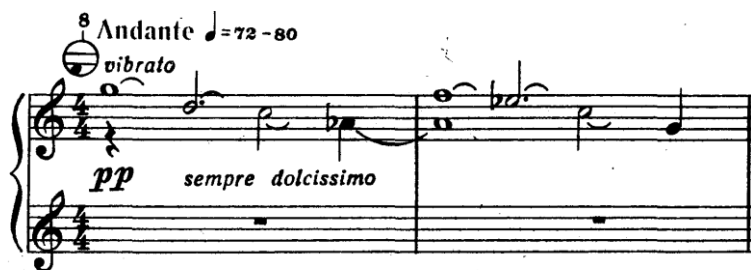
¹¹ Вибрато техника се на хармоници може изводити трзајима леве и десне руке на различите начине, а понекад чак и ногом.

Пример¹² бр. 1



На сличан начин Кусјаков започиње и циклус „Зимске скице“ и њен први став „Шаре на стаклу“:

Пример бр. 2



Технички гледано, два наизглед идентична почетка и потпуно иста начина извођења вибрата. Интерпретационо и по драматуршкој функцији они се тотално разликују. Први тактови свите „Зимске скице“ не захтевају агогику и остала изражајна средства (динамику, туше). Само тако можемо насликати „замрзнутост“ стакла покривеног ињем (пример бр.2). Насупрот тога, у Сонати се тражи певање. Ефекат вибрата се рађа из шапата. Мордент дуо (прва хармоника¹³) доноси овај увод у строгом и не превише напетом легату, уз мало задржавање на четвртој ноти (*h*) и мали *crescendo*, јер појавом те ноте почиње одређена дурска хармонија (интензивност вибрата у њој такође се повећава). У првим тоновима (*f-e-d*), нема хармонске јасноће. Две секунде (*f-e* и *e-d*) још увек не дефинишу тоналитет нити одређену хармонију. Појава тона *h* представља главну

¹² Сви нотни примери Сонате који се налазе у даљем раду, представљају оригинално издање ове композиције (за соло хармонику), док ће на њима бити објашњена интерпретација и техничка решења Мордент дуа.

¹³ ... у даљем тексту „прва хармоника“ или „први штим“

реч у реченици. Са њим се рађа „осећај“ сонате, расположење светле смирености. Затим следи радосна трепељивост хармоније, слагалице из наслоњених једно на друго, низа четвртина и половине у другом гласу (*c, h, d, a*), коју доноси *друга хармоника*. Као што се може приметити (пример бр. 1), доњи глас (који се у оригиналној варијанти изводи палцем) због апликатурне немогућности повезивања, композитор није ставио под лук, већ захтева издржавање сваког тона, што је више могуће. Такође се може приметити на самом почетку и утицај редактора, тачније предлог прсторедра. Мордент дуо услед физичке предности, има могућност да артикулацијски повеже тонове у другом гласу, што и ради. Друга хармоника овде прави мали *crescendo*, који би се у оригиналној интерпретацији соло хармонике одразио на горњи глас, тј. акорд, који у овом случају звучи самостално у деоници прве хармонике. Након одслушаног доњег гласа, увод се зауставља утишавањем обе деонице и заустављањем акорда мехом. Усклађеност регистара унутар ансамбла у овом случају се подразумева. Користи се тражени регистар (*bassoon*) и изводи се за октаву више.¹⁴

Следи главна тема, а са њом и почетак приче. *У брвнари окољеној снегом на крају једног руског села, у раним јутарњим часовима, буди се жена са паником у срцу. Она гледа кроз прозор и не може да схвати шта је то што у њој буди толики немир. Да ли вреба нека опасност?* Лирску тему (мекан женски глас) карактеришу певљивост, свирање без трзаја мехом уз лагано успоравање ситних нотних вредности и пажљиво завршавање фразе. У првом излагању, тему доноси прва хармоника:

Пример бр. 3

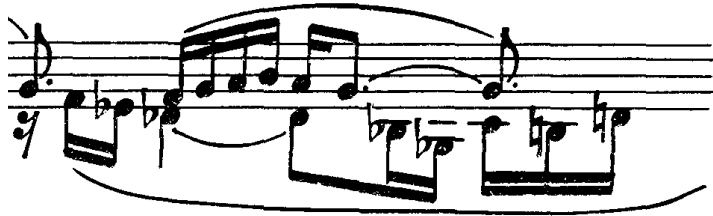


¹⁴ Овај регистар звучи за октаву ниже од онога што је написано. Да би се добило реално звучање, материјал се изводи за октаву више.

Расположење жене убрзо допире до мужа, који се такође буди из сна (други глас).

Појава другог гласа (друга хармоника) означава преузимање иницијативе:

Пример бр. 4



Он представља контраст женском гласу који остаје у складу са својим карактером и у расположењу предосећаја узбуне и опасности. У оригиналној интерпретацији, оба гласа се изводе у десној руци, те њихово карактерно раздвајање и одвојено динамичко нијансирање није могуће.

Након неуспеха другог гласа да карактерно „умири“ први, тензија расте и долазимо до следећег наступа теме у динамици *mf*:

Пример бр. 5

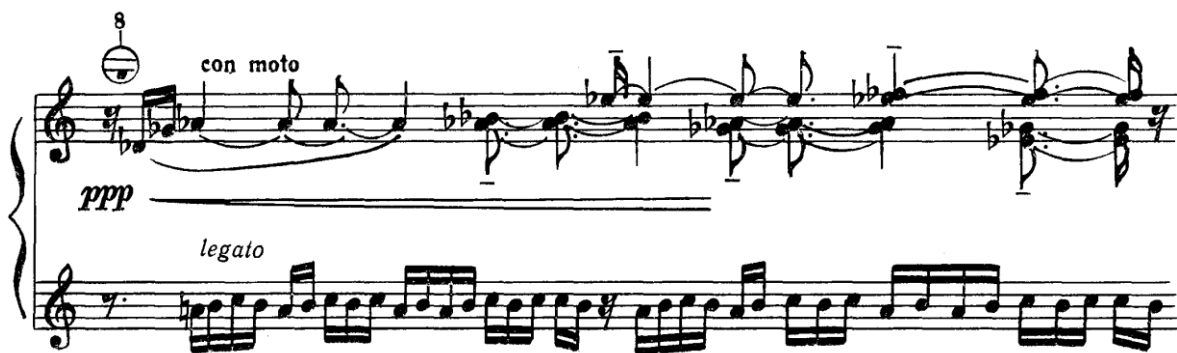


Пробуђен гласовима својих родитеља, из своје постеље устаје и малишан. Плач малишана и очигледно најгласнији и најнапетији наступ теме, Мордент дуо изражава

удвајањем гласа теме (друга хармоника интерпретира овај глас у десној, као и у левој руци на баритон¹⁵ басовима, у истој октави).

Мајка смирује дете и наставља да осматра кроз замрзнути прозор¹⁶ брвнаре. Одједном, она види разлог своје узнемирености. Далеко на хоризонту, уздиже се црни облак дима који се споро разлива по зимском небу и полако у себе увлачи хоризонт. Сада никоме није до сна. Паника хвата целу породицу. Мајчино срце куца све дубље и спорије:

Пример бр. 6



У овој епизоди, тон *c2* у доњем гласу (друга хармоника), треба обавезно „скривати“, како се не би појавила интонација плача, коју је неопходно додати у следећим наступима истог материјала. За сада је само довољно показати да их мори паника. Овакво градационо накупљање драматизма кроз варијације, чека свој излив у кулминацији.

На прозору светлуцају силуете људи који некуда журе. Шта се десило? Да би сазнао, муж одлучно напушта колибу. Жена га моли да их не оставља саме, јер предосећа да се нешто лоше десило. Била је у праву! Дошла је вест о погибији суседа. Непријатељ је пред вратима. Главну реч има старешина села (први состенуто). Он разматра о томе какво је зло дошло на руску земљу. Крици, дозивање и плач, сливају се у једно. Муке достижу своју кулминацију. Непријатељ је пред вратима. Време је да сви крену у битку, тамо издрже или да погину:

¹⁵ Мелодијски басови у левој руци.

¹⁶ Сада је јасно да је А.Кусјаков на првим тоновима овог става користио *vibrato* технику, како би осликао замрзнуто стакло на прозору. Исту технику осликавања користио је и у већ поменутом примеру свите „Зимске скице“.

Пример бр. 7

The image shows a musical score for Example 7. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff at the bottom. The treble clef staff is marked 'Sostenuto' and features a 'risoluto' marking above it. The bass clef staff has a 'B' marking. The grand staff has a 'B' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Већина извођача, овај део изводи како је записан. Мордент дуо, по узору на интерпретацију Јури Шишкина, појачава хроматски покрет *es-e-f* (у оригиналу десна рука) удвајањем истог у оба мануала друге хармонике. Акорд Еф-дура у најнижем линијском систему, такође доноси друга хармоника у нешто широј фактури. Најнижи глас (бас *F*), већ је припремљен хроматским покретом у стандард басу, док се горња хармонија (*a-c-f*, која се у оригиналу изводи на баритон басовима¹⁷) изводи у обе руке. Деоницу горња два линијска система доноси прва хармоника. Оваквом поделом гласова добија се масивнија тонска слика и један потпуно нови квалитет звука, док се у исто време добија и квалитетнији вид фразирања. Тема (*risoluto*) звучи самостално у деоници прве хармонике и не омета акцентима равно звучање акорда Еф-дура, који доноси друга хармоника. У оригиналној интерпретацији, ови акценти се праве мехом и одражавају се на лежећи акорд у левој руци.

Муке достижу своју кулминацију и као израз опште једногласности народа да заштите своју земљу, звуче октаве:

¹⁷ У руској литератури, стандард бас се обележава словом „Б“, а мелодијски баритон басови словом „В“.

Пример бр. 8

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Пример бр. 8'. The score is written for two staves, likely representing the left and right hands. The top staff is in bass clef and contains a sequence of chords and notes. Above the first measure, there is a circled '8' and the word 'risoluto'. The dynamics are marked as *f* (forte), *sf* (sforzando), and *ff* (fortissimo). The *sf* and *ff* markings are connected by a wedge-shaped line indicating a crescendo. The bottom staff is also in bass clef and contains a few notes. The score is enclosed in a dashed box on the right side.

Како би овај такт звучао што убедљивије, дуо хармоника користи следеће техничко решење: горњи глас доноси прва, а доњи друга хармоника, интерпретацијом стандард баса у оба мануала. Ефекат *sf*, затим утишавање акорда и нагли крешендо, карактеристичан је за руске ауторе, поготово на кулминацијама. Прва хармоника изводи октаве на отварање (развлачење) меха, као и акценат акорда (*sf*). Након акцента следи брза промена меха (затварање), интензитет звука нагло опада, док се пред сам крај трајања акорда јавља нагли *crescendo*. Да би *sf* звучао убедљиво, одлучно и оштро, прва хармоника, само за време трајања акорда на отварање, артикулацијски веома кратко, свира кварту *as-des* у стандард басу леве руке. Друга хармоника својим упадом прати прву у свим наведеним извођачким решењима. Цео ефекат (брза промена меха на *sf*, нагли *decrescendo* и нагли *crescendo*) је веома незгодан за усаглашавање и потребна је велика увежбаност чланова камерног састава, како би притисак у меху једне и друге хармонике био исти у сваком тренутку.

Након стања опште панике у народу, приказане масивним звуком и акордском фактуром, следи потпуно контрасна епизода *Scherzando leggiero*. Исмевање непријатеља у последњим мирним тренуцима, приказани су помоћу пасажа у десној руци, док чврсте осмине у левој представљају призивање победе и увереност у њу:

Пример бр. 9

Scherzando, leggero

Транскрипција овог дела композиције даје могућност много јаснијег дочаравања *Scherzando* материјала кроз виртуозне пасаже, које доноси прва хармоника, али и чвршћу и стабилнију пратњу друге хармонике, у којој је поново заступљена техника удвајања гласова (стандард бас и октаве у десном мануалу).

Након низа пасажа, долазимо до последње варијације. Чују се мушки гласови (триоле), пуни снаге и воље да бране своје породице и село од непријатеља. Преко триола преламају се акорди који представљају тему:

Пример бр. 10

Maestoso

Ради што јаснијег истицања тематских материјала, дуо хармоника се опредељује за следећу расподелу гласова. Акорде (тему) и деоницу стандард баса (најнижи глас) доноси прва хармоника. Средњи глас доноси друга хармоника у десном мануалу, а такође, заједно са првом удваја најнижи глас у левој руци. Удвајањем стандард баса, добија се масивнији звук и кулминација става већих размера. Обе хармонике користе у десној руци најгласнији регистар (*tutti* или *master*), док прва у левој руци користи нешто тиши регистар од друге, како би што јасније истакла тему (акорде) у десној.

Ако бисмо замислили развој ове радње у визуелном домену, у тренутку кулминације дела, камера (кадар) би се подигла над селом и показала општу слику тога што се дешава унаоколо. У складу са „крупним кадром“ треба посматрати и тематски материјал кулминације – као једну велику фразу у којој нема времена за посвећивање пажње детаљима. Камера наставља да се подиже све до заслепљујућег зрака сунца¹⁸, тачније акорда Е-дура:

Пример бр. 11

Светлост облива цело пространство, а онда се одједном јављају облаци који прекривају сунце – *piano* (*subito*). Интензитет звука драстично опада. У даљини се виде само леђа људи који одлазе да бране село од непријатеља. Акорд Е-дура у оригиналној верзији, углавном се свира на отварање како би се мех отворио што је више могуће. У следећем такту долази до промене меха (затварање) и наглог пада динамике. Индикатор правилне промене меха јесте појава звучања акорда у левој руци на затварање у *pianissimo*

¹⁸ А.Кусјаков је често у својим каснијим композицијама, заслепљујуће зрака сунца осликавао на овај начин (дурски акорд масивног звука и нешто дужег трајања, у најјачем регистру).

динамици, без акцента. Као што се може приметити у примеру бр. 11, тонови акорда су повезани испрекиданим линијама. Очигледно је првобитна замисао композитора била да акорд траје све време и да се нагли динамички скок изврши без промене меха и прекидања акорда. Због немогућности меха да се толико отвори, најбоље место за његову промену је управо динамички скок. Најнижи тон (*E* у стандард басу) траје само пола такта, из простог разлога што би његово трајање у целом такту потрошило много више меха¹⁹ и акорд у десној руци не би могао да звучи толико дуго у *fortissimo* динамици. Овај ефекат је веома незгодан за извођаче и често се дешава на наступима, да се не изведе онако како је планирано. Мордент дуо за овај проблем има једно занимљиво решење. Горњи глас доноси прва хармоника, која заједно са другом удваја најнижи глас у стандард басу. Друга хармоника у својој деоници износи материјал бас кључа. Подела гласова на два инструмента омогућава дупло мање потрошеног меха, али и масивније звучање акорда услед удвајања тонова. Када прва хармоника прави *crescendo* на акорду, не размишљајући о проблематичној промени меха, друга хармоника је у последњим тренуцима тог *crescenda*, већ припремила динамички скок, односно звучање акорда у *piano* динамици. Као што је и било потребно, акорд се јавио после *crescenda*, што је тише могуће и без акцента и на идеалан начин дочекује следећу тему прве хармонике. Такође је и промена регистра у горњем гласу, након *crescenda*, извршена без одраза (трзаја за време стискања регистра) на лежећи акорд у доњем гласу, што је релативно честа појава у оваквим ситуацијама у оригиналној верзији за соло хармонику. Овим решењима, дуо Мордент избегава све наведене проблеме који могу да доведу у питање квалитет интерпретације, остварујући ефекте на вишем нивоу.

ДРУГИ СТАВ (*Остинато*)

Други став представља лик непријатеља. *Звецкајући оружјем, непријатељска војска јуриша право на село. Разјарена лица непријатеља, одећа која лепрша, снег који прити под коњским копитима измешан са земљом:*

¹⁹ Конструкцијски гледано на инструмент, тонови у стандард басу су највећи, најгласнији и самим тим троше највише меха. Поготово тон *E*, који је најдубљи бас на професионалним хармоникама пуног опсега.

Пример бр. 12



Остинато (стандард бас) доноси друга хармоника у оба мануала. Удвајање гласова је једна од честих појава у транскрипцији Сонате Мордент дуа. На тај начин постиже се већи колористички ефекат, масивнија тонска слика, чвршћи звук и убедљивији звучни ефекти. У другим ситуацијама, излагање теме унисоно у два мануала, помаже њеном лакшем истицању. Карактер остината (*feroce*) захтева апсолутну изједначеност контакта сваког прста са дирком, без икаквог тушеа. Чврст контакт шаке са клавијатуром ствара ефекат ударца копита галопирајуће коњице и њиховог утискивања у земљу. Један занимљив додатак тексту доноси деоница прве хармонике. Тачније, за време паузе (прва два такта горњег примера), она дочарава ефекат звецкања оружја. Лупкање левом руком по регистрима у осминском покрету, ствара оштар и неартикулисан звук. Руски уметник Јури Шишкин истиче да је од самог почетка става, веома важно наметнути карактер. Он препоручује извођачима да стекну утисак да се налазе унутар непријатељске војске, јер ће само тако слушалац осетити набој у музици.

*Прескачући брегове и канале, коњаници непријатељске војске стижу на равно поље, на свега неколико километара од села (пасаж од пет тактова који нас уводи у кратак мех). Осматрање непријатеља на хоризонту, шичекивање напада и откуцаји срца људи који се спремају да бране своју домовину, јасно су осликани у *Delicato* епизоди. Један веома млад момак, пун страха, чврсто стиска ручку мача. Њега теши старији војник. Младић му поставља питање у нади да ће одговором добити макар мало самоуверености и храбрости:*

Пример бр. 13



Тему (уплашеног младића) доноси друга хармоника у десној руци и баритон басовима у уједначеним (једногласним) регистрима. Остали гласови звуче у деоници прве хармонике у идентичном одабиру регистара. На овај начин, тему је могуће слободно фразирати, јер није условљена појачавањем лежећих тонова за време њеног динамичког нијансирања. Пулсација тона C2 (откуцаји срца ратника) увек је обогаћена додатним тоном (C3) на свакој првој доби такта, како би метричка подела теме и честе промене такта (3/4, 4/4, 6/4 и 9/4) били што јаснији.

Не журећи, старији борац води дијалог са младићем:

Пример бр. 14



Подела гласова у Мордент ансамблу остаје непромењена, само што овог пута друга хармоника доноси тему у регистру који је записан у нотама (*тзв. оргуљски*).

Непријатељ је веома близу. Већ се виде лица коњаника. Сви су на својим позицијама спремни за битку. Прве стреле се забијају у штитове:

Пример бр. 15



Пратњу у четвртинским акордима, коју интонира друга хармоника (десна рука и баритон басови) и осмине у деоници прве хармонике (десна рука појачана овог пута стандард басом) карактеришу динамичка некохерентност. У оригиналној верзији дела, динамичка иступања (*sf*) која се врше на осминама, а касније и на појави акорда (*удар балвана којим су пробијали врата града*), одражавају се и на пратњу. У интерпретацији две хармонике, услед физичке раздвојености деоница, акордска пратња не прати динамичко иступање осмина. Једини динамички покрет пратње представља поновни наступ теме (из примера бр. 14). У тој ситуацији пратња, зарад уједначености интензитета звука оба инструмента, прати динамички развој теме.

Ваде се мачеви заштитника, подижу се казани вруће смоле спремни да се изруче на главе непријатеља. Стреле прише на обе стране. Капија града је срушена и војска се пробија унутра:

Пример бр. 16



Напетост достиже свој врхунац. Крв се меша са снегом и претвара у потоке које гута пламен запаљених кућа. Звечкање мачева, штитова и шлемова одзвања улицама. Узвици и крици ратника се сливају са трагичним вриском живих људи запаљених у храму:

Пример бр. 17



Тематски гледано, овај одсек представља кулминацију става. Карактеристике кулминације су: конструктивна логика највишег нивоа, јасноћа изражавања и семантичка испуњеност сваког елемента музичког тока, када сваки детаљ (интонацијско-тематски, тембрални, фактурни) постаје значајан. Појава технике кратког меха²⁰ у кулминацији, такође захтева ширење фактуре:

Пример бр. 18



Ефекат кратког меха, као једна од најизражајнијих техничких средстава, веома је захтевна, поготово ако се изводи у брзом темпу, акордској фактури и на најгласнијем регистру. Ако траје мало дуже, као што је овде случај, није реткост да кулминације фраза остану недовољно изражене, услед физичког умора извођача. Стога ширење фактуре, удвајање и масивнији звук, овде представљају право решење.

²⁰ Брзе промене меха (отварање и затварање)

На крају градског бедема, кроз рушевине, старац извлачи унука на отворено поље. Моли се и саветује га да стигне до суседног града и све пренесе књазу. Да исприча како су се борили и како су погинули. Дечак га слуша, а затим трчећим кораком бежи преко поља.

Крај става, који представља дијалог деде и унука, приказан је помоћу две већ познате теме, наведене у примерима бр. 13 и 14 (уплашени младић и старији ратник који га саветује). Принципи излагања које Кусјаков овде користи, у комбинацији са упечатљивом мелодичношћу и експресивношћу обе теме, стварају индивидуални звучни лик уплашеног младог бића са једне и искуство и мудре савете са друге стране. Треба напоменути да се овај став (као и цела Соната) одликује лепотом памтљивих, изражајних мелодијских тема, а заједно са тим и иновативношћу фактурних и сонорних ефеката. Овакав спој је прилично ретка појава у данашњој савременој музици. Код Кусјакова он представља карактерну црту стила. Зато је тако изражено исцртана логика драматургије и тако пажљиво искројена форма, чак и када, у складу са замисли аутора, форма треба да створи утисак хаоса (битке) као у овом ставу.

ТРЕЋИ СТАВ (*Хорал и речитатив*)

Гласно као позивно звоно дрхти, раскопана копитима земља. Споро и неумољиво вековним зовом буди у венама врелу крв ратника. Окрет према непријатељу - заузимање борбене позиције (квинта g-d у четвртом такту).

Пример бр. 19

The musical score for Example 19 consists of two staves, bass and treble clef. The tempo is marked **Maestoso** for the first three measures and **Più mosso** for the last two. The first staff has a box labeled **Б** under the first measure. The first staff has a **p** dynamic marking and a crescendo hairpin. The second staff has a **mf** dynamic marking and a crescendo hairpin. The second staff has a **sf** dynamic marking and a crescendo hairpin. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Maestoso – симбол руског духа.²¹ Од самог почетка става веома је важно обратити пажњу на прилив снаге у прва четири такта. Многи извођачи, из неког необјашњивог разлога, деле динамички овај мотив на два двотакта, за шта не постоје индикације у тексту. Такође је важно да се тонови сједињавају један са другим. У интерпретацији два хармоника, степен легата се увећава током *crescendo* поступка. За разлику од неких претходних ситуација, када лежећи тонови нису пратили динамички развој горњег гласа, овог пута је обрнут случај. Друга хармоника доноси тон *F* у стандард басу и у десној руци, али у три октаве.²² У једногласним регистрима, други штим прати динамичку фразу горњег гласа. Тему у стандард басу и десној руци, доноси прва хармоника. Једногласни регистар у левој и тзв. *бандонеон*²³ регистар у десној, дају теми нешто „отворенију“ боју. Поделом гласова и одабиром регистара на овај начин, добија се „моћан и масиван“ призвук Корала, у *riano* динамици, док се тема интерпретирана у другом регистру, тембрално издваја од лежећег гласа.

Непријатељ се не предаје (piu mosso - пети такт). Сигуран је у своју непобедивост, још више подиже своја обележја и похабане штитове са вечним симболом азијског змаја. Ова фраза, агогички и динамички представља контраст претходној. Лежећи тон *E*, сада се јавља на *sf*, у идентичном удвајању гласова и показује силу непријатеља. Четвртине звуче у *tutti* регистру, агогички слободно обликоване. Прве две четвртине (*c-ges*) трају мало дуже, док су друге две *crescendo* и знатно брже. Ово није контраст смирености и буре, већ контраст двеју сила које се супростављају – благодатне и агресивне. Зато је Мордент дуо на све могуће начине направио контраст између ових тема (динамички, тембрално, агогички и карактерно).

Руски пукови формирају зид. На ратницима све леприша. Храбар војник гледа у даљину са сузама у очима. Војсковођа даје последње наређење, подиже мач над главом. Ратници, као одговор раде исто:

²¹ Интервју Е. Показанник. Ю.Шишкин. Соната Но.1: исполнительское прочтение

²² Због близине распона једне октаве, на хармоници је, у оваквим случајевима, могуће обухватити три октаве једном руком.

²³ Спада у групу микстурних регистара, чистих темброва (комбинација фагота и кларинета)

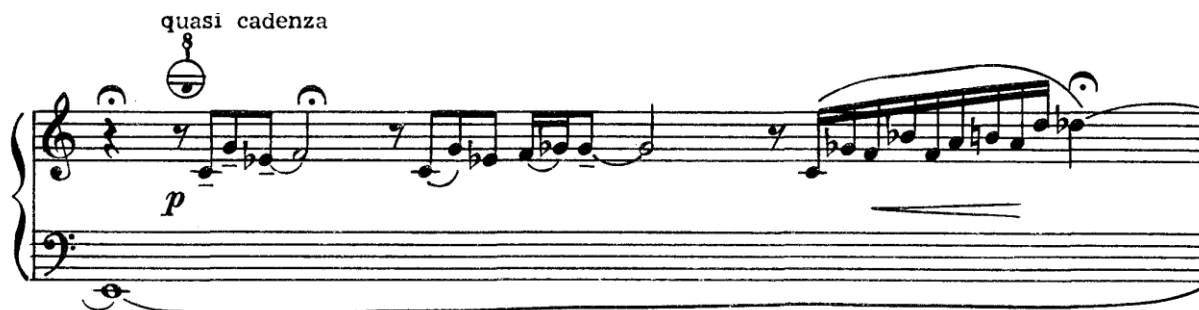
Пример бр. 20



Ово је једна од најтежих епизода у соло извођењу. Музичка линија у густој акордској фактури, дуга дванаест тактова, коју је потребно испевати. Да би извођачи остварили ову замисао неопходно је ухватити акорд, затим опустити шаку, смислити следећи, а затим „бацањем шаке“ одсвирати наредни акорд. Цезура мора бити минимална, а опуштање шаке обавезно. Без опуштања шаке пре хватања акорда, певање неће поћи за руком, већ се добија обично неповезано „ударање“ по клавијатури, укоченом десном руком.

Речитатив – то је прича старца. Баш оног који је спасао дечака (у другом ставу). Он се присећа битке, много година након завршетка рата. На почетку речитатива у првом мотиву (с, g, es, f), можемо чути његове речи: „Почећу причу...“²⁴

Пример бр. 21



У оригиналној верзији за соло инструмент, *Речитатив* је у музичком погледу, веома захтеван. Главни „кривац“ за то је лежећи бас Е у левој руци, који се изводи у стандард басу. Динамички раст овог тона представља кључ за изградњу еволуције

²⁴ „Начну расказ...“

речитатива. Из тог разлога, многи интерпретатори на овом тону, користе технику тзв. непуног тушеа. Употребом ове технике може се, али само у одређеним границама, манипулисати динамичком физиономијом звука на хармоници. Непотпуним притиском на дирку, тон се може повући у други динамички план и ослободити простор за рељефно истицање фактурно важнијег гласа, при чему се може и утицати на постепену промену јачине звука (*crescendo* и *diminuedno*).²⁵ Притискањем дугмета у потпуности, ваздух потиснут мехом деловаће на језичак (тон) несметано и на тај начин настаје илузија увећања обима тог тона. Овакав начин регулисања динамике једног тона најчешће се примењује баш у оваквим примерима – код звукова дужег трајања, у деоници леве руке. Обзиром на то да лежећи тон траје веома дуго и да је неопходно направити неколико промена меха на њему, техника непотпуног притиска тона (дугмета) захтева висок ниво интерпретативних способности. Ако се ипак ова техника не употреби, неће бити могуће направити диференцијацију гласова и деоница леве руке ће бити доминантнија у односу на линију десне руке. Дуо Мордент услед физичке предности није приморан да користи технику тушеа, већ лежећи тон неометано звучи у стандард басу друге хармонике, док на местима где је потребно добити масивнију слику тог тона, он звучи и у деоници десне руке и то у две октаве.

Једна од кључних ствари у Речитативу, на коју Мордент дуо посебно обраћа пажњу, јесу почеци свих мотива и пасажа. Није редак случај да пажњу извођача окупира покрет унутар пасажа или неког мотива (тј. унутрашњи развој), док првим, па чак и последњим тоновима, припада мање пажње. Код два хармоника, сваки мотив или пасаж одсвиран је са малим ослонцем на почетку, са циљем препознатљивости мотива који дају специфичну драматску улогу. Динамичким развојем мотива, ослонци постају све чвршћи, док највиши тон у пасажу, постаје све оштрији:

²⁵ Зоран Божанић, *Музичка фраза*, Клио – Београд, 2007, 73 стр.

Пример бр. 22



Пример бр. 23



У примеру бр. 23 приметан је предлог редактора (В.А.Семјонова) везан за апликатуру. Руска школа хармонике има специфичан и помало неудобан прсторед, поготово када су пасажии у питању. Овај предлог није идеалан, јер употреба палца у овом случају захтева промену положаја шаке у односу на почетак пасажа, а самим тим и промену артикулације, односно већи степен легата, што квари целокупни ефекат пасажа. Из тог разлога, прва хармоника доноси овај пасаж користећи прсторед који омогућава артикулацијску изједначеност свих тонова.

Глас старца постаје све сигурнији и снажнији. Постаје моћан. Као да хор душа тих људи који су бранили своју земљу, удваја његов глас. Сви фрагменти, фразе и пасажии, граде једну велику динамичку линију на којој је заснован динамички план Речитатива. Задатак слушаоца јесте да обухвати једним „погледом“ све делове и фрагменте, склопи целину, сложи мозаик.

Последњи одсек *Lamento*, захтева идеалан легато у обе деонице. *То је плач мајки, жена и сестара. Тихи плач, који нас враћа у време битке, шири се степама, над згариштима изгорелог села, над телима погинулих бораца, преко венаца исплетених рукама вољених. Као успављујуће речи мајке, нежном тугом, звуче последње хармоније става:*

Пример бр. 24

Lamento

p

B

poco cresc.

mf

У паузи између трећег и четвртог става, чланови ансамбла се труде да не праве никакве сувишне покрете или шуме. Промена регистра врши се без ударца, тако да слушаоци то и не примете, док сам покрет који је неопходан за промену регистра мора бити у складу са карактером краја трећег става. На овај начин, пажњу публике ништа не ремети. Она је утонула у музику и чека наступ следећег става, који креће нагло попут пуцња.

ЧЕТВРТИ СТАВ (Финале)

Почетак *Финала* продире у тишину између ставова наглим и офанзивним таласом кретања. Моћ динамике (*fff*), регистар *tutti*, хармонска дисонантност, ритмичка активност триола, асиметрија акорада које прекида пулсација петоделног ритма, стварају агресивни и моћни карактер. Ако је у трећем ставу демонстрирано „суптилно писмо“, где је свака нијанса (интонацијска, фактурна, ритмичка) била уписана тачно и пажљиво, композитор у *Финалу* оперише великим целинама и тонским површинама. При таквој фасцинантној брзини није ни могуће посветити се детаљима. То је други, „крупни план“, који ствара осећај императива, грубости и категоричности. У првом плану су метар и ритам, који

спајају два типа кретања, два типа тематизма: пасажни фигурацијски и акордски пулсирајући. Притом у финалу нема осећаја емоционалне статике. Кроз механичко кретање *perpetuum mobile* могу се уочити разне нијансе емоционалних стања.

Последњи став Сонате је уједно и последња епизода епске борбе. *Поново тела ратника. Чује се весели плес. Заробљени руски ратници, над којима се исмевају окупатори. Натерани на последњи плес, забијају у земљу своја окрвављена стопала. Нешто даље, непријатељ спрема ломачу за ослабљене и рањене заробљенике. У круг су угурали двоје сасвим младих људи и не дају им да стоје, већ их терају да плешу:*

Пример бр. 25



Као што је већ напоменуто, веома брз темпо става не дозвољава истицање детаља. Приоритет је (као и у другом ставу) убедљиво обликовати разноврсне карактере и тиме представити глобалну драматургију. Деоница горњег гласа припада првој хармоници, која сваки акцентовани тон (у овом случају секунде) удваја у левој руци на баритон басовима. Друга хармоника даје чврстину и ритмичку стабилност акордима такође у обе руке, али овог пута са нешто другачијом поделом. У оригиналном извођењу, акорди се интерпретирају у акордским басовима, док у интерпретацији другог штима у левој руци на стандард басу звуче басови записани у загради (C и F), а у десној у траженој октави и обртају, звуче акорди. Додавањем стандард баса у левој руци добија се шира тонска слика и много убедљивији и чвршћи карактер.

Подивљала лица непријатеља гурају заробљенике са једне на другу страну. Тетурајући се тако у кругу, један младић примећује у даљини шлем своје војске:

Пример бр. 26

Док непријатељ ужива у мучењу заробљеника, руски пукови их полако опкољавају. Младић који је спазио све то почиње да плеше са још више жара, како би одвукао пажњу непријатеља. И одједном, као муња, сину руски мач над главама непријатеља:

Пример бр. 27

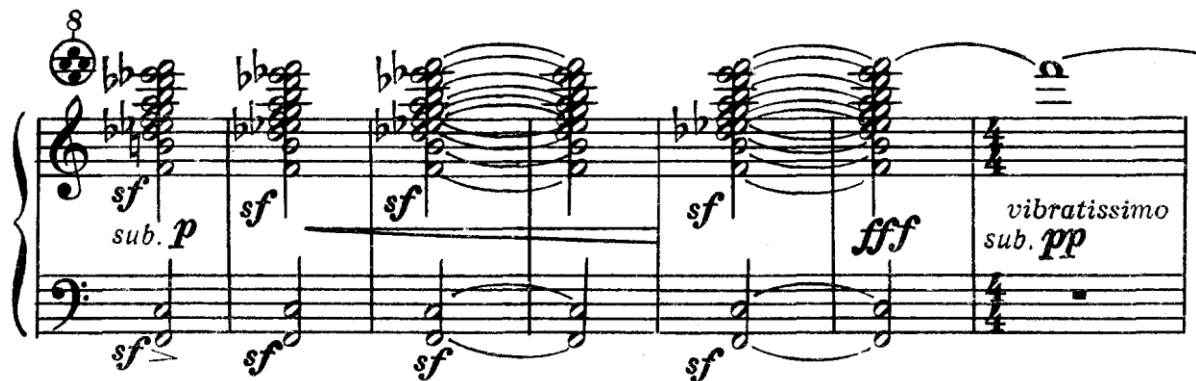
Следи епизода у триолама (L'istesso tempo). То није битка, то је прича о њој. Прича о томе како је истрајала руска војска, како су један за другим ослобођани градови и руска села. Као трава на ветру повијају се триоле. Кадровима хронике, светлуцају странице велике историје: поље боја, погледи хероја, поражени непријатељ...

Пример бр. 28

Предлог В. Семјонова као редактора, везан за прсторед, ни овог пута, није употребљен у интерпретацији два хармоника. Обзиром на то да репетиција тона фактурно представља пратећи глас и да траје веома дуго (око 80 тактова), овакав прсторед сигурно би створио пометњу код извођача.²⁶ Мордент дуо на триолама користи много једноставнији прсторед (3-2-1, 3-2-1). На овај начин, четвртина је подељена и апликатурно на три дела, што даје јаснију и ритмички прецизнију звучну слику. Самим тим, у соло извођењу ове епизоде, добијамо ослонац прстом на сваку триолу, као и прву четвртину у такту, што аутоматски значи да није потребан ослонац мехом, већ он „тече“ равно и спрема наступ лирске теме (*cantabile*) у левој руци. У интерпретацији две хармонике, триоле доноси први штим са удвојеним тезама у мелодијским басовима (у истој октави). Каснија појава квати на првој деоби, оваквим удвајањем гласова, бива још упечатљивија. Лирска тема звучи у деоници друге хармонике удвојена у десној руци и баритон басовима, у једногласним регистрима. У оваквој организацији фактуре могуће је рељефно истицање лирске теме, јер је потпуно динамички независна од триолне пратње.

Надолази снага витешка. Звоне звона над Русијом. У прах се расула непријатељска воља освајачка. Страшни удари четири акорда, и засијаше на мачевима победника одсјаји сунца (vibratissimo), обасипајући светлошћу све унаоколо:

Пример бр. 29



²⁶ Веома сличан прсторед Семјонов предлаже својим студентима за сличну проблематику, у првом ставу циклуса „Ликови одлазећег времена“ (Торнадо), који се скоро цео заснива на репетицији тона у ритму триоле.

У извођачкој пракси, ови акорди се интерпретирају као кластери шаком са испруженим прстима у задатом интервалском оквиру. Мордент дуо у овој ситуацији интерпретира акорде како су записани, јер услед физичке предности (тј. поделом акорда у две хармонике) може да обухвати све тонове које је композитор записао. Подела гласова акорда, представља можда јединствено извођење, када је нотни текст ове епизоде по први пут у целости верно изведен. Деоницу леве руке, изводе оба свирача у стандард басу. Такође је важно напоменути да се вибрато у овом случају изводи десном руком, јер је такву врсту напетости немогуће достићи левом руком.

Следи последња епизода *Maestoso*. Фактура обухвата акорде у десној руци, једноставну линију баса у левој, при чему је масиван звук инструмента искоришћен у потпуности:

Пример бр. 30

The image shows a musical score for two instruments. The top staff is for the piano, marked 'Maestoso' and 'simile'. It features a series of chords in a 3/4 time signature. The bottom staff is for the cello/bass, marked 'Più mosso' and 'f'. It features a simple bass line in a 2/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat).

Главни адут дела је природан спој савремених музичких изражајних средстава и блиставог и изражајног тематизма, условљености целине и сваког њеног делића драматургијом. Баш из тог разлога, могуће је закључити да је форма Сонате бр.1 у сваком смислу и на свим нивоима извајана мајсторски и класичарски усклађена. Стабилизовање позиције концертне хармонике као академског инструмента и стварање пуноправног уметничког репертоара за хармонику је био главни мотив А. Кусјакова. Због тога су чак четири композиције уврштене у Антологију литературе за хармонику коју је саставио Ф. Липс.²⁷ Издаваштво Ростовског конзерваторијума редовно објављује дела Кусјакова.

²⁷Антология литературе для баяна: Зимние зарисовки, Соната №1, Соната №2, Соната №3 - Фуга и Бурлеска

Истинска вредност музике Кусјакова је у томе што она допушта човеку да у својој души открије нетакнуте просторе. У земљама западне Европе, веома се плаше да дирају те скривене просторе. Социјална средина живи по таквим законима, да било каква дестабилизација, која је често повезана са емоцијама, нарушава уобичајени ритам живота, ствара нервозу. Када човек почиње да схвата, да је он Човек, када почиње да осећа и живи људски, осећањима да реагује на оно што се догађа, увек му је тешко. Лакше је живети у аутоматском режиму, знати сваки минут шта се дешава и шта треба урадити, правити својих „седам корака“, понашати се програмирано, као машина. Веома је просто упасти у тај ритам живота, у то схватање живота, које је тамо актуелно. Одједном се појављује Кусјаков... Као и иначе било која руска музика. Колико сам приметио руску музику је увек теже свирати, него било коју другу. Она захтева неку посебну резерву душе, посебну испуњеност осећањима.²⁸

Задаци које Кусјаков задаје извођачима, приморавају их да траже нове техничке могућности инструмента. То се тиче и музичке колористике. Мултитембралност савремене хармонике искористио је на најбољи могући начин, тако да његова дела при вештом извођењу звуче још разноврсније тембрално. То су увек боје симфонијског оркестра, а не једног инструмента. То је уједно био и један од главних разлога Мордент да се определи баш за музику Кусјакова. Сматрам да је будућност многих његових композиција управо у камерним или оркестарским интерпретацијама, јер се у таквој „мултиинструменталној“ интерпретацији може најбоље изразити не само њихова фактурна и тембрална вишедимензионалност, већ и садржајност његових визија.

²⁸ Интервју Е. Показанник. Ю.Шишкин: Путь длиною в жизнь

2. ВАЦЛАВ ТРОЈАН - РАЗРУШЕНА КАТЕДРАЛА

Развоју репертоара за хармонику крајем 50-их и 60-их година веома је допринела музика *Вацлава Тројана* (*Vaclav Trojan*, 24. Априла 1907 – 5. Јула 1983). Он је 1927. године завршио конзерваторијум у Прагу као композитор и пијаниста (композицију му је предавао познати чешки композитор и виолиниста Јозеф Сук), обучавао се на аспирантури у класи изузетних композитора Чешке: Вићеслава Новака и Алојза Хабе. Од 1937-1945 био је тонац и музички уредник у Прашком радију, а од 1948 радио је на катедри композиције и оркестрације на Академији музике у Прагу. 1972 године удостојен је почасног звања заслуженог уметника, а десет година касније народног уметника Чехословачке. Његова основна стваралачка интересовања су концентрисана у области позоришне и филмске музике. Постала су веома призната његова сценска дела, симфонијски, камерно-инструментални и хорски опуси.

Његова музика је писана у сарадњи са познатим чешким извођачем на клавирској хармоници *Миланом Благајем*. Тројан је написао неколико дела за камерне ансамбле са хармоником, као и свиту „*Байке*“ („*Pohadky*“) за клавирску хармонику са симфонијским оркестром (1959). Компоновао је музику за цртане филмове, као и дела у којима са клавирском хармоником звучи виолина и гитара: „*Циркуска свита*“ (1960), затим свиту „*Славуј императора*“ („*Le rossignol de l' empereur*“, 1963), а нешто касније „*Принц Бајаја*“ („*Princ Bajaja*“, 1971). За исти састав појављује се и обрада фолклорних мелодија „*Тринаест народних песама*“ (1971). За камерни ансамбл две хармонике издваја се „*Tarantella*“, али његово далеко најпознатије дело „*Разрушена катедрала*“ (*Zřícená katedrála*) написана је за соло хармонику.²⁹

Када се отворе ноте ове композиције прво што се може приметити, изнад самог наслова, је мотив за дело написан од стране композитора: „Када сам видео изрушен Дрезден, размишљао сам и плакало ми се“.

²⁹ М.И.Имханицкиј, *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва 2006, стр.315.

Пример бр. 31

Milana Bláhovi

zřícená katedrála die zertrümmerte Kathedrale

MOTTO:

*Když jsem viděl Drážďany v troskách,
zamyslel jsem se a bylo mi do pláče.*

*Als ich die Trümmer von Dresden sah,
wurde ich nachdenklich und war dem Weinen nah.*

Овом реченицом композитор је јасно ставио до знања о којој катедрали и о ком догађају је реч. Дрезден, престоница Саксоније у источној Немачкој, дуго је важио за један од најлепших градова у Европи, а сама катедрала, којој је Тројан посветио ово дело, представљала је једну од најлепших грађевина у њему. Као један од симбола града катедрала је доминирала ваздушном панорамом Дрездена. Почетком Другог светског рата, због географског положаја и непостојања тешке индустрије, живот у најлепшем граду на реци Елби, одвијао се сасвим нормално. Пошто је град сматран неважним за ратне операције, све до 1945. остао је нетакнут, а потом је 13. фебруара исте године, бомбардован од стране савезника, са циљем да се сломи морал у читавој Немачкој. У операцији „Прасак грома“, британски авиони су у три наврата потпуно срушили овај град.

Разрушена катедрала представља драматично-лирску композицију. Ово програмско дело написано је 1958. године, а убрзо стиче велику популарност која се огледа кроз појаву редакција за оргуље, камерне саставе, оркестар хармоника, али не и за ансамбл две хармонике. Тематика композиције може се сматрати потпуно новом и несвакидашњом у акордеонистичкој литератури. Значајна је, наравно, не реална усаглашеност са конкретном грађевином, већ целокупан емоционални доживљај цркве, као симбола ванвременских трансперсоналних вредности: религиозних, етичких и естетских. Тематски, композиција је подељена на три дела. Те делове представљају мотиви, њихова груписања у метричко-формалне целине, музичке реченице, које се на надреченичном нивоу конституишу у крупније делове музичке форме. У првом делу композиције Тројан је описао сву лепоту грађевине, други део представља бомбардовање града, тј. рушење катедрале, док трећи описује делове катедрале који леже у праштини.

Први део, кроз један леп корал, ствара слику мира. У овом делу композиције Тројан је кроз сличне тематске материјале описао лепоту катедрале. Ознака на самом

почетку композиције (*tranquillo*) и више него јасно говори о карактеру и начину на који композитор сугерише да се тема интерпретира:

Пример бр. 32

(Напомена: сви примери су из оригиналне верзије - за соло хармонику)



Пошто је хармоника инструмент који уз помоћ меха има могућност динамичког нијансирања на једном тону, композицију у оригиналној верзији за соло хармонику треба почети веома опрезно. Прво је потребно стиснути дугме (тон) у левој руци, а затим постепеним деловањем на мех и постепеном појавом звука, стварати микродинамичко нијансирање (*crescendo*) на почетном тону.³⁰ Тему која се излаже у десној руци такође треба изложити веома опрезно, правећи минималан *crescendo* и *decrescendo* у оквиру саме теме, трудећи се да последњи тон теме ишчезне у лежећем (истом) тону левог мануала. У тренутку када треба направити већ поменути минимални *crescendo* у оквиру теме (која је у десном мануалу), тај *crescendo* се одражава и на лежећи тон у левој руци. Као што је већ поменуто у ранијем тексту, због конструкционих карактеристика, на хармоници је готово немогуће направити динамичку диференцију гласова, како у једном мануалу, тако и у оба, јер ваздух потиснут мехом делује на све језичке истим интензитетом.

Мордент дуо на идентичан начин започиње композицију. Веома опрезно и смирено, како и сам композитор захтева (*tranquillo*). Деоницу леве руке доноси друга хармоника, док тему излаже прва. Већ у првим тактовима може се приметити предност две хармонике у односу на једну у смислу фразирања, а самим тим и један потпуно нови квалитет композиције. Дуо интерпретира тему са идентичном динамичком идејом. Као

³⁰ Тон се код хармонике добија тако што отварањем и затварањем меха долази до струјања ваздуха, који делује на слободно трепереће језичке и производи звук, али је првенствено потребно стиснути жељену дирку, која отвара простор за струјање ваздуха.

кулминис фразе тј. теме, чланови ансамбла одлучују да то буде прва нота у четвртом такту, тачније тон h1.³¹ Лежећи тон (у деоници друге хармонике) може физички несметано да остане у нултом мотусу фразирања.³²

Још једна веома важна ствар на самом почетку композиције јесте и одабир регистара, тј. тембровска усаглашеност прве и друге хармонике. Како сам композитор на почетку захтева једногласни регистар (пример бр.32), чланови два усаглашавају мануале, како не би дошло до фреквентног разилажења због употребе различитих регистара (разилажења при употреби различитих регистара су готово неприметна, али је ипак препоручљиво усагласити их).³³ Иако је композитор захтевао тзв. *кларинет* регистар (*clarinet*), ради „финијег“ и „топлијег“ тона дуо користи, најсличнији кларинету из групе једногласних регистара, *фагом* (*fagot или bassoon*). Овај регистар транспонује тон за октаву ниже, тако да је потребно изводити тон за октаву више од записаног, како би се добио реалан звук (звучање у записаној октави).

Тема као лајт-мотив представља саму катедралу, а њена излагања мирноћом дочаравају благостање које је сваки посетилац катедрале могао да осети. Она се јавља прво самостално, а затим у гушћој акордској структури. Подела гласова у транскрипцији Мордент два је таква да се тема увек јавља самостално у једном штиму (углавном удвојена у оба мануала), како би се истакла што јасније. Друга хармоника расподелом гласова у обе руке доноси остале гласове. Оваквом поделом, камерни ансамбл је увек доследан динамичкој замисли интерпретирања првог излагања теме, остављајући материјалу који допуњује тему потпуну динамичку слободу, која није могућа у оригиналној интерпретацији.

У тактовима 34 и 35, први пут се појављује стандард бас (док у десној руци звуче акорди). Сliku гигантског унутрашњег простора композитор је осликао масивним звуком хармонике кроз један нови звучни садржај, желећи слушаоцу вероватно да дочара поглед на куполу катедрале изнутра:

³¹ Кулминис фразе је у већини случајева највиши тон, било да се ради о поступном кретању или неком интонационом скоку у чијем окружењу доминирају поступни покрети. У овом случају тон h1 је кулминис фразе, јер представља промену правца кретања мелодијске линије и налази се на наглашеном делу такта.

³² Терминологија (кулминис фразе и нултни мотус фразирања) преузета из књиге: Зоран Божанић, *Музичка фраза*, Клио – Београд, 2007, стр.16

³³ Регистри на хармоници могу се поделити у три групе: 1.Чисти једногласни темброви, 2.Дисонантни темброви који чине два истоимена, али делимично раштимована звука и 3.Микстурни темброви

Пример бр. 33



Како би дуо звучно пренео публици идеју композитора на што убедљивији начин, удвајање стандард баса (у оба штима), намеће се као логично решење.

Прелепе сводове катедрале, Тројан описује кроз низање акорада прожетих четвртинама у мало покретљивијем темпу (*piu mosso*), кроз јасно записану артикулацију (*sempre legato*):

Пример бр. 34



Многи акордеонисти су композиторову жељу да повеже акорде, интерпретирали везивањем преко једног тона, стварајући „рупе“ тј. кратке паузе у осталим гласовима.

Разлог томе је недовољна посвећеност апликатури³⁴ на самом сусрету са партитуром. Овај проблем је посебно изражен код извођача на дугметарској хармоници, јер је дело писано за клавирску хармонику и самим тим постоје много лакша решења. Прсторед као један од најважнијих техничких елемената извођења дела, представља предуслов за добру интерпретацију. Извођач је природно најрастерећенији када свира везано по један глас у сваком мануалу. Што је већи број гласова и сложенија фактура композиције, то је тежи задатак да се пронађу успешна решења. Пошто се *legato* артикулација свира углавном различитим прстима, због низања акорада, у оваквим примерима, неопходно је вршити нечујну смену два прста на лежећем тону, а понекад се

³⁴ Апликатура, прсторед, употреба и поредак прстију

користи и клизање прста од горњих ка доњим редовима³⁵, како би сви гласови у акорду били повезани. Наравно, ансамбл хармоника је могао на много лакши начин да реши овај проблем и то једноставном поделом четири гласа у четири мануала. Тако би сваки глас без проблема и у потпуности био повезан, али би се звучна идеја композитора и те како нарушила. Удвајањем гласова у оба мануала, даје се на значају тоновима који у оригиналној интерпретацији нису могли доћи до изражаја. То се пре свега односи на четвртинске покрете, који у овом случају имају потпуну динамичку слободу. Управо оваква подела, као и испуњен први предуслов за квалитетно извођење дела (артикулација), издвајају интерпретацију Мордент два од осталих, дајући композицији нову димензију.

На самом крају првог дела (пример бр.35), Тројан је кроз једногласан тематски материјал у оба мануала дочарао последње слике катедрале. Ознаком “*Poco più animato*”, даје извођачима на неки начин слободу, како би агогички показали своје интерпретативне идеје. Многи извођачи овај део доживљавају потпуно слободно. Повезаност поступних покрета, одвајање мелодијских скокова, као и незнатна промена у темпу, свакако су карактеристика извођења ове фразе два хармоника. Такође треба напоменути да је оригиналан тематски материјал распоређен у десне мануале чланова камерног састава, уз обавезно усаглашавање регистара (*bassoon*). Удвајање гласова је овог пута изостало, како би се што мирнијим и финијим тоном, кроз једногласну фактуру у оба штима, дочарали последњи призори катедрале:

Пример бр. 35



Други део композиције почиње низањем, овог пута, неповезаних акорада који осликавају звона, најављујући опасност, тачније долазак авиона, а самим тим и бомбардовање и рушење катедрале:

³⁵ Клавиратура на концертним дугметарским хармоникама је степенаста, па је погодна за коришћење ове извођачке технике.

Пример бр. 36

The image shows a musical score for a piece titled "Adagio (meno rubato)". It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *mf*. The first staff contains several chords and melodic lines, with a *p* dynamic marking appearing later. The second staff features a long, sweeping line with a *p* dynamic marking. There are two circled symbols above the staves, one at the beginning and one later in the piece.

Иако нису повезани, акорди у интерпретацији Мордент два звуче веома близу, уз минимална одвајања, са мало чвршћим контактом шаке са клавијатуром. Одабир регистара је вршен тако да звук акорада колоритно дочарава звона. У питању је један из микстурне групе регистара, тзв. бандонеон (*bandoneon*).³⁶ Чланови два максимално користе конструкционе карактеристике својих инструмената, тј. динамичко нијансирање на једном акорду, правећи на сваком почетку акорда мали акценат мехом, *decrescendo*, а затим и *crescendo*, како би постепено дошли до динамичког нивоа следећег акорда, не правећи *crescendo* на макро-плану. На овај начин звона су сликовито и веома јасно дочарана.

Од 1960-их година имитирање звона (поготово у Русији) је постало карактерна црта музике за хармонику. Сфера звоњаве у музици је детаљно анализирана у многим радовима. Темброви звона представљају не само један од најупечатљивијих елемената интерпретације националних карактеристика руске музике за хармонику по палети боја, већ су добили и велики значај у драматургији. Како ћемо увидети, они ће пронаћи јасну примену на пример у делима шездесетих година XX века Ф. Ј. Подгорног, а касније и у Концертној симфонији за хармонику соло А. Н. Холминова. Много векова звук звона је имао значајну улогу у животу народа. Звона су у Русији била најважнији извор друштвено значајне информације: сазивала су народ, упозоравала на опасност напада непријатеља, прослављала свадбе и пратила људе на онај свет погребном звоњавом, проглашавала победе у ратним данима. Темброви звона су обавештавали о данима црквених празника, позивали у цркву – на јутарњу, дневну или вечерњу молитву. Зато је звук звона

³⁶ У питању је регистар који има два гласа, од којих је један у ниској октави-фагот (што значи аутоматски да тон звучи за октаву ниже), а други у средњој октави-кларинет. Тонове у оваквој комбинацији гласова, тј. у овом регистру су изразито гласни и дубоки.

индиректно утицао на формирање мишљења многих композитора, а њихова примена широко прожима различите жанрове музичког стваралаштва: оперску, симфонијску, клавирску, кантатно-ораторијалну: „Живот за цара“ М. И. Глинке и „Кнеза Игора“ А. П. Бородина, „Бориса Годунова“ и „Хованшчине“ М. П. Мусоргског, „Приче о невидљивом граду Китежу“ Н. А. Римског-Корсакова, до „Свадбе“ И. Ф. Стравинског, низа композиција С. С. Прокофјева, Г. В. Свиридова, В. А. Гаврилина.³⁷ Имитација звона у композицији „Ферапонтов манастир“ В. А. Золотарјова, има не само колористичко, већ и веома важно процесуално значење, представљајући значајан моменат грађења форме. То се у пуној мери манифестује у уводном и закључном одсеку комада:

Пример бр. 37

Приближавање авиона, општи страх и панику Тројан је дочарао како појачавањем динамичке тензије (од *mp* до *ff*), тако и узлазним тонским висинама. У десној руци акордима (прва хармоника), а у стандард басу кроз поступне хроматске покрете (друга хармоника), а све то у оквиру благог облика полиритмије. Овакав тематски материјал ствара злосутно-имагинарни колорит. Наступ теме који се јавља после грмљавине авиона овог пута није лирски, већ изразито драматичан, испраћен консонантним акордима. Почетак кулминације овог одсека и целе композиције Мордент дуо доноси кроз још један нови звучни квалитет:

³⁷ М.И.Имханицкиј, *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва 2006, стр.292.

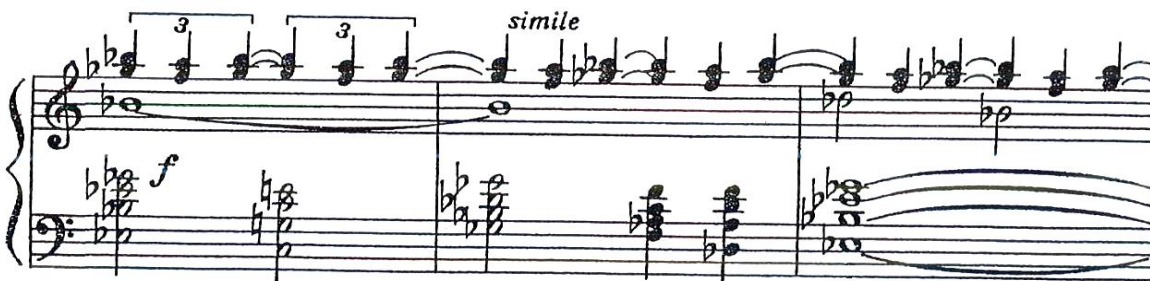
Пример бр. 38



На примеру се јасно види да четвртински акорд у другом такту представља кулминацију текуће фразе (додатним линијама обележене су фразе), док се у деоници баса примећује наступ теме који почиње тачно на тој кулминацији. Пошто је први тон теме (у басу) већ наглашен, она на неки начин губи свој фразни и динамички моменат са почетка композиције, многи интерпретатори на соло хармоници сваки наредни акорд свирају све чвршће и гласније. Идеално решење за овај „проблем“ у оригиналној верзији не постоји. Као што је већ поменуто, дуо је због техничке предности јасно раздвојио материјале. Акорде из десног мануала са удвојеним појединим гласовима у другој руци доноси прва хармоника, док друга доноси тему у оба мануала (у стандард басу и октавама у десном мануалу), са њеном првобитном фразно-динамичком идејом.

Након даље динамичке градације, појачавања тензије и „ширења звука“ долази до момента бомбардовања катедрале, тачније наступа теме у инверзији уз хармонску пратњу (у акордским-стандард басовима), уз идентичну поделу гласова као у претходном наступу теме:

Пример бр. 39



Кулминацију композиције Мордент дуо интерпретира на најгласнијем регистру на хармоници (*tutti* тј. *master*), са великом употребом акцената мехом. Након теме у инверзији, са композиторове тачке гледишта, јавља се тема у основном облику хармонског слога, док изнад ње звучи хроматски мотив у терцама:

Пример бр. 40



У самој кулминацији дела камерни састав је карактерно и кроз максималну динамичку искоришћеност инструмената дочарао како хоризонталне, тако и вертикалне замисли композитора, а све са циљем да се ослика *грациозни хаос*. Колико год звучала чудно та синтагма, „грациозни хаос“ је свакако прави израз за рушење катедрале. Из сфере композитора данашњице, овај моменат би вероватно био дочаран кроз мноштво кластера и неубичајених извођачких техника карактеристичних за хармонику.

Крај кулминације огледа се кроз низање консонантних четворозвука по белим диркама у *fff* динамици:

Пример бр. 41



На дугметарским хармоникама, прсторед поново игра значајну улогу. Акорди нису записани у *legato* артикулацији, али је композитор ознаком *maestoso*, желео да нас упути

на начин на који треба да их интерпретирамо. Како би ова фраза заиста зазвучала *величанствено*, смена акорда се мора вршити у последњем делићу секунде, стварајући утисак легата. На клавирним хармоникама овакав начин низања акорада (по белим диркама) је технички много једноставнији и „удобнији“ за извођење. Обзиром да се у овом случају ради о инструментима са дугмићима, потребна је посвећеност извођача овом техничком проблему.

Како би потпуно смирио звучну тензију, композитор кроз колорит тј. употребу тишег регистра (*clarinet*) и сличан тематски материјал са краја првог дела (пример бр.35), припрема поновни наступ теме у изворној динамичкој идеји која уједно означава и почетак трећег одсека. Такође у нотама се примећује и поновна употреба баритон басова:

Пример бр. 42



Чланови два су остали доследни својој идеји из првог дела композиције (пример бр.35), изводећи ову тему применом финог легата у поступним покретима и минималним одвајањем мелодијских скокова. Такође, користе октавни регистар *bassoon* уместо назначеног, ради што финијег тона, као што је био случај на самом почетку композиције.

Авиони одлазе. Катедрала је срушена. У Дрездену улице више нису постојале. Град је био само огромно пространство рушевина. У облаку прашине назиру се купола и сводови, до скоро, једног од симбола Дрездена, а сада немоћне рушевине. Потпуно заустављање збивања које извођачу, а и слушаоцу, даје шансу за реминисценцијом претходних детаља катедрале, наговештава сам крај композиције. Последњим излагањем теме, композитор сада већ кроз прашину описује остатке катедрале, подсећајући нас на њену некадашњу грандиозност и лепоту. Дело се завршава баш као што и почиње, једним

тоном који овог пута нестаје кроз постепени *decrescendo*. На тај начин објектив се постепено удаљава од места на ком се налази *Разрушена катедрала*.

Пример бр. 43

The image shows a musical score for piano and baritone. The top system is marked 'Tempo I.' and '8' (8/8 time). The piano part is marked 'p' and 'legatissimo'. The baritone part is marked '[Bariton]'. The bottom system is marked '8' and 'ppp'. The score consists of two systems of music, each with a piano part and a baritone part. The piano part is marked 'p' and 'legatissimo'. The baritone part is marked '[Bariton]' and 'ppp'.

Вацлав Тројан је у неколико наврата показао одличан смисао за употребу изражајних средстава инструмента. Основана на мелодичним интонацијама музика привлачи веома изражајним и упечатљивим темама које се лако памте. Такође је идеалан и сам ток градацијског развоја дела, кроз који је приказан велики динамички потенцијал хармонике. Он се пре свега манифестује динамичким дијапазоном, који се креће од *ppp* на самом почетку, до *fff* у кулминацији. Можда су управо ово разлози који су обезбедили композицији толико стабилно место на концертним сценама.

3. АНТОНИО БАЦИНИ – ИГРА ПАТУЉАКА

3.1 О ТРАНСКРИПЦИЈАМА³⁸

„Извођење композиције је такође транскрипција“

Ф. Бузони³⁹

Формирање хармонике као солистичког академског инструмента одвијало се углавном средином XX века и у одређеној мери се наставља и до данашњег дана. У току целокупног историјског развоја, сликовито се може пратити, како се са конструкцијским развојем инструмента квалитативно мењао и репертоар. У зачетку ере основу репертоара акордеониста чиниле су народне песме и плесови, аранжмани разних маршева, валцера, полки, потпури на теме из популарних опера. Појавом баритон басова појавила се и могућност да се нотни текст оригинала верније интерпретира на овом инструменту, а заједно са тим постало је могуће и потпуније изражавање уметничке визије дела. У првом периоду, чак се стварао утисак да је проблем транскрипција решен, јер је у већини случајева довољно било направити минималне редакцијске интервенције. Већ ускоро је постало јасно да појављивање савремене конструкције хармонике није у потпуности решило проблем транскрипција. Штавише, овај проблем је добио квалитативно нове карактеристике и његово решење на савременој етапи развоја омогућава да се уметнички ниво транскрипција доведе до, у естетском смислу, пуноправних транскрипција које могу да буду уврштене у репертоар за хармонику упоредо са оригиналним делима.

Феномен преношења оригиналног нотног текста у медијум хармонике, је на самом почетку створио две супротне тенденције: прва – свирати углавном транскрипције и друга – изводити само оригинална дела. Први оправдавају своје становиште тиме што је заиста

³⁸ Претходни делови рада су такође везани за транскрипције, али овог пута полазни инструмент није соло хармоника, већ је реч о транскрипцији дела које је писано за неки други инструмент, па је додатно потребно нагласити поједине ствари.

³⁹ Ф. Бузони. Значај обраде. Цитат из књиге Г. Когана Школа транскрипције за клавир. I издање М., 1970.

мало квалитетне оригиналне литературе и решење виде у транскрипцијама.⁴⁰ Противници те идеје сматрају да репертоар за хармонику мора бити сачињен искључиво од оригиналних композиција. У том случају, нажалост, често се не узима у обзир уметничка вредност тих оригиналних композиција. Данас је очигледно да обе тенденције представљају крајности, јер је тешко замислити извођача у чијем репертоару никада није било композиција Баха, Скарлатија, Франка, Моцарта, Вивалдија, Чајковског, Мусоргског, Шостаковича...⁴¹

Редакције и транскрипције су увек биле присутне у репертоару пијаниста, виолиниста и других инструменталиста, али за извођаче на хармоници, који немају своје класично наслеђе, оне имају посебан значај. Уз сво поштовање према најбољим оригиналним делима за хармонику, само на њима се не може васпитати један музичар. Формирајући свест, мишљење и културу музичара, немогуће је достизање високих резултата без класичног музичког наслеђа.

Још један од разлога постојања транскрипција у репертоару за хармонику је и тежња извођача да не само пасивно (слушајући их) уживају у ремек-делима светске музичке уметности, већ и да изразе своје схватање замисли генијалних мајстора одређених епоха.

3.2 ИСТОРИЈА ЖАНРА ТРАНСКРИПЦИЈЕ

Прилагођавање композиције написане за одређени инструмент, неком другом инструменту и литературу такве врсте, Ф. Лист је назвао *транскрипција* (од латинског израза *transcribere* - преписивати).⁴² Међутим, музичке транскрипције су постојале и пре Листа. Први покушаји транскрипција за инструменте тог периода, хорских или вокално-солистичких дела, датирају још из средине XVI века. Реч је о транскрипцијама хорских композиција Андријана Виларта (1490-1562) за лауту, најпопуларнији инструмент тог

⁴⁰ Проблем акордеониста са оригиналном литературом актуелан је и данас.

⁴¹ Ф.Липс. Обискусстве баянной транскрипциии Москва - Курган 1999

⁴² Б.Мейлах. Комплексное изучение художественного творчества и музыковедие. Советская музыка 1973. стр.55

времена. Мало касније Винћенцо Галилеј (1520 - 1591) је направио транскрипцију мадригала Ђовани Пјерлуиђи да Палестрине за лутњу. Тада су ти експерименти, по мишљењу Л. Ројзмана, имали просветитељски циљ, да упознају многобројне љубитеље музике помоћу музицирања на лутњи, са обрасцима вокалне музике која се ретко изводила.

Сматра се да је најуспешнији композитор у домену транскрибовања XVIII века био Ј.С.Бах. Његове транскрипције су достигле виши ниво развоја тог жанра. Бах је написао око 500 обрада сопствених и дела других композитора. Постоје многе ауторске транскрипције соната и партита за виолину соло и неких њихових ставова. Фуга из Прве сонате (у *d-moll-u*) прилагођена је за оргуље и за лутњу. Друга соната има варијанту за клавијатурне инструменте. За исти инструмент Бах је направио обраду става *Adagio* из Треће сонате. Прелудиум из Треће партите у транскрипцији за оргуље и оркестар, Бах је два пута користио у својим вокално-инструменталним делима, као увод у Кантати бр.29 и као увод у II ставу Свадбене кантате „Господ је господар свега постојећег“. Нажалост она није сачувана у целини. Постоји такође транскрипција целе Треће партите, која је очигледно била намењена за харфу и чембало⁴³. Оргуљску Пасакаљу и фугу *c-moll* Бах је написао за чембало. Бах је правио и транскрипције дела других композитора. Многе концерте (А. Вивалди, Б. Марчело, Г.Ф. Телеман), Бах је прилагодио за оргуље и клавир.

3.3 ПРИНЦИПИ ТРАНСКРИБОВАЊА

Суштина транскрипција је у варијабилности визије, која излази ван оквира једног инструмента у које ју је сместио композитор.⁴⁴ Изражавајући своје визије кроз звук одређеног инструмента, композитор не може увек да замисли своје дело у другој тонској варијанти. Губици у процесу прављења транскрипција за хармонику су често неизбежни, али се адекватно замењују техничким средствима и ефектима типичним за овај инструмент, дајући транскрипцији интересантан иновативан тонски квалитет. Притом је

⁴³Rabej B. Sonatas and partity I.S. Bach for Violin solo. Hardcover – 1970 Moscow. str.11

⁴⁴ Ф.Липс. Обискусстве баянной транскрипциию Москва - Курган 1999. стр.22

веома важно задржати стил и идеју композиције. Резимирајући горе поменуто, могу се извести основни принципи транскрибовања:

1. Очување уметничког идејног садржаја композиције. Због овог принципа постављају се питања: *шта* и *како* транскрибовати? Прво питање је повезано са избором репертоара, а друго, непосредно са техником прилагођавања музичког материјала хармоници. При лошем избору композиције или формалном приступу, може се потпуно изгубити звучна визија. Ако је уметничка визија дела које је написано, на пример за клавир или виолину приказана средствима која су типична за те инструменте (тембр, техника свирања, штрихови...), онда ће приказивање те исте визије звучно-изражајним средствима другог инструмента, највероватније за собом повући изобличење идејног садржаја. Са друге стране, ако композитор не користи карактеристична инструментална средства, а творац транскрипције може да нађе адекватне форме звучног изражавања на другом инструменту, онда идејно-емоционална страна композиције у прилагођавању може нешто и изгубити, али заузврат понудити нови звучни квалитет. Пракса је показала да на хармоници без последица могу да се изводе чембалистичка, али и оргуљска дела композитора епохе барока (Бах, Вивалди, Купрен, Рамо, Дакен, Скарлати, и др.). Од романтичарских дела, најбоље звуче оргуљска дела Франка, Менделсона, Регера. Што се тиче романтичарске музике за клавир (овде се могу уврстити и импресионисти) треба признати да су композиције Шумана, Шопена, Брамса, Дебисија сувише „пијанистичке“. Огромну улогу у њима игра педал, као и специфични начини звучања клавира. С обзиром на то све, постаје сасвим очигледно, да средствима хармонике није могуће изградити естетски пуноправну уметничку визију у великој већини композиција епохе романтизма, као ни импресионизма.

Интересантан део репертоара акордеониста су транскрипције композиција руских класичара, мада, на жалост, потенцијална количина уметнички пуноправних транскрипција у тој области је ограничена. Ипак, читав низ композиција Мусоргског, Чајковског, Рахмањинова, Боролина, Љадова и других композитора је уврштен у репертоар акордеониста.

Што се тиче савремене музике, избор композиција за стварање транскрипција је довољно велики: од музике за клавир праве се транскрипције композиција Шостаковича,

Прокофјева, Кабаљевског, Шчедрина и многих других. Поред тога на хармоници убедљиво звучи и савремена оргуљска музика (Месијан, Аро, Тишћенко, Хагагортјан, Мушел). На тај начин, од свог светског музичког наслеђа, акордеонисти могу у својој пракси да користе композиције свих епоха и стилова (наравно, у мањој или већој мери).

2. Не свирати транскрипцију транскрипције. Често се не само у педагошкој, већ и у извођачкој пракси акордеониста могу срести, на пример, следеће композиције: Бах – Кабаљевски „Мали прелудијуми и фуге“, Бах – Лист: Фантазија и фуга g-moll... Лист, Бузони, Кабаљевски су транскрибовали оргуљска дела Баха, узимајући у обзир карактеристике клавира. Сва октавна дуплирања, акордска наслојавања са коришћењем педала, нису ништа друго до тежња да се звук приближи оргуљском. Извођачи на хармоници немају потребу да свирају клавирску фактуру, која није својствена овом инструменту у тим делима, јер због одређене конструктивне сличности у области добијања звука, хармоника звучи слично као оргуље. Друго су транскрипције, које су добиле нов уметнички живот. Рецимо „Чакону“ Ј.С.Баха акордеонисти транскрибују користећи транскрипцију Ф. Бузонија, јер клавирска фактура више одговара карактеристикама хармонике, него фактура за виолину. Из истог разлога композиције као што су „Кампанела“ Н. Паганинија, „Шумски цар“ Ф. Шуберта, акордеонисти свирају из транскрипције Ф. Листа, а не у оригиналним варијантама.

3. Интерпретативна удобност, тј. „акордеонистичка“ фактура, при максималном поштовању текста. Поседујући широк спектар фактурних могућности, без обзира на то, многе композиције се често интерпретирају без мењања иједне ноте. Понекад је ипак потребна озбиљна интервенција у тексту композиције. У таквим случајевима смелост и „дрскост“ онога ко прави транскрипцију треба да буду уравнотежене осећајем мере и укуса.⁴⁵

Поштовање тоналитета оригинала композиције је веома важно. Техничке могућности хармонике (поготово дугметаре) пружају могућност интерпретације дела у оригиналном тоналитету.

⁴⁵ Ф.Липс. Обискусстве баянной транскрипциии Москва - Курган 1999.

Фридрих Липс класификује транскрипције у три категорије. Он их разврстава по уметничком нивоу, циљевима и задацима које музичару постављају одређене композиције:

1. Концертни репертоар
2. Педагошки репертоар
3. Композиције за кућно музицирање

Композиције које су у транскрипцији за хармонику добиле пуноправни уметнички израз, могу се са успехом свирати на концертима у истом рангу са оригиналним делима. Овде се убрајају многе композиције Баха, Франка, Скарлатија, француских чембалиста, Листа, Мусоргског, Прокофјева, Шchedрина, Шостаковича.

Етиде или композиције, чији се уметнички ниво смањује при транскрипцији или редакцији, могу се успешно користити у педагошкој пракси, али их не треба свирати на концертној сцени. То је већина етида Шопена, Чернија, многе сонате Хајдна и Моцарта, неке од рапсодија Листа. Вешто одабран педагошки репертоар помаже усавршавању неким од техничких елемената интерпретације.

На крају, композиције које из познатих разлога не треба да се уврсте у концертни и педагошки репертоар, могу се користити за кућно музицирање. Оне доприносе упознавању са широким кругом музичке литературе и развијању навика читања с листа.

Транскрипције за хармонику у камерним ансамблима такође имају дугу традицију. Ј. Козаков је одржао око 60 концерата са изванредним челистом XX века Мстиславом Ростроповичем, који је истицао у једном од интервјуа, које су тих година објавиле новине „Совјетска култура“: „Можда ће неке моје колеге спој хармонике и виолончела тумачити као уметнички компромис. После одржаних проба ја тврдим, да при добром избору програма и велелепним умећем свирања на хармоници, корепетиција на хармоници ни у чему не уступа клавиру“.⁴⁶ Нешто касније Козаков снима за фонд радија и на плочу низ

⁴⁶ Ю.Акимова. Баян и баянисты. Выпуск 3. Советский композитор, Москва 1977.

композиција у којима дугметарска хармоника звучи у ансамблу са две харфе, две флауте, а такође снима на плочу и Трио-сонату Ј.С.Баха, за две виолине и чембало.⁴⁷

Софија Губајдулина је 1979. године написала композицију „*In croce*“ („*На крсту*“) у којој хармоника звучи са виолончелом. У почетку је композиција била написана за виолончело и оргуље, али је Ф. Липс у сарадњи са композиторком направио, све до данас, оригиналну варијанту, где су оргуље замењене хармоником.

Почетком 1970-их година у Русији се активно развија камерно-академско извођаштво. Нове тенденције карактеристичне за извођење у дуетима су: осећај за фразирање, тембрални баланс, целина и логика уметничког мишљења, као и техничка спремност чланова ансамбла. Све ове карактеристике су у великој мери допринеле развоју савремене камерне уметности. У руској традицији концертно-камерног извођења на дугметарској хармоници, посебну популарност добија уметност триа дугметарских хармоника у саставу: *Александар Иванович Кузњецов* (1896-1969) – *Јаков Фјодорович Попков* (1898-1970) и *Михаил Јаковљевич Макаров* (1897-1934). Од 1934. године Макарова је заменио *Александар Фјодорович Данилов* (1901-1965).⁴⁸

Репертоарски проблеми, тачније недостатак квалитетне литературе за соло хармонику, али и редакцијски проблеми који прате ауторе транскрипција, још су израженији када је у питању ансамбл две хармонике. Ансамбл уметницима омогућава дубље и изражајније приказикање садржаја оригиналне уметничке визије дела. То се пре свега огледа у лакшем издвајању тема и појединих гласова у односу на соло хармонику, али и удвајање појединих материјала ради што бољег истицања, као и шири спектар тембралних могућности.

У ансамблу две хармонике, много је лакше успоставити баланс инструмената звучно и тембрално, него када се ради о саставу три или четири инструмента. У оваквим ансамблима, често је дешава да се штимови хармоника драстично разликују, што веома негативно делује на акустичке перформансе. Понекад је довољно да се разликују произвођачи инструмената, како би тонска слика ансамбла била нарушена.⁴⁹ Чланови два

⁴⁷ Деонице виолине у тој композицији изводили су познати виолинисти И. Малињин и А. Шаројев, а Ј. Козаков је свирао деоницу чембала.

⁴⁸ М.И.Имханицкий, *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва 2006

⁴⁹ У завистности од произвођача, хармонике су штимоване у распону од 440 до 444 Hz

Мордент су и поред минималног одступања у штиму инструмената, комплетним штимовањем левог и десног мануала усаглашавали своје инструменте на 440Hz.

Добре транскрипције су направљене стваралачки, са познавањем карактеристика инструмента и пажљивим односом према изворном тексту. Често се дешава да један члан ансамбла поштује оригиналност текста, без икаквих редакцијских деловања, док друга хармоника користи оригиналне извођачке технике. Ова комбинација се може наћи на најпростијим местима оригинала, којима, чинило би се, нема шта да се дода. Управо овакве ситуације мотивисале су дуо Мордент на стваралачки приступ и интересантан уметнички рад.

ИГРА ПАТУЉАКА

Дело „Игра патуљака“ (*Dance of the Goblins – La ronde des lutins, Scherzo fantastique, op.25*), италијански виолиниста и композитор Антонио Бацини (*Antonio Bazzini*) написао је 1852. године у оригиналној верзији за виолину и клавир. О томе да је „Игра патуљака“ постала веома популарна у извођачким круговима сведочи и чињеница да се нашла у репертоару многих великих извођача на виолини, како у прошлости, тако и данас. Многи од њих су радо истицали да су снимили ово дело. Међу њима су Бронислав Хјуберман (*Bronislaw Huberman*), Јаша Хајфец (*Jascha Heifetz*), Јехуди Мењухин (*Yehudi Menuhin*) и Исак Перлман (*Itzhak Perlman*). Дело извођачима даје могућност да покажу техничко-извођачка достигнућа, пошто је реч о веома виртуозној и технички захтевној композицији. Будући да је композитор био под великим утицајем уметности и стила Паганинија, ово дело се може тумачити као оличење Бацинијевог стила компоновања.

Једна од најважнијих могућности хармонике, која издваја овај инструмент од осталих, је комплетна хроматска бас-акорд пратња на левој страни. Данас је уобичајено да савремена конструкција концертне хармонике има 120 дугмади на левом полу-корпусу. Од тога, два реда са укупно 40 дугмади припадају основним басовима, а четири реда са 80 дирки припадају акордским басовима.⁵⁰ Конструкцијом стандард-бас механизма су се

⁵⁰ Притиском на само једно дугме из реда акордских басова, добијамо звучање целог акорда (нпр. C-dur, c-toll, C7...). Притиском конвертора, сви акордски басови постају мелодијски (баритон) басови.

бавили италијански конструктори у Страдели и Кастелфидарду, да би се савремени механизам, који се данас примењује развио почетком XX века. Овај механизам се често назива и *Страдела бас систем (Stradella bas sistem)*.⁵¹ Захваљујући управо систему акордских басова, на хармоници је могуће интерпретирати многа дела за виолину и клавир. Стога не чуди што је украјински акордеониста Павел Фењук (Pavel Feniuk) приредио транскрипцију „Игре патуљака“ за хармонику. Деоница клавира смештена је у леву руку, док деоница виолине звучи у десном полу-корпусу.

Транскрипција Мордент два на самом почетку доноси нови звучни квалитет у деоници клавира. Систем акордских басова има распон тонова од само једне октаве, тако да у транскрипцији за хармонику, обртаји акорда као и њихов састав у већини случајева, нису могли бити испоштовани:

Пример бр. 44 (транскрипција за соло хармонику⁵²)

ТАНЕЦЬ ГНОМІВ
(La ronde des lutins)

А.Бацціні
(1818 - 1897)
Перекладення для
баяна П.ФЕЊУКА

Quasi presto

Како би сваки обртај акорда, као и његов оригинални састав, били пренесени у медијум хармонике што верније, други штим не користи акордски систем басова. Лева рука оригиналне клавирске пратње звучи у стандард басу, а акорди у деоници десне руке хармонике (што је у неку руку сличније оригиналој верзији него транскрипцији за соло хармонику):

⁵¹ Љ.Лукић. Конструкција и акустика савремене концертне хармонике. Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу. 2018 стр.528

⁵²М је ознака за молски бас, 7 је ознака за септакорд, а Б за дурски бас

Пример бр. 45 (деоница клавира оригиналне верзије нота⁵³)

У верзији за соло хармонику, бас-акорд систем је оријентисан само на хармонску пратњу. Поделом материјала у две руке, пратња на хармоници добија нове могућности. Стандард бас даје јаснију метричку пулсацију и чвршће ослонце повременим продужавањем тонова, када је то потребно. Акорди у десној руци, у зависности од деонице прве хармонике, могу применом различитих регистара да донесу нови колорит, као и различиту артикулацију. Ово је посебно важно при понављању појединих фраза, тачније у варијабилности интерпретације.

Деоницу виолине доноси прва хармоника. Идеја Мордент два је била да се прва хармоника прикаже као солистички инструмент, тачније, да се лева рука потпуно „ослободи“. Разлог томе је што ова композиција обилује деловима и фразама у високим лагама виолине (трећа и четврта октава), које су на хармоници, по природи инструмента, најтише, па би лева рука додатно нарушила баланс деоница. У транскрипцији за соло хармонику је то честа појава, па се дешава да високи тонови једноставно „пропадне“ или су „покривени“ левом руком. То се посебно односи на флажолете, које прва хармоника интерпретира у октави која треба да звучи на виолини.

⁵³ Сви наредни примери биће из оригиналне верзије, осим када посебно не буде назначено другачије.

Пошто се ради о виртуозној композицији, шалџивог карактера, чланови дуа су се определили за регистар *violin*⁵⁴ како би и тембровски били у складу са карактером. У оваквим и сличним транскрипцијама пожељно је избегавати регистре као што су нпр. *organ* или *master*, јер би употреба најгласнијег регистра на хармоници одступала од карактера дела.

У 64. такту композиције, може се приметити занимљиво транскрипционо решење у штиму прве хармонике. У питању је незнатна измена текста зарад побољшања уметничке визије дела (пример бр.46). Кварте у деоници виолине, прва хармоника интерпретира применом технике кратког меха (брза и равномерна смена отварања и затварања меха). При томе, доњи тонови (*g* и *c*) леже све време у интервалу кварте, док се само горњи (*e* и *f*) смењују. Да би техника кратког меха имала смисла, смена горњих тонова се врши на осминама. На овај начин начињена је незнатна промена у ритму горњег гласа, али је шеснаестински ритам помоћу технике кратког меха, свакако спроведен. Употреба оваквих и сличних техника мехом, које представљају раскошно уметничко-изражајно богатство које не поседује ниједан други музички инструмент, доприносе већој изражајности ритма:

Пример бр. 46



The image shows a musical score for Example 46. It consists of two staves: a violin solo (top) and piano accompaniment (bottom). The violin part is marked 'Solo.' and begins with a '2' in a box, indicating a second ending. The piano part features a steady accompaniment with chords and single notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Друга хармоника остаје доследна својој идеји поделе гласова са почетка композиције, наравно без употребе кратког меха. Она прати динамички развој сваке фразе и акцентима мехом даје чвршће ослонце првој хармоници, поготово на почетку кратког меха и на врховима пасажа.

⁵⁴ Овај регистар има два гласа у средњој октави, са фреквенцијском разликом међу њима (пошто су гласови у истој октави, то значи да регистар није из групе транспонујућих).

Након поигравања са карактеристичним изражајним средствима хармонике, следи сличан тематски материјал:

Пример бр. 47

Деоница виолине је овог пута интерпретирана онако како је записана у оригиналу (без кратког меха и задржавања тонова). Горњи глас звучи у десној руци, а доњи у баритон басовима. Ова фраза уједно представља и једини моменат у ком прва хармоника користи леви мануал и то само у служби поделе гласова. Друга хармоника акцентује прву осмину у такту (*sf*), док је свака следећа осмина све тиша. У првом штиму *sf* је на другој четвртини. Овакав начин акцентовања, супротна динамичка кретања чланова дуа, као и техника кратког меха, дају посебан иновативан квалитет транскрипцији.

Следи понављање дела из примера бр.46 и поновна употреба технике кратког меха. Многи извођачи на соло хармоници овај, као и пример бр.47 свирају техником кратког меха. У том случају у примеру бр.47 смена кварте и квинте (*h-e* и *g-d*), а затим сексти (*ais-fis* и *g-e*) је осминска, док је кратак мех и даље у шеснаестинском ритму. Поред жеље чланова дуа да се ови тематски материјали изнесу на различите начине, један од разлога интерпретирања нотног текста у оригиналу поменутог примера је свакако и опасност од евентуалног физичког премора извођача, који може да наруши квалитет интерпретације, што је врло честа појава у соло извођењу овог дела. Коришћење технике кратког меха захтева огромну количину енергије, поготово када се ради о овако брзом темпу. Премор услед дуготрајног свирања ове технике доводи до грчења мишића врата, рамена, руку, па чак и укочености тетива десне руке, што у брзој и виртуозној композицији може да представља огроман проблем при наредној појави пасажа. Из тог разлога, не треба зарад ефектније транскрипције дела, ризиковати квалитет интерпретације.

За комад шаливоог карактера, где преовладавају виртуозно-технички елементи, очаравајућа орнаментика у пасажима, као и интервалски скокови у различитим октавама, потребна је огромна посвећеност апликатури на самом почетку. Прсторед је, као што је већ напоменуто у овом раду, један од најважнијих техничких елемената извођења дела. Он представља предуслов за добру интерпретацију, поготово када је реч о виртуозном садржају. За реализацију уметничке визије морају се одредити технички задаци, а то су у овој композицији, пре свега, јасноћа и једнакост штриха у сваком тренутку. Павел Фењук, као типичан представник руске школе хармонике је на појединим местима предложио апликатурна решења. Као што је то био случај и са предлогом В. Семјонова у Сонати бр.1 А. Кусјакова, дуо Мордент није прихватио предлоге прстореда.

Полазна тачка изучавања прстореда на дугметарској хармоници у Русији је свирање у прва три реда. Идеја Б. Бењиаминова који је поставио основе прстореда у три реда, јесте свирање у три позиције (шаке). Прва се заснивала на правилу да сваки прст има свој ред. Тако би сваки тон који се налази у првом реду био одсвиран четвртим прстом, у другом реду-трећим прстом, а у првом реду-другим прстом. У другој позицији су сви прсти стајали у једном реду и рука је окренута према декли (маски) хармонике. У трећој позицији, нокти су окретути према горе, тј. други прст је заузимао своје место у првом реду, трећи у другом, а четврти прст у трећем реду.⁵⁵ Сличну поделу позиција наводи и В. Семјонов у свом методичком раду „О прстореду на петоредној дугметарској хармоници“.⁵⁶ Такође је важило и „неписано правило“ да се употребом четири прста (палац иза клавијатуре) добија на чистоћи штриха, али се губи на брзини, а употребом свих пет прстију, добија се на темпу, али се губи на чистоћи штриха (посебно кад је у питању *leggiere* артикулација). Напоменуо бих још, да ниједна од ове три варијанте није у потпуности природна, а честа промена позиција шаке, која је неопходна, не обезбеђује стабилност и удобност у поставци руке, него кривљење зглоба и непотребне покрете шаке и лакта. Иако савремени концертни и такмичарски репертоар данашњице (како оригинални, тако и транскрипције) захтева употребу свих пет редова на клавијатури, размишљање већине данашњих педагога у Русији је пасивно и у смислу коришћења првог прста и у смислу унапређења поставке десне руке, а такође и сталног коришћења

⁵⁵ Бениаминов. Б. Ежедневные гаммы и упражнения баянистов. Л. : Сов. композиторб 1963

⁵⁶ „Об апликатуре на пятирядном баяне“

помоћних редова (четвртог и петог). Познати руски композитор В. Гридин је приметио да много професионалних и аматерских извођача народне музике на хармоници у Србији, веома дуго и слободно користи свих шест редова у свирању.⁵⁷ Као присталица те идеје, наручио је за себе шесторедну хармонику и од тада је у свим концертним обрадама (посебно последњих година) све скале писао у четири реда.⁵⁸ Његова намера да се унапреди руски систем прстореда заснован на комбинацији три позиције, очигледно није наишла на разумевање.

Проблеми извођења виртуозних композиција се не крију у избору у употреби четири или свих пет прстију или редова, већ у њиховом рационалном коришћењу. Из тог разлога чланови дуа нису прихватили предлоге руских редактора. Дугметара омогућава широк спектар апликатурних могућности, али нека решења су једноставно боља од других. Насумичан избор прстореда може да закомпликује свирање више него што мислимо. Често акордеонисти примењују прву варијанту која функционише у спором темпу, док у правом темпу настају технички проблеми. Апликатурна решења Мордент дуа се заснивају на природном положају шаке и зглоба, без сувишних покрета и мењања позиција, уз што већу изједначеност штриха у неопходној артикулацији.

Одабир правилног прстореда тј. позиција, подједнако је важан и на виолини. О томе је често говорио и Леополд Моцарт. „Употреба прстореда (позиција) треба да задовољи три елемента: нужност, удобност и љупкост. Нужност се намеће онда, када се јаве тонови који су виши од оних који се могу записати у уобичајеном линијском систему. Удобност се мора задовољити онда, када су ноте у таквом редоследу да се без употребе позиције не могу одсвирати. И на крају, у неком комаду кантабилног карактера, када су ноте постављене тако, да је лепше ако се одсвирају на једној жици, задовољен је елемент љупкости.“⁵⁹ Као неко ко је захваљујући свом огромном стручном знању и истраживачком духу био далеко изнад свог времена, свет је задужио делом на коме почива педагошка и извођачка пракса и до данашњег дана. Моцарт је сматрао да „...треба учинити све да руци буде што удобније, па користити могућност да се она креће

⁵⁷ Због специфичности наше народне музике, неопходне су хармонике са шест редова. Многе италијанске фабрике су за потребе тржишта земаља Балкана производиле овакве моделе.

⁵⁸ О.М.Шаров. Аккордеонно-баянное исполнительство. Композитор - Санкт Петербург. 2006

⁵⁹ У.Пешић. Леополд Моцарт - наш савременик, Универзитет уметности у Београду. Београд 1999. стр.104

из свог сталног положаја горе и доле на тонове који су у близини“. Иако су принципи прстореда и држања леве руке на виолини и десне на хармоници дијаметрално различити, удобност прстореда и држања зглоба, без мењања позиција, су ипак нешто што представља заједничку тачку код оба инструмента.

Након још једног наступа главне теме у основном тоналитету, који дуо хармоника интерпретира на индентичан начин као на почетку композиције, следи модулација у хамол и нови тематски материјал:

Пример бр. 48



Оно што ову фразу чини занимљивом када је у питању транскрипциони моменат је свакако последњи такт из примера бр.48. Виолинска техника *pizzicato* (пицикато), која се у овом случају изводи левом руком, у медиуму хармонике је пронашла компензацију кроз примену једне врсте глисанда, осмишљену од стране Мордент дуа. Тонове *h-a-g-fis-e* прва хармоника интерпретира са само два прста, тачније трећи прст врши глисандо преко тонова *h-a-g*, јер се налазе на истом потезу прста, а други прст наставља низ у новом потезу по тоновима *fis-e*. Како би ефекат био што упечатљивији, изводи се на *crescendo*. Овакава врста глисанда је веома ретка, чак и у акордеонистичкој литератури, па и за извођаче на овом инструменту звучи веома занимљиво. Исти ефекат примењен је и у наредној ситуацији, обзиром да се ради о позицији:⁶⁰

Пример бр. 49



⁶⁰ Позиција прстореда на хармоници представља идентичан одабир прстију (шаблон), углавном код секвенци, а у овом случају у интерпретацији глисанда на потпуно исти начин.

Наредни одсек доноси мали предах од виртуозног карактера:

Пример бр. 50

Подела гласова остаје непромењена, док је усаглашеност регистара чланова ансамбла и даље присутна. Оно што је карактеристично за интерпретацију два хармоника у овом одсеку, јесте агогичка слобода. Прва четири такта (пример бр.50) дуо изводи веома лирски и распевано у знатно споријем темпу, док се у друга четири такта (*a Tempo*), ансамбл враћа у првобитни темпо композиције, правећи чак и мало убрзање на средини и повратак у темпо пред крај фразе. Обзиром да се ова фраза од осам тактова јавља четири пута, за овакву агогичку идеју, потребна је велика увежбаност чланова ансамбла.

Следи поново тема из примера бр.48 и 49. Зарад варијабилности уметничке визије и подизања виртуозности на још виши ниво, деоница виолине је обогаћена репетицијом појединих тонова. Док извођачи на виолини интерпретирају тон *fis* (пример бр.48) сваки пут на другој жици зарад мењања боје тона и већег ефекта, прва хармоника изводи репетицију тона у ритму шеснаестина и то кроз различите октаве.

Нови тематски материјал доноси малу промену у деоници друге хармонике:

Пример бр. 51

The musical score for Example 51 consists of two staves. The upper staff is for the piano, starting with a *marcato.* marking and a *p* dynamic. It features a series of chords and melodic lines, with a section marked *Solo. du milieu de l'archet.* and a *2^e C.* instruction. The lower staff is for Clarinet and Fagotto, marked *Clar. Fag.* and *pp*. It provides harmonic support with chords and some melodic fragments. A box containing the number 8 is placed above the piano staff.

Овог пута, деоница леве руке клавира (четврти такт примера) се интерпретира у баритон басовима. Пошто је у тактовима који претходе новом делу потребна употреба акордских басова (у комбинацији са стандард басом), промена конвертора и скок на акорд Ха-дура у левој руци (четврти такт примера) представља технички неизводљив моменат. Како би конвертор могао да се укључи на време и припреми акорд на баритон басу у левој руци, друга хармоника мења конвертор у трећем такту примера, на тону фис. Обзиром да се ради о наглашеном делу такта, звук који настаје при промени овог регистра не ремети музички ток. Овим техничким решењем баритон бас је спреман за наредни одсек, који почиње без непотребних пауза за промену конвертора. Чак и са оваквим решењем, ово место ипак представља критичан интерпретациони моменат, на који свакако треба обратити посебну пажњу у припреми композиције.

Следи наступ теме у изворном облику и тоналитету, а затим се и по први пут у композицији као резултат мутације јавља у Е-дуру:

Пример бр. 52

The musical score for Example 52 consists of two staves. The upper staff is for the piano, marked *Solo.* and *p*. It features a series of chords and melodic lines, with a section marked *glisséz.* and a *f* dynamic. The lower staff is for Quartet, marked *Quart.* and *pp*. It provides harmonic support with chords and some melodic fragments. A box containing the number 10 is placed above the piano staff.

Осврт на транскрипционе моменте не показује неке посебне новине. Усаглашеност регистара је и даље на снази, док је подела деоница оригиналне верзије остала непромењена (друга хармоника поново користи систем акордских басова као са почетка композиције). Наступ једне овако енергичне и живахне теме праћене бас-акорд пратњом, по први пут у дурском тоналитету, за дуо хармоника је значајно и малу промену темпа (*accelerando*). Постепено убрзање коришћено је из једног дела у други, све до краја композиције, чиме се јасније истиче енергични и виртуозан карактер. Треба напоменути и то да сваку појаву флажолета, прва хармоника, чак и поред великих скокова и веома брзог темпа, интерпретира у октави која треба да звучи на виолини (пример бр.52, тактови бр.3,5,6,7,8).

У „Игри патуљака“ чланови ансамбла су и поред виртуозности која се налази на веома високом новоу, користили сваку прилику да личним печатом композицију начине још виртуознијом и ефектнијом:

Пример бр. 53

The image shows a musical score for two instruments: violin and piano. The violin part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a highly rhythmic and technically demanding passage with many plus signs (+) above the notes, indicating simultaneous bass and chordal sounds. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. It provides harmonic support with chords and a marcato section. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and performance instructions like *Quart.* and *marcato*.

Обзиром да се ова фраза понавља два пута (иако то у примеру није видљиво), прва хармоника у репетицији интерпретира интервале (5. и 6. такт примера) разломљено, од доњег тона ка горњем. Друга хармоника левим мануалом помоћу смена две хармоније даје ослонац, а десним пулсацију (прва четири такта примера). Акорди у другом такту интерпретирају се на следећи начин: h-основни бас четвртим прстом + h-септакорд другим прстом (акордски бас), затим e-основни бас четвртим прстом + E-дур трећим прстом (акордски бас).⁶¹ Како би се ова два акорда повезала као на примеру, основни бас h се пушта у последњем тренутку, како би се четврти прст ослободио за основни бас e, док су

⁶¹ Знак плус (+) означава да се основни бас h и акордски h-септакорд притискају у исто време.

басови повезани преко другог прста, тачније баса h7. Овим решењем испоштована је оригинална артикулација, док је додатном употребом основних басова појачана ритмичка шема. Последња два такта у примеру бр.53 друга хармоника такође интерпретира на оригиналан начин. Деоница леве руке звучи у стандард басу, док у десној звучи „темперовани“ глисандо⁶² наниже. Он се изводи по дугмићима десне руке који се налазе у истом реду. Обзиром да је реч о два умањена акорда (*e-g-ais-cis* и *ais-cis-e-g*) и да се у истом реду на дугметари налазе мале терце, добија се ефекат низања умањених сазвучја, карактеристичан само за дугметарске хармонике.

Подизање виртуозности на виши ниво кроз поједине детаље може се видети и у наредном примеру:

Пример бр. 54



Сектакорд Е-дура, *gis-h-e* (тактови бр. 3, 4 и 5) обогаћен је полустепеним трилером на сваком тону. Крај сваког трилера је у виду узлазне хроматике до следећег тона, тачније трилера. Такође је и последњи тон сектакорда пребачен за још једну октаву више од тражене, како би идеја чланова два била реализована у потпуности.

Крај композиције у интерпретацији ансамбла хармоника, поред поменутог *acceleranda*, карактеристичан је по сличном техничком ефекту из примера бр.48. у деоници прве хармонике. Односи се на последњи низ шестаестина, који на виолини звучи *pizzicato*:⁶³

⁶² Нетемперовани глисандо се добија попуштањем дирке (дугмета) и већим притиском на мех у исто време, док темперовани глисандо настаје превлачењем шаке или прста по диркама клавијатуре и његов начин добијања звука нема везе са употребом меха (мада се често изводи на *crescendo* зарад већег ефекта).

⁶³ Иако није назначено, вечина извођача на виолини овај пицикато, због веома брзог темпа, изводи левом руком.

Пример бр. 55

Разлика у ова два примера јесте у предзнацима, а самим тим и у прстореду. У примеру број 48. трећи прст клизи преко тонова *h-a-g*, а други преко тонова *fis-e*, док у примеру број 55. стоји нови предзнак *gis*, па ће самим тим због кретања прста у једном смеру, трећи прст клизати преко тонова *h-a*, а други прст преко тонова *gis-fis-e*. Ова мала техничка разлика везана је само за апликатурно решење, док је ефекат глисанда исти. Треба напоменути и то да прва хармоника не интерпретира горњи глас (*e3* и *e1*) из истог примера, како баланс инструмената не би био нарушен.

„Може се дискутовати о успеху на путу разних врста транскрибовања, али негирати сам принцип, сматрати га кршењем естетских норми (као што то раде неки историчари уметности) нема никаквог основа“.⁶⁴ Сматрам да су кроз транскрипцију овог дела елементи оригиналне извођачке технике типичних за клавир и виолину, адекватно замењени техничким средствима и ефектима на хармоници, кроз призму два инструмента. Многи концертни уметници избегавају транскрипције дела за виолину, јер се велики део нотног текста, као што је већ поменуто, налази у трећој и четвртој октави, која је природна за виолину. По конструкционој природи концертне хармонике, тонови у поменутим октавама су физички све мањи и слабијег интензитета, па је потребна већа сила меха, тачније потисак ваздуха и смелија употреба акцената мехом, како би се високи тонови адекватно чули. Ови елементи значајно отежавају интерпретацију, поготово када се ради о виртуозним делима, али ни у ком случају се не умањује квалитет и значај транскрипције. Такође, овај проблем је транскрипцијом дела за две хармонике сведен на минимум, приказујући уметничке квалитете композиције средствима две хармонике.

⁶⁴ Б. Мејлах. Комплексно проучавање уметничког стваралаштва и музикологија. „Совјетска музика“, 1973, бр. 1, с. 54.

4. МОДЕСТ МУСОРГСКИ – СЛИКЕ СА ИЗЛОЖБЕ

4.1 ПРИРОДА ЖАНРА ТРАНСКРИПЦИЈЕ

Изузетан пијаниста и творац многих транскрипција Ф. Бузони је сматрао да је „...сваки нотни запис већ транскрипција апстрактне мисли. Новонастала визија губи свој оригинални облик тог момента, када је преузима перо. Сама намера да се запише нека мисао већ захтева избор врсте такта и тоналитета. Форма и звучно тело (инструмент), које композитор бира, све више одређују пут и границе. Мисао ће постати соната или концерт. То је аранжирање оригинала. Следећи корак од те прве транскрипције ка другој (мисли се на прилагођавање оригинала за други инструмент), је релативно кратак и није толико битан“⁶⁵.

Савремена концертна хармоника са баритон басовима представља врхунац конструкционих решења у области производње инструмената из породице дувачких инструмената са клавијатуром. Из тог разлога, хармоника је погодна и за извођење транскрибованих дела, оригинално писаних за друге инструменте. Музичар који прави редакције композиција за хармонику, мора добро да познаје не само уметничко-изражајни спектар инструмента, него и све његове техничке могућности, врлине и мане. Фридрих Липс као један од таквих уметника, поред многих транскрипција, приредио је и транскрипцију дела „Слике са изложбе“. Због сличности фактуре у неким ставовима овог циклуса, извођачи на соло хармоници често се опредељују за интерпретацију из оригиналних клавирских нота, уз минималне редакцијске измене. Досадашња извођачка пракса ипак је показала да то није одговарајуће решење, због неприлагођености фактуре самом инструменту.

Као што је већ поменуто у овом раду, репертоарски проблем за ансамбл две хармонике, чланови дуа Мордент решавали су транскрипцијама дела која потичу из разноврсних медијума (соло хармоника, виолина и клавир, соло клавир). Транскрибовање

⁶⁵ Феручо Бузони. Скица нове естетике музичке уметности. СПб. 1912, с. 28-29.

композиција писаних за клавир у први план ставља проблеме техничке природе самог инструмента. Овде пре свега мислим на немогућност хармонике да верно опонаша ефекат десног клавирског педала и хомогени тембр клавира у оквиру читавог дијапазона. Сагледавање наведених проблема и обликовање решења, умногоме одређују квалитет транскрипције. Одабир техничко-изражајних средстава који помажу у креирању и реализацији замишљене музичке представе, као и проблеми ансамбла биће приказани у овом делу рада.

На поједина транскрипционо-техничка решења, поделу гласова, избор регистара, утицале су редакције за два клавира, транскрипција за соло хармонику, као и оркестарска верзија Мориса Равела. Предности и мане сваке од ових транскрипција, Мордент дуо је кроз сопствене идеје и техничка решења уобличио и пренео у медиј две хармонике.

4.2 О ДЕЛУ

Иако је по звању био официр, Модест Мусоргски је напустио војну службу да би се прикључио чувеној групи национално оријентисаних композитора, под називом „Руска петорка“. Компонувао је опере⁶⁶, дела за клавир и оркестарске композиције. Једно од свакако најмаштовитијих дела је свита „Слике са изложбе“. Дело је настало у знак сећања на његовог великог пријатеља Виктора Хартмана, који је погинуо у тридесет деветој години живота. Оно што је било заједничко за ова два уметника је свакако то што су инспирацију за своја дела тражили у руској историји и свакодневном руском животу.

Хартман је заправо био архитекта, али његова страст су били сликање и скицирање. Био је мање заинтересован за пројектовање грађевина које ће прегазити векови, сматрајући да на тај начин обесмрћује себе као уметника. Занимало га је скицирање структура транзитивне природе, попут сајамских штандова, шатора, холова... Његова „Велика кијевска капија“, на пример, остала је несаграђени архитектонски пројекат. У безброј скица и цртежа, Хартман је ухватио поезију свакодневног живота, створио

⁶⁶ Радио је на стварању 5 опера од којих је завршена само „Борис Годунов“, која уједно представља и његово најзначајније дело.

галерију елоквентних људских фигура и дизајнираних костима за оперу и балет. На жалост, већина његових цртежа, укључујући и оригиналне приказе „Слике са изложбе“, није сачувана, нити се зна како су у оригиналу изгледали.

Након посете изложби цртежа и акварела, Мусоргски је увидео да би неке слике могао да изрази средствима музичке уметности. Слике су сигурно биле веома упечатљиве, када су успеле да подстакну једног овако изванредног музичара да начини визуелни ефекат акустично перцептивним. Одабрао је десет слика и описао их. Свиту написану за клавир, радо су изводили многи виртуози на овом инструменту. Веома је популарна и верзија за симфонијски оркестар, а најчешће се изводи она коју је приредио француски композитор Морис Равел (1922. године). На ову музику, у Московском музичком театру *Станиславски и Немирович-Данченко*, урађен је и балет у једном чину.

Свака слика у овом грандиозном циклусу је посебна музичка целина (став). Дело је осмишљено као изложба слика постављених у галерији, а посетиоци их посматрају померајући се од слике до слике. Моменти померања посетилаца изложбе, као и самог композитора, су такође музички дочарани. Тај део се појављује више пута у току циклуса, представља увод у став и назива се „Променада“. Тема Променаде је у сваком наступу помало варирана и чини се да рефлектује нека од осећања посматрача. Шетња између слика је некад лагана, некад жустра, док мелодија и ритам подсећају на руске народне песме. Чују се једноставни и снажни ритмови.

Називи описаних слика, тј. ставова су: Гном, Стари замак, Тиљери, Бидло, Игра пилића у љускама, Самјуел Голденберг и Шмуљ, Пијаца у Лиможу, Катакомбе, Баба - Јага и Велика Кијевска капија.

1. ГНОМ

Први став започиње Променадом.

Пример бр. 56⁶⁷

Promenade
Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto



The image shows a musical score for a piece titled 'Promenade'. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 5/4. The tempo and mood are indicated as 'Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto'. The score begins with a forte (f) dynamic. The melody in the treble staff starts with a series of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

У оркестарској верзији на самом почетку чује се соло труба. Мордент састав се опредељује за регистарски, ипак суптилнији почетак грандиозног циклуса. Тему (прва два такта) доноси прва хармоника у регистру *bassoon*, за октаву више и то као једну фразу, уз минимална, готово нечујна одвајања сваке ноте прстом. Октавна дуплирања у левој руци клавира, друга хармоника изводи у стандард басу, док цео материјал како је записан, свира и у десној руци. На тај начин постиже се ширење фактуре, добија се пуноћа звука, тачније „оркестарски звук“. Принцип свирања октава леве руке клавира остаје исти кроз целу Променаду. Усаглашеност регистара, фраза и динамике, карактеришу цео увод у први став.

Иако у нотама није назначено, дуо започиње први став *attaca*, како се на самом почетку циклуса не би правиле непотребне паузе између ставова:

⁶⁷ Сви примери су из оригиналне клавирске партитуре (Ед Калмус), осим оних који су назначени другачије.

Пример бр. 57



1. Gnome



Први став – Гном, представља изгубљену слику, на којој је био приказан патуљак са кривим ногама који непрестано трчи. Мелодија је пуна скокова, са честим прекидима, променама ритма и темпа. Мелодијске фразе се завршавају оштро у тренутку, дочаравајући патуљка који трчкара са једне на другу страну. Обзиром да се ради о истом тематском материјалу у обе руке клавира, тачније у обе деонице камерног састава, дуо ову тему изводи у десним мануалима у оригиналним октавама, уз употребу мастер регистра, ради што боље тембровске усаглашености.

Занимљива транскрипција Равелове оркестрације, може се приметити у наредном примеру:

Пример бр. 58



Прва хармоника доноси тему у октавама. У другом штиму звучи хроматика у истом интервалу. Доњи глас леве руке клавира, други штим интерпретира у баритон басовима, а

целу октаву у десној руци у записаном регистру. У оркестарској деоници, ову фразу доносе гудачи, а сваки тон хроматике се преко глисанда претапа у следећи уз *crescendo* и *decrescendo* на сваком тону. Пошто оваква врста глисанда технички није изводљива на хармоници, дуо је усвојио динамички покрет гудача, услед могућности инструмента да прави динамички покрет на једном тону, тј. интервалу (што није могуће на клавиру). Хроматика сада на динамичком макро плану звучи *crescendo*, док је свака октава после *crescenda* нагло утишана како би се што неприметније прешло на следећи тон. Наравно, оваква идеја не би била изводљива у соло интерпретацији на хармоници. Исти ефекат коришћен је и у наредном примеру, у штиму прве хармонике:

Пример бр. 59



Крај става дуо хармоника интерпретира у десним мануалима на *master* регистру:

Пример бр. 60



Пасаж у десној руци клавира звучи у штиму прве хармонике. Иако *master* спада у групу октавних регистара, прва хармоника пасаж не пребацује за октаву више, већ овај материјал интерпретира *loco*, тако да пасаж сада звучи за октаву ниже од записаног. Разлог овакве одлуке је немогућност успостављања динамичког баланса инструмената чланова дуа, јер се пасаж у првом штиму креће навише и природно бива све тиши, док покрет наниже у другом штиму динамички прекрива прву хармонику. Оваквом употребом

регистра и успостављеним динамичким балансом, крај пасажа звучи *crescendo*, док на последњем акорду оба члана два убацују тон Ес у стандард басу, како би крај био што звучнији, оштрији и убедљивији.

2. СТАРИ ЗАМАК

Награда коју је добио за архитектуру, омогућила је Хартману да пропутује Западну Европу касних 1860-их. Своје активности документовао је слањем цртежа и слика назад у Русију. На овој, такође изгубљеној слици, био је приказан средњовековни дворцац и трубадур који започиње серенаду на својој лаути.⁶⁸ Другом ставу такође претходи Променада. Она је овог пута лирска и представља прави увод за овакав став.

Музика за клавир је у стању да пробуди у извођачима веома раскошну фантазију у области избора регистара. Право питање јесте, према којим критеријумима треба бирати регистре? Као и увек, пре свега треба схватити ауторску замисао и обратити пажњу на карактер композиције. Споре композиције захтевају мек, светао звук и употребу регистара као што су *clarinet*, *violin* и *bassoon*. Овако загонетна и тајанствена визија, добиће убедљиву интерпретацију уз помоћ оваквих регистара. Због посебне „топлине“ звука који даје овај регистар, дуо хармоника се определио за *bassoon*. Обзиром да се ради о октавном регистру, цео материјал се изводи за октаву више. У левој руци, оба члана користе једногласне регистре. На овај начин успостављен је тембрални баланс између оба мануала сваког извођача појединачно, као и њихов заједнички баланс:

⁶⁸ Већина података о сликама преузета је из оригиналних клавирских нота (Edition Breitkopf 8112)

Пример бр. 61

2. The Old Castle

Andantino molto cantabile e con dolore

pp

con espressione

Деоницу леве руке клавира, друга хармоника дели у два мануала. Доњи глас звучи у левој, а горњи ради што бољег истицања теме, звучи у десној руци. Прва хармоника доноси тему као солистички инструмент у десној руци, са потпуном слободом фразирања, која у соло интерпретацији због лежећих тонова у левој руци, није могућа. Слична подела гласова извршена је и у неким редакцијама овог става за два клавира.

У наредном одсеку, прва хармоника дели тему у две руке, како би се тематски материјал што боље издвојио:

Пример бр. 62

x

У четвртном такту горњег реда (виолински кључ), терца *a-cis* из средњег гласа звучи у баритон басовима. Октаве, ради што бољег истицања и подстицања драматургије, звуче у десној руци у *bandoneon* регистру. Друга хармоника за то време не одступа од своје поделе гласова и избора регистара.

При решавању тембралних проблема пажња извођача пре свега мора бити усмерена на развој музичке мисли и архитектонику целокупне композиције. Управо форма целе композиције може да буде кључ у одређивању регистара у одређеним одсечима и епизодама. Промена регистра у десној руци освежава звук и самим тим помаже јасније означавање и појављивање новог одсека. Сасвим су оправдане речи А. Швејцера, који је говорио: „Избор регистара, који приказује општи модус дела, је најправилнији; сваки други, колико год он био паметно одабран, је лошији, јер замагљује форму дела“.⁶⁹ Дакле, појава новог тематског материјала условила је и појаву новог регистра у деоници прве хармонике (*organ*):

Пример бр. 63

Након два наступа теме из примера бр. 63 који уједно представља и кулминацију става, на макро плану композиције следи *decrescendo*, као и наступи тема из примера бр. 62. и 61. са регистрима у којима су примарно звучале, припремајући крај става. Током

⁶⁹Алберт Швејцер. Јохан Себастијан Бах. М., М., 1965, с. 220.

процеса тембралног нијансирања, све теме звуче у карактеристичним регистрима, обављајући функцију лајтмотива. Сам ток градацијског развоја дела, омогућава извођачима и градацијски развој употребе регистара. Стога, став завршава на регистру *bassoon* на тону који нестаје, чиме се заокружује тембрално нијансирање става.

3. ТИЉЕРИ

Након лирског другог става следи енергична Променада која јасно осликава карактер трећег става. Како би унео више живости у свој акварел овог познатог парка у срцу Париза, Хартман је насликао групу деце која се играју. Дечју грају, свађу, трчање, скакутање и шутирање лопте, Мусоргски је дочарао кроз веселу мелодију, брзог темпа, са мањим скоковима:

Пример бр. 64

3. Tuileries
Children quarreling after play

Allegretto non troppo, capriccioso



Највиши глас клавирске фактуре представља тему и изводи га прва хармоника. Деоница друге хармонике обухвата све остале гласове, који чине хармонску пратњу. Код овакве подела гласова, усаглашеност артикулација код чланова два у првом такту, мора бити идеална. Усаглашеност је постигнута везивањем прве четвртине за другу осмину која

је кратка (одскачни стакато). Иста артикулација је примењена и на другом делу такта, као и на свим осталим тактовима у штиму друге хармонике. Прва хармоника, самим тим што је ослобођена осталих гласова, добија могућност постизања бољег штриха и интерпретирање шеснаестина у артикулацији *staccato*:

Пример бр. 65



За потребе енергичних и живахних мелодија, као што је већ речено, користе се светлији и прозачнији регистри. Дуо се овог пута определио за регистар *violin*.

Оваквом поделом гласова, избором темпа, артикулације, као и одабиром регистара, карактер дечије игре, дочаран је кроз призму две хармонике.

4. БИДЛО⁷⁰

На повратку из Западне Европе у Русију, Хартман је провео месец дана у пољском граду Сандомир (где се одвија трећи чин опере „Борис Годунов“). Био је фасциниран људима и сценама из свакодневног живота у јеврејском градском гету. Музика у овом ставу дочарава воловску запрегу са огромним дрвеним точковима, која се мучно и незграпно вуку по неравном и блатњавом путу. Мелодија је од почетка у константном

⁷⁰ „bydło” на пољском језику значи стока

крешенду, који представља приближавање воловских кола, а пред крај става и у декрешенду, чиме је приказано удаљавање.

Транскрипција овог става за соло хармонику звучи прилично масивно, али однос гласова леве руке клавира, на хармоници није идеалан, због природе инструмента:

Пример бр. 66 ⁷¹

БЫДЛО

Sempre moderato, pesante

4.

The musical score for 'Быдло' (The Oxcart) is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte (ff) dynamic. The upper staff features a melodic line with some slurs and accents. The lower staff consists of a rhythmic accompaniment of chords. A 'simile' marking is placed below the lower staff towards the end of the excerpt. A boxed 'F' is located below the first measure of the lower staff.

Многи извођачи на соло инструменту се не слажу са оваквом поделом гласова из поменутог разлога, те своју интерпретацију заснивају на оригиналним клавирским нотама, свирајући леву руку клавира на баритон басовима:

Пример бр. 67

4. The Oxcart
Bydlo

Sempre moderato, pesante

The musical score for '4. The Oxcart' (Bydlo) is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte (ff) dynamic. The upper staff features a melodic line with some slurs and accents. The lower staff consists of a rhythmic accompaniment of chords. A 'simile' marking is placed below the lower staff towards the end of the excerpt.

⁷¹ Транскрипција за соло хармонику.

Један од главних предуслова за квалитетну интерпретацију транскрибоване композиције јесте да она, колико год је могуће, буде удобна за свирање, што у овом примеру свакако није случај.

Октавна дуплирања на клавиру (као што је био случај у првој Променади) углавном на хармоници звуче у стандард басу. Тако октава *gis* велико - *gis* контра звучи у стандард басу, као и тон *dis* који није октавно дуплиран. Из тог разлога однос гласова у соло интерпретацији на хармоници није идеалан. Овакав моменат дефинитивно не нарушава квалитет интерпретације и уметничке визије, тако да се решење Ф. Липса ипак показало као једино логично када је у питању соло хармоника.

У деоници друге хармонике, лева рука клавира звучи у стандард басу. Масивност која се добија искључиво употребом стандард баса (решење Липса) свакако је искоришћена. Међутим, да би сви акорди реално звучали, друга хармоника интерпретира акорде из клавирске деонице и у десној руци. Тако је транскрипција за соло хармонику зазвучала у левом мануалу на стандард басу, а оригиналан текст леве руке клавира на десном мануалу хармонике на регистру *bandoneon*, како акордска пратња не би динамички изашла у први план у односу на главну мелодију.

Прва хармоника изводи тему у десној руци на најгласнијем регистру (*master*). Обзиром да је константна динамичка градација неопходна од самог почетка, ансамбл интерпретира први наступ теме у *mf* динамици. Како би остварио неопходну масивност и оркестарски звук, али у неопходној динамици, први штим доноси први наступ теме у октавама, док у другом наступу теме, октаве појачава и стандард басом леве руке. Овакво ширење фактуре оба члана састава даје посебан тонски квалитет транскрипцији.

Кулминацију става као и најгласнији наступ теме, Мордент дуо интерпретира на *master* регистру, трудећи се да максимално искористи динамичке могућности својих инструмената. Следи динамички *decrescendo* на макро плану и повратак на регистре са почетка става, чиме се дочарава удаљавање запрежних кола.

5. ИГРА ПИЛИЋА У ЉУСКАМА

Једна од ретких сачуваних слика које су инспирисале Мусоргског да начини музичку позадину, заправо представља скицу коју је Хартман нацртао за живописне сцене балета „Трилби“ композитора Жулијуса Гербера у кореографији Маријуса Петипа. Весело пијукање и кљуцање пилића композитор је дочарао брзом, поскочном мелодијом високих нота са мноштвом предудара и трилера. У оркестарском аранжману предност имају кларинет и флаута пиколо.

Дуо хармоника се и овог пута сусрео са више пута поменутиим конструкцијским проблемом самог инструмента. У питању је, не баш кристално јасно звучање високих тонова у одређеним регистрима (*violin, musette*), које је у овом ставу неопходно. Како не би одступили од карактера, а у исто време се и тембровски усагласили, чланови су се определили за регистар *piccolo*. У питању је регистар у високој октави. Он пребацује тон за октаву више од реалног звучања. Деловањем овог регистра, записани материјал се на клавијатури изводи за октаву ниже од записаног, како би се добио реалан звук. Пошто се овај материјал сада изводи претежно у другој, уместо у трећој октави клавијатуре, звук је доста чистији и јаснији, пре свега због разлике у величини језичака унутар фасена хармонике.⁷² Продорна и карактеристична боја *piccolo* регистра даје посебне чари овом ставу, приближавајући звук ансамбла карактеру дела. Променада која претходи овом ставу такође звучи у истим регистрима, тембрално припремајући наступ теме петог става.

После решавања тембралног проблема, важно је нагласити и поделу тематског материјала:

Пример бр. 68

5. Ballet of the Chicks in their Shells

Scherzino
Vivo, leggiero

una corda
pp

⁷² Већи тон (језичак) даје јаснији звук, док се октава надомести регистром.

Прва хармоника преузима горњи ред и дели материјал у два мануала. Најнижи тон акорда звучи у баритон басовима леве руке, такође у регистру *piccolo*. На овај начин предудари у десној руци звуче оштро и у складу са карактером става, што у случају интерпретације целог акорда у десној руци технички није увек изводљиво и звучно идеално. Овај принцип коришћен је у свакој ситуацији када трозвук следи после предудара.

Деоница другог члана ансамбла односи се на леву руку клавира, оригиналне верзије. Како би овај став звучао ритмички стабилно са одговарајућом пулсацијом, акорди на другој и четвртој осмини који долазе на контра добу прве хармонике, звуче у десном мануалу, а у левом такође најнижи тон акорда првог штима. Овај тон у левој руци даје другој хармоници, па и ансамблу, неопходан ослонац и ритмичку пулсацију.

Сам крај става (кода) дуо је обележио једном оригиналном идејом:

Пример бр. 69

Coda

The image shows a musical score for the Coda section, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *p* and the instruction *dimin.*. The third measure has a dynamic marking of *pp*. The fourth measure has a dynamic marking of *pp*. There are various musical notations including notes, rests, and slurs throughout the score.

У последњем такту примера, оба члана ансамбла уместо четвртинске паузе додају тон Еф у стандард басу. Обзиром да су у левим мануалима и даље укључени *piccolo* регистри, овај бас не звучи масивно као иначе, већ у складу са карактером композиције, стварајући још ефектнији и ритмички одређенији крај става.

6. САМЈУЕЛ ГОЛДЕНБЕРГ И ШМУЉ

У рукопису Модеста Мусоргског назив дела је: „Самјуел Голденберг и Шмуљ. Два пољска Јевреја: један богат, други сиромашан“. У питању су две слике спојене у један музички опис. Обе слике више не постоје, а биле су у власништву самог композитора. Богати Јевреј Самјуел Голденберг са племићким одликама и други отрцани, сиромашни и покварени Јевреј Шмуљ, приказани су потпуно другачије, јер су им и карактери такви. Први је надмен, крут и оштар и као да грди Шмуља, који повучен покушава да се правда. Управо таква је и музика која их описује.

Помпезно и пренаглашено понашање богатог Јевреја приказано је на самом почетку става:

Пример бр. 70

6. Samuel Goldenberg and Schmuyle Two Polish Jews: one rich, the other poor



Ову тему у целости интерпретира друга хармоника унисоно у обе руке, тачније на баритон басу и на *master* регистру у десној руци. У оркестарској верзији богатог Јевреја дочаравају гудачки инструменти. На хармоници тема звучи тешко, енергично и агогички веома слободно.

Тему сиромашног Јевреја који кука док проси, композитор је илустровао шеснаестинским триолама са предударом и трилерима:

Пример бр. 71



Овај материјал доноси прва хармоника на оштром и продорном регистру *musette*. Карактеризација ликова код Мусоргског нагиње ка карикатури другог лика. Да би он био приказан што веродостојније, музички оштро и помало иритантно, друга хармоника преузима доњи глас десне руке клавира (терце), како би првој оставила што више простора за исказивање овог садржаја (пример бр.71). Оваквом поделом музичког материјала, ликови су карактерно одвојени по штимовима, те је наступ сваке теме значајно убедљивији и јаснији.

У завршном делу става обе теме звуче истовремено:

Пример бр. 72



Тема сиромашног Јевреја сада звучи у октавама, убедљивије и још иритантније, са чврстим акцентима мехом. Друга хармоника доноси тему у идентичној подели гласова као са почетка.

Крај става (последња два такта) звучи у деоници друге хармонике са истом тембралном идејом и расподелом гласова по мануалима, као на почетку става. Последњи

тон који звучи кроз четири октаве карактеристичан је и по оригиналној извођачкој техници, која се у литератури за хармонику може често пронаћи у делима руских композитора. Снажан акценат на последњем тону (*sf*), *sp*, а затим и нагли *crescendo* пред сам крај трајања тона дају посебан звучни ефекат (погледати пример бр.8):

Пример бр. 73



7. ПИЈАЦА У ЛИМОЖУ

Хартман је насликао више од сто педесет акварела у француском граду Лиможу, познатом по својој катедрали. На слици са изложбе, приказао је жене на пијаци, свађалачки настројене. Мусоргски је пак желео да покаже колико та ситуација може бити комична за посматрача.

Седми став циклуса је последњи коме претходи Променада. Почетак ове Променаде је текстуално готово идентичан првој. Као и до сада, камерни састав Променату интерпретира у складу са ставом који она припрема. Увод у седми став сада звучи у мало покретљивијем темпу и са слободнијим акцентима мехом. У интерпретацији два хармоника нема паузе између Променаде и седмог става:

Пример бр. 74



7. The Market Place in Limoges Big News

Allegretto vivo, sempre scherzando



Иако нема ознаке *attacca*, идеја чланова ансамбла је била да се последњи тон Променаде и први седмог става повежу, обзиром да се ради о истом тону (*b*). Тако последњи тон након *sf* на акорду Бе-дура звучи *decrescendo*, а онда и на *crescendo* у деоници прве хармонике, све док се не појави материјал друге хармонике из седмог става.

Деоница десне руке клавира припада првом штиму ансамбла. На хармоници је, као и на клавиру могуће интерпретирати све штрихове, од *legatissimo* до *staccatissimo*. Осим *staccata* прстом, почетке фразе, све битне тонове, поготово акцентоване (*sf*) и оне на врховима пасажа, прва хармоника интерпретира уз веома слободну употребу акцената мехом, како би што боље показала карактер става. Такође се на појединим местима може чути и одскочни стакато, који не дозвољава да артикулација постане монотона и једнолична.

Друга хармоника доноси леву руку клавира кроз технику кратког меха у шеснаестинама. Карактеристичне акордеонистичке извођачке технике се у многим случајевима транскрибовања користе као компензација услед немогућности да се оригиналан текст или извођачка техника неког инструмента пренесе у медијум

хармонике. Овога пута, кратак мех је искоришћен ради подизања квалитета транскрипције.

Свађу жена на пијаци, док једна другој упадају у реч, композитор је осликао преплитањем гласова на клавиру:

Пример бр. 75

Хомогени тембр у оквиру читавог дијапазона у транскрипционом моменту овог примера, игра веома значајну улогу. На хармоници се десни и леви мануали разликују по тембру, па транскрипција за соло инструмент није тематски убедљива. У ансамблу, интерпретирање деоница звучи у десним мануалима, на уједначеним регистрима (*violin*), па је звучно испоштован исти тембр клавира, а оригинална уметничка визија композитора сачувана у потпуности.

Други такт претходног примера специфичан је по још једном оригиналном ефекту на хармоници. Иако је поменуто да је употреба акцената мехом веома слободна у овом ставу, чланови два су се определили да почетке фрази, у којима имају *sf* на истој доби, додатно нагласе употребом „*рикошет*“ технике.⁷³ Карактеристичан моменат при извођењу рикошета представља равномерно смењивање удараца горњим и доњим делом меха.

⁷³ Импресивна техника свирања мехом је први пут била употребљена у финалу Друге сонате Владислава Золотарјова, 1971. године.

Обзиром да је у овом примеру реч о осминском трајању акорда у артикулацији *staccato* (прва осмина у другом и четвртном такту примера), потребна су само два удараца мехом.⁷⁴ Ову технику веома је тешко звучно усагласити у ансамблу, поготово када се ради о брзом темпу као што је у овом ставу случај, али звучни ефекат који се добија свакако је вредан труда.

8. КАТАКОМБЕ

У Паризу, Хартман је насликао портрет колеге архитекте који испитује катакомбе под светлошћу фењера. Став се састоји из две целине. Прва је веома тмурна и дочарава мир и тишину која влада у катакомбама. Друга описује разговор на језику мртвих, тачније композитор је описао свој разговор са мртвим пријатељем.

Осми став, као и у неким случајевима до сада, почиње *atacca*:

Пример бр. 76



8. Catacombs



Након седмог става, који завршава *accelerando* и великим *crescendo* који припрема динамику наредног става, чланови два су се определили да осми став започну без стајања,

⁷⁴ У питању је триолни рикшет, где је потребан покрет меха на отварање, ударац горњим делом, а затим и ударац доњим делом меха.

правећи минималну паузу за промену регистра. Како би дочарали жељени карактер, оба члана користе регистар *bandoneon* у десној руци. Обзиром да на регистрима који се на хармоници мењају врхом браде, тзв. брадни регистри, *bandoneon* није један од понуђених, неопходна је минимална пауза за промену истог, прстом десне руке. Мордент дуо интерпретира овај став метрички веома слободно, обзиром да су короне веома честа појава. На овај начин добија се слобода у темпу, којом се постиже већи драматуршки ефекат овог дела става. За овакав начин интерпретације, потребан је изузетан осећај и велика увежбаност чланова ансамбла.

Други део почиње изузетно високим тоновима у тремолу у интервалу октаве, који звучи у деоници прве хармонике:

Пример бр. 77

Con Mortuis in Lingua Mortua
With the dead in a dead language

Andante non troppo, con lamento



pp

il canto marcato

Овај део става је повезан са Хартмановом прераном смрћу, која је инспирисала композитора да компонује тужну верзију теме Променаде, која звучи у деоници друге хармонике. Како би се тема, која се налази у горњем гласу што боље истакла, она звучи у десном мануалу и баритон басовима у артикулацијски повезаним четвртинама, док доња два гласа друга хармоника интерпретира само у десној руци и то као осмине.

Октаве које звуче у деоници прве хармонике, спуштају се хроматски, пратећи агогички и динамички сваку фразу и тему друге хармонике:

Пример бр. 78

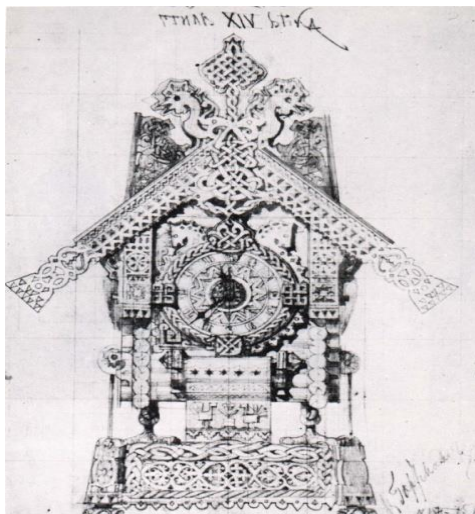


Мусоргски је овај део става назвао „*Con mortus in lingua mortua*“, а такође додаје објашњење са фуснотом на руском језику: „Текст на латинском! 'Са мртвима на мртвом језику'. Може да остане на латинском. Креативни Хартманов дух који нас је напустио ме наводи ка лобањама, вуче ме ка њима и лобање нежно сијају изнутра“.⁷⁵

9.БАБА - ЈАГА (Колиба на пилећим ногама)

Ова вештица из руских бајки живи у колиби која стоји на пилећим ногама. Храни се људским костима, које претходно уситни. Хартманова колиба имала је облик сатног торња, чији је викторијански стил у каталогу комеморативне изложбе, означен као руски стил XIV века (оригинална слика у примеру бр. 79):

Пример бр. 79



⁷⁵ Цитат преузет из оригиналних клавирских нота (Edition Breitkopf 8112)

Музика Мускоргског представља вештицу како лети на метли. На самом почетку чују се откуцаји звона великог сата са Баба - Јагине колибе:

Пример бр. 80

9. The Hut on Fowl's Legs Baba-Yaga's Hut



Гротескни карактер чланови ансамбла су дочарали првенствено ширењем фактуре. Удвајање гласова за октаву навише или наниже, честа је појава у пракси прављења транскрипција, поготово у камерним ансамблима. У овом случају, први тонови става *fis-g* из десне клавишке деонице звуче у штиму првог члана ансамбла у октавама на десном мануалу и на стандард басу левог мануала. Деоница баса звучи у другом штиму, такође у октавама на десном мануалу у записаној тонској висини и у стандард басу леве руке. Карактеристике фактурног излагања често нам дају кључ за избор регистара у композицијама. Гротескни карактер и ширење фактуре ће најбоље бити изражени помоћу упечатљивог продорног звука и *master* регистра.

Мусоргски је своју стваралачку фантазију уклопио у оквире уметничких, изражајних и пре свега техничких могућности клавира. У многим случајевима површан приступ транскрипцији не даје жељени резултат. Један од елемената клавирске фактуре који често задаје транскрипционе проблеме су изломљене октаве:

Пример бр. 81



Пошто је веома важно искористити принцип очувања тембралног јединства, чувајући самим тим тембрално-звучну идеју, јасно је да се на хармоници овај материјал не може интерпретирати у две руке и да је неопходна значајнија транскрипцијска интервенција. У редакцији за соло инструмент, мишљења око разломљених октава су подељена. Многи извођачи теже ка потпуном очувању уметничке визије дела и интерпретирају октаве само у десној руци. Други прибегавају томе да свирају доњи тон у левој руци на баритон басовима, а октаве у десној. Обзиром да је карактерно-садржајна конструкција ове епизоде полетна, лака, али у неку руку и оштра, техника кратког меха се намеће као логично решење. Октаве су употребом кратког меха, технички прилагођеније хармоници. Изводе се симултано, у осминском трајању, док је шеснаестински ритам испоштован брзим променама меха.

Тонски квалитет интерпретације ове епизоде се код Мордент два огледа у комбинацији традиционалног интерпретирања октава и кратког меха. Први штим интерпретира октаве разломљено у десном мануалу, док их други интерпретира у кратком меху. Пошто је реч о веома бром темпу, комбинација ове две извођачке технике у виртуозном извођењу даје посебан звучни ефекат који је као такав могућ само у ансамблу две хармонике.

Разломљене терце, сексте и октаве се често могу срести код Скарлатија, Хајдна, Моцарта и многих других композитора. Наравно, варијанта интерпретирања истих без измена текста, апсолутно је исправна у таквим случајевима и већина акордеониста свира како је записано у оригиналу, јер се према нотном тексту у оваквој врсти музике, треба односити максимално пажљиво, а савремене технике мехом користити веома опрезно.

Треба нагласити да је дијапазон десне клавијатуре дугметарске концертне хармонике (без употребе регистара) од „Е“ до „g4“. Сам почетак разломљених октава (пример бр. 81, други такт) технички јесте изводљив, али крај фразе (последња три такта примера) због опсега десног мануала, није могућ. Употребом октавних регистара, овакве проблеме могуће је решити. Тако нпр. прва хармоника започиње интерпретацију разломљених интервала на *musette* регистру у четвртој октави (други и трећи такт примера бр. 81), док у наредном такту врши промену на *master* регистар (брадом). Обзиром да је реч о октавном регистру, за реално звучање је неопходно да се материјал после промене регистра интерпретира за октаву више, што у апликатурно-техничком смислу представља још један додатни проблем. Чланови Мордент два су се определили да се промена регистра изврши на јаком делу такта и баш у овом делу фразе, јер је на високим деловима клавијатуре тембрална промена са регистра *musette* на *master* готово неприметна. Друга хармоника због специфичности материјала нема потребу да мења регистар, већ интерпретира цео материјал на *master* регистру (за октаву више).

Средњи одсек става доноси тотално другачији карактер, а самим тим и нешто другачија техничка решења чланова ансамбла:

Пример бр. 82

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked "Andante mosso" and "p". It consists of a right-hand staff with a continuous eighth-note pattern and a left-hand staff with a more rhythmic accompaniment. The second system is marked "non legato" and shows a similar right-hand pattern and a left-hand accompaniment with a different rhythmic feel. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical symbols like accents and slurs.

Горњи глас клавирске деонице звучи у десном мануалу прве хармонике, док тему из леве руке клавира интерпретира друга хармоника на стандард басу и у десној руци. Контраст тема са почетка става и из претходног примера огледа се и у употреби различитих регистара. Оба члана сада користе једногласне регистре *clarinet* и *fagot*, а исти инструменти звуче и у оркестарској верзији.

Један од најважнијих услова транскрибовања представља излагање теме на једном мануалу соло инструмента.⁷⁶ На клавиру се једна музичка мисао може изводити час десном, час левом руком:

Пример бр. 83



Да би се у ансамблу задржала целина, једну музичку мисао треба да интерпретира један члан састава, без обзира на оригиналан запис. Из тог разлога, прва хармоника Мордент ансамбла интерпретира само шеснаестинске ноте. У другом штиму звуче ноте дужег трајања. Све октаве које су записане у бас кључу звуче у стандард басу, а октаве из виолинског кључа у десном мануалу друге хармонике. Вешта расподела нотног текста оригинала по штимовима и мануалима чланова састава, омогућава ефектније издвајање мелодијске линије и појединих гласова. Тако је друга хармоника сада потпуно слободна да на динамичком макроплану изкаже замисао композитора, уз динамичку пратњу прве хармонике.

⁷⁶ Овај услов је посебно важан када су у питању полифоне композиције.

Сличан принцип поделе материјала коришћен је и у наредном примеру:

Пример бр. 84



Све шеснаестине и даље звуче у десном мануалу прве хармонике, као и појава још ситнијих нотних вредности. Други штим интерпретира деоницу леве руке клавира на стандард басу и акорде на десном мануалу, али овог пута на регистру *organ*, ради што бољег истицања материјала.

Реприза теме са почетка става не доноси никакве нове моменте на пољу транскрипције. *Упркос вихору ветра, вештица наставља лет на метли.* На композиционом плану понављају се сви тематски материјали уз минималне промене у тексту. На интерпретационом пољу, ансамбл све већ познате фразе интерпретира на истим регистрима, са још већом динамичком слободом и слободнијом употребом акцената мехом. Став се завршава још једним, али овога пута доста дужим низом разломљених октава, у идентичном транскрипционо-техничком решењу ансамбла. Завршетак става оригиналним извођачким техникама хармонике даје одличну увертуру за почетак последњег става грандиозног циклуса.

10. ВЕЛИКА КИЈЕВСКА КАПИЈА

Цртеж потиче из такмичења под окриљем града Кијева, за дизајн величанствене капије. Хартман је скицирао лук који лежи на два стуба, која очигледно нису била довољна да издрже тежину великих сводова. Да је саграђена, капија би временом потонула у земљу. Лук носи старословенски натпис: „Благословен је онај који долази у

име Господа“ и скрива капелу иза обојеног стакла. Изнад ње се налази камена филигранска купола, на којој је причвршћен штит који носи светог Архангела Михаила. Цело дело је крунисано царским орлом. Са десне стране се налази звоник са старословенским ратничким шлемом за кров. Цело кровиште декорисано је дијамантима и обојеним цреповима.⁷⁷

Пример бр. 85



Почетак последњег става једног оваквог циклуса, чланови ансамбла су желели да прикажу кроз масиван оркестарски звук. За тако нешто, чак и поред акордског излагања теме, неопходно је ширење пијанистичке фактуре:

⁷⁷ Цитат преузет из оригиналних клавирских нота (Edition Breitkopf 8112)

10. The Great Gate of Kiev



Један од главних предуслова за добијање оркестарског звука када је у питању ансамбл две хармонике је удвајање басовог тона. Форма излагања хармоније, њена пуноћа, мелодијски положај, све то има велики значај у прављењу аранжмана и утиче на опште звучање састава. Пре него што се започне са удвајањем басовог тона треба урадити хармонску анализу и обратити пажњу на то да удвојен тон увек припада теми која звучи у том тренутку. Наравно, удвајање басовог тона поред звучног квалитета којем доприноси, представља и решење у постизању динамичког баланса инструмената међу члановима ансамбла.

Концепција избора регистара на самом почетку става, треба да се формира у складу са стилским карактеристикама музичког дела, а често нам и сама фактура помаже око избора. Грандиозно финале циклуса у свечаном маниру, најбоље се осликава помоћу најгласнијег регистра на хармоници (*master*). Чланови ансамбла користе поменути регистар и у левој руци на стандард басу (за удвојену линију баса).

Још једна од потешкоћа транскрипције клавирских дела за хармонику представља и десни клавирски педал, који се у пијанистичкој интерпретацији овог става користи у значајној мери. Поред тога што је неке композиције због педала практично немогуће изводити на хармоници, постоје места која се могу надоместити средствима нашег инструмента, помоћу проналажења еквивалентног звучања. У овом случају клавирски педал се користи због немогућности да се акорди апликатурно повежу. Како би акорди на хармоници звучали један за другим без непотребних пауза, чланови ансамбла их пуштају у последњем тренутку пред промену за следећу позицију, док те минималне паузе попуњава лева рука која је у потпуности везана. Када су у питању моменти педализације,

треба узети у обзир и то, да на клавиру звук нестаје. Звук на клавиру после ударца чекића по жици одмах губи на снази $2/3$ своје јачине, после чега се постепено гаси. По самој природи добијања тона, на хармоници је могуће издржати акорд до краја у пуној динамичкој снази без утишавања на крајевима истих, колико год мех то дозвољава.

Узимајући у обзир динамику, акордску фактуру и употребу најгласнијег регистра на оба мануала, треба нагласити да овакво излагање материјала „троши“ много ваздуха, што представља додатни проблем за контролу меха, звука, па и самог инструмента. На оваквим местима неопходно је поставити добру промену меха, како квалитет интерпретације не би био доведен у питање. Како би сви ови захтеви били испуњени, чланови ансамбла су се определили да промену меха врше на почетку сваког такта. Да се музичка мисао не би нарушила због релативно честих промена меха, неопходно је до краја саслушати сваки акорд пре промене, а затим промену извршити брзо, не допуштајући појаву цезуре. Веома је важно после сваке промене меха да динамика не буде тиша или јача (што се често дешава у пракси када се не обрати додатна пажња).

Након свечане теме и оркестарског звука, следи материјал који је по свим својим карактеристикама контрастан почетку става (певање свештеника):

Пример бр. 87



The image shows a musical score for piano, Example 87. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is marked "senza espressione" and "p" (piano). The score shows a series of chords and melodic lines, with a prominent use of sustained chords in the right hand and moving lines in the left hand. The notation includes various accidentals and dynamics.

Што се тиче динамичког дијапазона, хармоника је у том смислу веома флексибилна, од најсуптилнијег *ppp* до *fff*. Осим тога, захваљујући вештом вођењу меха, могуће је најразноврсније нијансирање звука у скоро свим динамичким нивоима. По својој природи хармоника је мелодичан инструмент и та веома важна изражајна особина у комбинацији са флексибилношћу има важну улогу у прављену транскрипција и дочаравању оригиналне уметничке визије композитора. Лирску тему (трећи такт примера

бр. 87) Мордент дуо интерпретира на десним мануалима својих инструмената, на *bassoon* регистрима. Певљивост теме ансамбл је остварио кроз велику употребу меха. Позната фраза Хајнриха Нојхауса упућена пијанистима: „На клавиру треба певати!“, даје нам могућност да са поносом констатујемо: на хармоници је због меха, лакше и природније певати, него на клавиру.⁷⁸ Овакав начин интерпретације за чланове камерних састава често представља веома велики напор да се одржи, пре свега динамички баланс инструмената и усаглашеност на свакој промени нотне вредности, за шта је потребна велика увежбаност и разумевање чланова ансамбла.

Следи наступ теме са почетка става у пратњи октава у горњем гласу оригиналне клавирске верзије:

Пример бр. 88



Наступ теме (5.такт) друга хармоника доноси у идентичној подели гласова по мануалима као на почетку става. Цео акорд интерпретира у десној руци, док басов тон који уједно представља и тему, звучи и на стандард басу левог мануала. Горњи глас оригиналне верзије звучи у штиму прве хармонике. Она интерпретира октаве на комбинацији регистара *musette* и *master* (због дијапазона инструмента), као што је то био случај и у примеру бр. 81. Октаве у штиму прве хармонике звуче чак и на местима где нису записане (претпоследњи такт примера бр. 88), како тембрални звук октава не би био нарушен.

⁷⁸ Ф.Липс. Обискусстве баянной транскрипцију Москва - Курган 1999.

Да би се у ансамблу задржала музичка целина, један тематски материјал увек интерпретира један члан камерног састава, без обзира на оригиналан запис (погледати примере бр. 83 и 84):

Пример бр. 89



Чланови дуа на овај начин остају доследни подели гласова из примера бр. 88. Октаве звуче у деоници прве хармонике, без обзира у ком кључу се налазе, док хармонизована тема звучи у другом штиму, поново у стандард басу и на десном мануалу као целокупан акорд.

Мусоргски је своју свечану музичку процесују начинио комплетном употребом црквених звона, која су честа појава у руској музичкој култури (погледати пример бр. 29 и 36):

Пример бр. 90



Начин добијања тона на клавиру савршено одговара добијању звука звона. Ударац чекића по жици, а затим и постепено утишавање тона, у потпуности одговара ефекту звона. Како би овај ефекат био верно пренесен на хармонику, потребна је оштра и кратка атака мехом на сваки тон (интервал), а затим и постепено утишавање, које се такође врши мехом. При извођењу транскрипција у већини случајева не треба копирати звучне и конструкционе карактеристике инструмента за који је композиција написана, али је то у овом случају урађено са јасном намером.

Конструкционе карактеристике хармонике не дозвољавају да се октавна дуплирања пасажа (који се на клавиру изводе са обе руке), а у којима се користи цела клавијатура, изводе са лакоћом:

Пример бр. 91



На хармоници се они могу одсвирати појединачно (само један тон), али на регистрима са октавним дуплирањем⁷⁹, како би се добио реалан звук. Интерпретација пасажа на овај начин одвија се у штиму само прве хармонике. Члан ансамбла има потпуну агогичку слободу, тако да прве тонове пасажа изводи нешто спорије са оштрим акцентима мехом, а затим следи постепено убрзање и велики *crescendo*. Дијапазонски проблем инструмента присутан је и у овом примеру, тако да се примењује већ добро познато решење, тј. употреба октавних регистара.

Кулминација става доноси ансамблу и додатне транскрипционе проблеме у смислу поделе материјала по штимовима:

⁷⁹ У ову групу регистара спада сваки који у себи садржи комбинацију гласова фагот или пиколо са кларинетом или сопраном (Bandoneon, Organ, Oboe, Musette...)

Пример бр. 92

Meno mosso, sempre maestoso

The image shows a musical score for two staves, piano and bass. The tempo is marked 'Meno mosso, sempre maestoso'. The piano part starts with a forte dynamic (ff) and features a series of chords and single notes, with some notes marked with a '5' indicating a fifth. The bass part consists of a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes.

Након опште анализе овог одсека која је омогућила да се одреди хармонска структура, уследила је и детаљна хармонска анализа по мањим сегментима, која је у великој мери утицала на то шта ће ком штиму припасти. Да би се показала сва експресивна моћ музике Мусоргског, Мордент састав се определио за још једно додатно ширење фактуре. Деоница друге хармонике доноси наступ теме кроз акорде у десној руци са удвојеним басовим тоном на стандард басу, као и потврдом тренутне хармоније на акордским басовима. Прва хармоника интерпретира материјал десне руке оригиналне клавирке деонице, с тим да су доњи интервали због техничке прилагођености инструменту, пребачени за октаву више.

Последњи наступ теме, грандиозан, величанствен, свечан и победнички, у оркестарској верзији звучи *tutti* (пример бр. 93, трећи такт):

Пример бр. 93

Grave, sempre allargando

The image shows a musical score for two staves, piano and bass. The tempo is marked 'Grave, sempre allargando'. The piano part features a series of chords and single notes, with some notes marked with a '5' indicating a fifth. The bass part consists of a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'f'.

У ансамблу хармоника ширење фактуре технички достиже свој максимум и по штимовима и на нивоу ансамбла. Оба члана састава удвајају басов тон теме у левој руци на стандард басу, додајући и акордске басове на сваки стандард. У десној руци звуче целокупни акорди на најгласнијим регистрима. Овакав начин поделе гласова и интерпретације, представља праву транскрипцију оркестарске верзије, где су звучне, техничке и колоритне могућности ансамбла две хармонике доведене до максимума.

„Слике са изложбе“ завршене су 1874. године, а објављене су пет година након смрти композитора под називом „Tableaux d’une exposition“. Темпо и експресивне индикације у првом издању су допринос Римског-Корсакова и повремено се разликују од рукописа (на пример, Мусоргски је став „Бидло“ наводно до краја свирао *fortissimo*). По свему судећи, циклус је био предодређен за оркестарске аранжмане. Прву некомплетну оркестрацију приредио је Михаил Тушмалов, ученик Римског-Корсакова, док је оркестрација Мориса Равела свакако једна од најпознатијих.

Руски композитор коме је недостатак академског музичког образовања дозволио да храбро компонује иновативна дела, инспирисао је дуо Мордент да приреди транскрипцију овог циклуса за две хармонике. Многи транскрипциони моменти који су условили измене у тексту настали су као пример савременог акордеонистичког извођаштва, ослањајући се на сваки расположиви техничко-изражајни ресурс. Такође, многе специфичности транскрипције и интерпретације клавирског дела пренетог у домен ансамбла две хармонике, представљају оригиналност музичког израза камерног састава.

*Негирање права на постојање жанра
транскрипције, говори пре свега о
недовољном познавању историје жанра
Л. Ројзман*

ЗАКЉУЧАК

У почетку развоја хармонике, основу репертоара акордеониста чиниле су народне песме и плесови, аранжмани разних маршева, валцера, полки, потпури на теме из популарних опера. Појавом баритон басова појавила се могућност да се нотни текст оригинала верније интерпретира на овом инструменту, а заједно са тим постало је могуће и потпуније изражавање уметничке визије дела. Уметнички ниво транскрипција, у естетском смислу, омогућио је овим композицијама да буду уврштене у репертоар за хармонику упоредо са оригиналним делима. На тај начин решен је донекле и репертоарски проблем соло инструмента, као и камерних састава.

Дуо хармоника Мордент увек је тежио ка томе да приређује транскрипције дела оригинално писаних за различите соло инструменте и камерне саставе. Програм завршног докторског концерта овог ансамбла представљају транскрипције дела за соло хармонику, соло клавир и камерни ансамбл виолина и клавир. Одабир овакве концепције програма који садржи један од најзначајнијих циклуса из опуса оригиналне литературе, оригиналан лирски, транскрибован виртуозни комад и један капиталан циклус класичне музике, за камерни ансамбл представља прави изазов достојан завршног докторског пројекта, као и велики искорак у литератури за ансамбл две хармонике.

Како би завршна интерпретација Мордент дуа била акустички идеална, неопходно је било усагласити штимове инструмената. Обзиром да се ради о инструментима различитих произвођача (*Scandali u Pignini*), разлике у штиму, иако минималне, морале су бити отклоњене. Комплетно прештимавање инструмента представља одговаран и деликатан подухват, па су чланови ансамбла штимовали своје инструменте у исто време, код истог мајстора.

Тумачење композиција оригинално писаних за соло хармонику у медијуму ансамбла две хармонике, отвара широк спектар нових интерпретативних могућности. Подела нотног текста оригиналне верзије у два штима, пружа могућност раздвајања

материјала у оквиру једне хармонике по мануалима извођача. То ансамблу омогућава пре свега квалитетније видове фразирања и динамичку разноврсност новонасталих материјала. Такође, овај транскрипциони поступак отвара и велике могућности у оквиру ширења фактуре кроз удвајање гласова на оба мануала, ради добијања масивнијег звука, што је значајно утицало на тонску слику ансамбла. Материјали су често интерпретирани само на десним мануалима, ради што бољег тембралног односа чланова састава. Један од можда највећих квалитета у оваквој врсти транскрипција, односи се на динамичко нијансирање. Независност тематског материјала у оквиру једног штима, пружа могућност да се исти прикаже динамички доста слободније у односу на оригиналну верзију. На тај начин све кулминације постају доста изражајније, што је донело један нови квалитет звука. Артикулација, услед предности два меха, постаје много богатија и разноврснија, док је тембрално нијансирање појединих одсека показало неке нове квалитете саме композиције. Сматрам да је оваква врста аранжмана отворила простор за музичке материјале који су у соло извођењу били прикривени. То се поготово односи на музику Кусјакова, који је своје симфонијске идеје покушао да изрази у оквиру једног инструмента.

Транскрипција дела оригинално писаних за друге инструменте подразумева често преосмишљавање фактуре, увођење одређених измена или допуна, тј. употребу оригиналних извођачких техника инструмента. Губици у процесу прављења транскрипција су често неизбежни, али су адекватно замењени техничким средствима и ефектима типичним за овај инструмент. Прилагођавање фактуре карактеристичне за хармонику и ансамбл, врши се кроз стваралачки приступ транскрипцији, који је подређен основној замисли композитора. Незнатна измена текста зарад побољшања уметничке визије дела, често је вршена кроз употребу технике кратког меха. Употреба ове технике, као и различитих варијанти рикошета, нетемперованог глисанда, динамичког нијансирања на једном тону или акорду, представљају раскошно уметничко-изражајно средство инструмента који дају иновативан квалитет транскрипцији. Квалитет транскрипције је обogaћен и употребом регистара, који помажу инструменту у јаснијем исказивању оригиналне уметничке визије дела. Одабир регистара врши се на основу стила композиције, њеног карактера, драматуршког плана, тематике, поетике, као и многих других параметара.

У раду су приказани и многи проблеми везани за транскрипционе и акустичке поступке, који се одражавају на домен ансамбла. Ти проблеми се односе на поделу гласова на самом почетку приступања транскрипцији, на баланс звука, дијалогизирање, начине фразирања, као и на тембровске проблеме. Баланс звука је често зависио од поделе материјала по штимовима, па у многим случајевима басову деоницу, интерпретирају оба члана састава. При одабиру регистара, веома је важно да чланови ансамбла буду тембровски међусобно усаглашени, као и усаглашеност оба мануала у оквиру једног инструмента, што је приказано кроз мноштво примера. Такође је у композицијама оригинално писаним за клавир било тешко сачувати замисао композитора на местима где је једноличан тембр клавира представљао приоритет. Такви проблеми су решени излагањем материјала само у штиму једне хармонике или у десним мануалима оба члана састава, без обзира на оригиналану верзију.

Мноштво темброва и специфичне извођачке технике које не поседује ни један други акустички инструмент, приказале су ове композиције у новом светлу. Дуо хармоника Мордент у интерпретацији свих композиција на завршном докторском концерту, примењује сва извођачка решења која су описана у раду. Писани део докторског уметничког пројекта употпуњен је стручном литературом и многим корисним информацијама из различитих врста извора, док су техничка и транскрипциона решења, као и интерпретативно-музичке особености, засновани на личним искуствима чланова ансамбла.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Ихманицкий, М.И. *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва. 2006.
2. Давидов, М. А. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Київ, 2004.
3. Шаров, Михайлович Олег. *Аkkордеонно-баянное исполнительство*. Санкт Петербург. 2006.
4. Егоров, Б/Колобков, С. *Баян и баянисты*. Москва. 1984.
5. Липс, Фридрих. *Об искусстве баянной транскрипции*. Курган-Москва. 1999.
6. Акимов, Ю. *Баян и баянисты*. Советский композитор. Москва.1977.
7. Jacomucci, Claudio. *Modern accordion perspectives*. Edizioni Tecnostampa, Loreto. 2014.
8. Яцтребов, Ю.Г. *Владимир Бесфамильнов*. Навчальна книга – Богдан- 2006.
9. Ellegaard, Mogens. *Akkordeonschule für die Jugend*. Ehrling Musikförlaget. 1972.
10. Jacomucci, Claudio. *Mastering Accordion Technique*. Youcanprint Self-Publishing. 2013.
11. Lukić, Ljubomir. *Harmonika - fascinantna priča*. PBS, Beograd. 2002.
12. Лукић, Љубомир. Конструкција и акустика савремене концертне хармонике.Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, 2018.
13. Zulić, Miradet. *HARMONIKA, Osnovni prikaz kroz historijat, literaturu, pedagoška iskustva i predstavnike*. GRIN, Gračanica. 2005.
14. Božanić, Zoran. *Muzička fraza*. Beograd: CLIО. 2007.
15. Gervasoni, P. *L' accordé, instrument du XXéme Siecle*. Mazo, Paris, 1986.
16. Jacomucci, Claudio. *Technique I, for button accordion*. Bérben, Italy, 1998.
17. Lips, Fridrich. *The Art of Bayan Playing*. Karthause Schmuling, Germany. 1991.
18. Macerollo, Joseph. *Accordion Resource Manual*. The Avondale Press, Canada, 1980.
19. Picchio, Paolo. *La Fisarmonica da concerto ed il suo repertorio*. Brillarelli, Italy. 2004.
20. Popović Mladenović, Tijana. *Muzičko pismo*. Beograd: CLIО, 1996.
21. Солжењицин, Александар Исајевич. *Архипелаг ГУЛАГ*. 1973.

22. Варавина, Лидиа. *Лики уходящего времени: образы и смыслы*, Анатолий Кусяков: *времена жизни* (Ростов на Дону, 2007.)
23. Jacomucci, Claudio. *Modern accordion perspectives*. Grafica Metelliana, 2013.
24. Липс, Фридрих, Ихманицкий, М.И. *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства*. Российская Академия музыки имени Гнесиных, Москва 2010.
25. Pešić, Uroš. *Leopold Mozart naš savremenik*. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1999.
26. Михаиловић, Дејан. *Елементи виолинизма*. Универзитет уметности у Београду, 1995.
27. Б.Егорова, С.Колобкова. *Баян и баянисты выпуск 6*. Советский композитор, Москва 1984.
28. Ю.Г.Ястребов. *ВЛАДИМИР БЕСФАМИЛЬНОВ*. Навчальна книга - Богдан, 2006.
29. Jacomucci Claudio, Kathleen Delaney. *Mastering Accordion Technique*. Tricase, 2017.
30. Шобајић, Драган. *Како се пише стручни рад*. Факултет музичке уметности, Београд 2014.
31. Gostuški, Dragutin. *Vreme umetnosti*. Prosveta Beograd, 1968.
32. Е.Показанник. *Анатолий Кусяков: ВРЕМЕНА ЖИЗНИ*. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова. 2008.
33. Мейлах, Борис. *Комплексное изучение художественного творчества и музыковедие*. Советская музыка 1973.
34. Б. Бенъяминов. *Гаммы и ежедневные упражнения баянистов*. Сов. композиторб 1964.
35. Schweitzer, Albert. *J.S.Bach*. Hardcover 1965.