



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Небојша Ж. Аћимовић

**ИМПЛЕМЕНТАЦИЈА ОРКЕСТАРСКОГ
ЗВУКА У ОДАБРАНИМ ДЕЛИМА
ОРИГИНАЛНЕ И ТРАНСКРИБОВАНЕ
ЛИТЕРАТУРЕ ЗА ХАРМОНИКУ СОЛО**

Докторски уметнички пројекат

Крагујевац, 2025



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Nebojša Ž. Aćimović

**IMPLEMENTATION OF ORCHESTRA
SOUND IN SELECTED WORKS OF
ORIGINAL AND TRANSCRIBED
LITERATURE FOR BAYAN SOLO**

Doctoral Art Project

Kragujevac, 2025

Идентификациона страница докторског уметничког пројекта

Аутор
Име и презиме: Небојша Аћимовић
Датум и место рођења: 03.04.1991. Београд
Садашње запослење: музичка школа „Станислав Бинички“, Београд
Докторски уметнички пројекат
Наслов: Имплементација оркестарског звука у одабраним делима оригиналне и транскрибоване литературе за хармонику соло
Број страница: 147
Број примера: 56
Број библиографских података: 43
Установа и место где је рад израђен: Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Уметничка област: Музичка уметност
Ментор: Фридрих Робертович Липс, редовни професор, Руска академија музике Гњесини, Москва;
Коментор: др Ања Лазаревић Коцић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Оцена и одбрана
Датум пријаве теме: 30.06.2022.
Број одлуке и датум прихватања теме докторске/уметничке дисертације: IV-05-176/4, од 22.03.2023.
Комисија за оцену уметничке заснованости теме и испуњености услова кандидата: 1. мр Војин Васовић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу; 2. мр Предраг Костовић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу; 3. мр Миљан Бјелетић, редовни професор, Факултет уметности, Универзитет у Нишу
Комисија за оцену и одбрану докторске/уметничке дисертације: 1. мр Владимир Благојевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу; 2. др Миодраг Ђорђевић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу; 3. мр Данијела Газдић Кљајић, редовни професор, Музичка академија, Универзитет у Источном Сарајеву
Датум презентовања уметничког дела докторског-уметничког пројекта: 05.11.2025.

Бескрајно захвалан:

професору Радомиру Томићу, професору Фридриху Липсу, професору Јурију
Шишкину, професорки др Ањи Лазаревић Коцић и својој породици

Апстракт

Докторска дисертација *Имплементација оркестарског звука у одабраним делима оригиналне и транскрибоване литературе за хармонику соло* бави се изучавањем специфичних аспеката обликовања интерпретативних решења у извођачком домену концертне хармонике који се заснивају на пракси пројектовања оркестарског креирања звучних односа. Акордеонистичка литература познаје велики број транскрибованих дела чија комплексност и количина пренесеног материјала хармонику издвајају по изведбеним капацитетима наспрам осталих солистичких инструмената, те је такав феномен захтевао детаљно сагледавање.

Полазећи од карактеристика концертне хармонике, увиђају се многе изражајне могућности блиске инструментима из састава симфонијског оркестра. Широка палета боја које пружају регистри и мноштво начина њиховог третмана представљају базу на којима су такве сличности засноване. Са циљем идентификовања корелације звука између наведених медија, део програма обухватио је изабране оркестарске композиције, које су у те сврхе адаптиране и припремљене за извођење на овом инструменту. Студија се детаљно бави свим етапама процеса аранжирања, од почетних, у које су укључене селекција и одабир дела, па све до изналажења и спровођења начина преноса и задржавања круцијалних детаља музичког садржаја на путу ка примени оркестарског метода пласирања звука. Такав вид подразумева аналитички приступ у коме се подробним истраживањем обухватају све релевантне компоненте одабраних дела.

У другом делу рада, разматране су композиције оригинално писане за хармонику које су карактеристичне по интегрисаним цитатима, позајмљеним из појединих оркестарских дела. Сложеност материјала на коме су засноване указује да је стваралачки манир композитора инспирисан оркестарским звуком и заснован на његовим постулатима, што ће представљати и пут вођења концептуализације интерпретативних решења.

Уметнички пројекат требало би да разјасни овај специфични аспект акордеонистичког извођаштва у коме ће установљени модел обликовања звука бити значајан допринос и од велике важности у развоју домена концертне хармонике.

Кључне речи: концертна хармоника, имплементација оркестарског звука, транскрипције, Григ, Сибелијус, Кусјаков, Золотарјов

Abstract

The doctoral dissertation *Implementation of Orchestral Sound in Selected Works of Original and Transcribed Literature for Bayan Solo* deals with the study of specific aspects of shaping interpretative solutions in the performance domain of the concert accordion, which are based on the practice of designing orchestral creation of sound relationships. Accordion literature knows a large number of transcribed works whose complexity and amount of transmitted material distinguish the accordion in terms of its performance capacities compared to other solo instruments, and such a phenomenon required a detailed examination.

Starting from the characteristics of the concert accordion, many expressive possibilities close to those of the instruments of the symphony orchestra are recognized. The wide palette of colors provided by the registers and the multitude of ways of their treatment represent the basis on which such similarities are based. With the aim of identifying the correlation of sound between the aforementioned media, part of the program included selected orchestral compositions, which were adapted and prepared for performance on this instrument for this purpose. The study deals in detail with all stages of the arrangement process, from the initial ones, which include the selection and choice of the piece, to finding and implementing the method of transmitting and retaining crucial details of the musical content on the way to the application of the orchestral method of sound placement. Such a view implies an analytical approach in which all relevant components of the selected works are covered by detailed research.

In the second part of the paper, compositions originally written for the accordion are considered, which are characterized by integrated quotations borrowed from some orchestral works. The complexity of the material on which they are based indicates that the composer's creative manner is inspired by orchestral sound and based on its postulates, which will also represent the path leading to the conceptualization of interpretative solutions.

The artistic project should clarify this specific aspect of accordion performance in which the established model of sound shaping will be a significant contribution and of great importance in the development of the domain of concert accordion.

Keywords: bayan, implementation of orchestral sound, transcriptions, Grieg, Sibelius, Kusyakov, Zolotarev

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
2. КОНЦЕРТНА ХАРМОНИКА - СВОЈСТВА ИНСТРУМЕНТА	3
2.1 Техничке карактеристике	3
3. АНАЛОГИЈА ОРКЕСТРА И КОНЦЕРТНЕ ХАРМОНИКЕ.....	7
3.1 Подударност оркестарског и акордеонистичког звучног израза.....	7
3.2 Компарација визуелних детаља симфонијског оркестра и концертне хармонике	8
3.3 Компарација интерпретативних својстава концертне хармонике и инструмената из састава симфонијског оркестра.....	11
4. ТРАНСКРИБОВАЊЕ ОРКЕСТАРСКИХ ДЕЛА	15
4.1 Процес анализе и одабира композиција.....	15
4.2 Процес транскрибовања на примеру одабраног програма.....	16
4.2.1 Едвард Григ/Небојша Аћимовић – Свита бр. 1, Оп. 46, из сценске музике <i>Пер Гинт</i>	16
4.2.2 Јан Сибелијус/Небојша Аћимовић – <i>Импромпти за гудачки оркестар</i> , Оп. 5.....	46
5. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ИНТЕРПРЕТАТИВНИХ РЕШЕЊА ИЗАБРАНОГ ПРОГРАМА	52
5.1 Едвард Григ/Небојша Аћимовић – Свита бр. 1, Оп. 46 из сценске музике <i>Пер Гинт</i>	52
5.1.1 Интерпретација Свите бр. 1 из сценске музике <i>Пер Гинт</i> , Едвард Григ/Небојша Аћимовић	53
5.2 Јан Сибелијус/Небојша Аћимовић – <i>Импромпти за гудачки оркестар</i> , Оп. 5.....	65
5.2.1 Интерпретација <i>Импромптија за гудачки оркестар</i> , Јан Сибелијус/Небојша Аћимовић.....	65
5.3 Анатолиј Кусјаков – <i>Ликови одлазећег времена</i>	67
5.3.1 Интерпретација <i>Ликова одлазећег времена</i> , Анатолија Кусјакова.....	69
5.4 Владислав Золотарјов – Соната бр. 3	107
5.4.1 Интерпретација Сонате бр. 3, Владислава Золотарјова	108
6. ЗАКЉУЧАК.....	126
ЛИТЕРАТУРА.....	129
ПРИЛОГ РАДУ.....	131

1. УВОД

У осврту на стваралачке и извођачке интенције уметничке инструменталне музике 21. века, стиче се утисак да је позиција савремене концертне хармонике у потпуности дефинисана. Најчешће је посматрана као инструмент погодан за интерпретирање опуса модерне солистичке и камерне музике и таквим одређењем дефинисано је њено место на концертној сцени данашњице. Пут од прве конструисане хармонике¹ до коначног уобличавања бајана² траје скоро два века и за то време су карактеристике инструмента претрпеле велики број модификација. За релативно млад инструмент, било је потребно стварање јединственог и препознатљивог звучног апарата, као и израза због достизања равноправности са оним инструментима који су кроз историју музике далеко дуже присутни. У интерпретацијском смислу, то није било једноставно поред већ оформљених улога које су музички инструменти имали у романтичарској епохи, квантитативно и квалитативно једној од најплодоноснијих. Сваки нови инструмент пролази кроз одређене фазе, од експерименталне, све до коначног устаљивања и општег прихватања. Група ентузијаста попут произвођача инструмената Паола Сопранија (Кастелфидардо, Италија) и Ернста Хонера (Тросинген, Немачка) чији је утицај био значајан у стварању акордеонистичке литературе, увидела је велики потенцијал у хармоници, односно, да је реч о инструменту са предиспозицијама за раскошне интерпретативне могућности. Конструкцијски посматрано, предност хармонике се огледала у томе што је сем осмишљавања оригиналних својстава било уочљиво и попримање облика и карактеристика других инструмената. Конструкторима су била доступна сва сазнања о до тада постојећим и актуелним инструментима чије су поједине одлике могле бити употребљиве, а да се упоредо предвиде и елиминишу евентуални недостаци. Иако то није била замисао, процес формирања инструмента од облика клавијатуре са једним редом дугмади до једног од најсавршенијих механизма склопљеног у малом и компактном корпусу изнедрио је нешто што је најпре асоцирало на платформу преносивих оргуља.³ Додавањем свих мануала и усавршавањем тембралних могућности категорисане су припадност и сродност групама клавијатурних и аерофоних инструмената,⁴ те су тако отворена поља ка новим и богатијим средствима извођачке изражајности у оквирима соло инструменталне музике. Сумирајући дела солистичке литературе, може се са сигурношћу рећи да су, по питању захтева интерпретације, најкомплекснија она која су написана за клавијатурне инструменте. Ове тврдње проистичу из аналитичких приступа свих параметара који чине хоризонталу и вертикалу музичких партитура, а хармоника је свакако имала капацитет за изношење велике количине нотног материјала.

Прва садржајно и естетски значајнија дела за соло хармонику настајала су тек у другој половини 20. века, док су наспрам тога пређашњи и тада актуелни правци музике увелико нудили мноштво композиција. Концертна хармоника је у том тренутку била инструмент спреман за велике извођачке подухвате, али се због наведених околности стремиле изведбама транскрипција; посебан изазов биле су оркестарске – из чега је проистекао својеврсни феномен који и јесте тема овог уметничког пројекта и рада. У компарацији специфичности звука и обележја својствених сваком инструменту,

¹ Видети у: Лукић, Љубомир, *Конструкција и акустика савремене концертне хармонике*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2018, 65.

² Бајан (рус. баян) је назив за концертну хармонику са дугмадима на десном мануалу. Видети у: исто, 120-123.

³ Портатив (лат. portare), представља мале оргуље чије су цеви распоређене у један или два реда. Извођач једном руком управља мехом, док прстима друге руке свира.

⁴ Видети у: Hermosa, Gorka, *The accordion in the 19th century*. Santander: Kattigara, 2013, 13.

издвајају се јасни детаљи који их класификују у сфери извођаштва, те је самим тим познато какве су намена и структура композиција писаних за исте. Уопште, јасне су границе изводљивости и простори у коме инструменти имају своју употребљивост и сврсисходност у зависности од састава: соло, камерног или оркестарског. Њихове звучне боје или комбинације формирају одређену тонску слику и тиме специфичан звучни израз. Управо је то оно што хармонику издваја од свих других инструмената. Као и већина клавијатурних, она је независна, са могућношћу интегралног извођења дела, без потребе за корепетицијом. За разлику од клавира, поседује више мануала различитих распореда тонова чије се активирање врши притиском на један тастер, док је и њихово трајање знатно дуже и условљено је вођењем меха. Слободно интерпретирање издвојених мелодијских линија, хармонска подлога и ритмичка пратња примењене на једном инструменту потврда су такве врсте независности, а уочавањем аналогije са оркестарским апаратом стечени су услови за развијање једног сасвим новог језика у извођаштву који до сада, чини се, није довољно анализиран. У прилог томе говоре многе од најуспелијих редакција које су саставни део акордеонистичког репертоара и које су од стране стручне јавности прихваћене као дела високе уметничке вредности, но, до сада нису биле предмет озбиљније стручне анализе.

Један важан аспект овог истраживања и рада јесте преиспитивање зона до којих се долази услед усложњавања фактуре током процеса транскрибовања, то јест, у којој мери је могуће пренети оригиналну композиторску замисао у поље соло инструмента, а да суштински елементи дела у великој мери остану сачувани. Један извођач преузима улогу читавог оркестра, усмеравајући интерпретацијске идеје и решења ка оним начинима који су типични за процедуру постављања таквог инструменталног састава.⁵ Чињенице које указују на спону између два формално различита звучна медија изражене су по препознавању мноштва сличности обликовања и начина представљања звука који се огледају кроз само дело. Крајњи исход транскрибоване музике јесте композиција обликована у сасвим новом аранжману, где су императив количина и примењивост материјала преточеног у ново окружење, у овом случају један солистички инструмент. Да би се таква замисао реализовала, потребан је минуциозан и методичан приступ осмишљавању начина на који ће се композиције изводити, почевши од одабира програма, па све до њиховог финалног уобличавања. Специфичност процеса стварања транскрипција подразумева добро познавање појединачних одлика и параметара свих инструмената који су заступљени у оркестарским делима, њихових улога и начина којима су третирани у деоницама, али и познавање могућности хармонике и изналажење средстава којима је могуће остварити овакву „адаптацију“ композиције.

Други део изабраног програма докторског уметничког пројекта чине цикличне композиције оригинално писане за концертну хармонику, чија структура је конципирана према неким од одлика оркестарског стваралаштва. Посебан сегмент представљају инкорпорирани цитати из дела оркестарске музике који су усклађени између оригиналних идеја и стваралачких мотива композитора. Њихово присуство постаће главни покретач у изналажењу нових решења при обликовању звука и отварању нових питања конкретизације третмана таквог материјала и његовог епилога у акордеонистичкој музици. Такав манир извођаштва има тенденције да постане метод и путоказ акордеонистима у креирању интерпретација проучавајући и постављајући могућности звука кроз аспект иновативног. Звук и средства којима интерпретатор располаже могу постати знатно богатији ако се сагледају кроз призму оркестра попримајући његов облик током изношења нотног садржаја што ће детаљно бити разјашњено у поглављима овог рада.

⁵ Односи се на оркестар и његове варијанте (симфонијски, гудачки, камерни и тако даље).

2. КОНЦЕРТНА ХАРМОНИКА - СВОЈСТВА ИНСТРУМЕНТА

2.1 Техничке карактеристике

Када је у питању концертна хармоника, тренутно је у употреби више различитих типова који првенствено могу да се диференцирају по облику и варијанти клавијатура. Сваки од њих има своје предности и недостатке који се и данас истражују и усавршавају. Разлог томе јесу поднебља у којима су инструменти развијани и одакле су долазили ауторитети, композитори, професори и извођачи који су радили на промовисању хармонике у оквиру највећих образовних центара из области музичког извођаштва. У складу са тим, развијао се и репертоар условљен врстама инструмената, па је резултат тога био да су неке композиције пригодне за извођење на свим типовима концертне хармонике, док је део њих могуће одсвирати само на појединим. На тај начин су се, након мноштва конструисаних примерака и образаца, временом искристалисали и усталили најфункционалнији типови овог инструмента. То су дугметарска хармоника, као технички најсавршенији модел – чија популарност постаје све већа са њеним подваријантама клавијатурног система Бе и Це и клавирска хармоника. Ове чињенице јасно говоре о томе да њена стандардизација није реализована и приказује статус хармонике као инструмента који је и даље развоју. Зато је систем данашњег школовања конципиран тако да извођаче усмерава на избор само једног типа инструмента и дискутабилно је да ли ће, по основу својстава која нуде решења распореда тонова на клавијатурама, доћи до издвајања и фаворизовања једног као најпримењивијег. Заједничка одредница свих концертних хармоника била би да је то клавијатурни вишегласни инструмент са десним и левим мануалом и групама слободних језичака распоређеним по гласовима који услед притиска на дирке и под дејством ваздушне струје меха принудно осцилују и тако стварају тонове.⁶ У овом поглављу биће разјашњене карактеристике хармонике са Бе гриф системом према чијим односима постављених тонова и мануала су написане, али и адаптиране композиције изабраног програма, те је он и најподеснији за њихово извођење.

Хармоника, односно, делови од којих је она сачињена, већ на први поглед остављају утисак да се ради о једном специфичном и надасве необичном музичком инструменту. Изумом елемената и њиховим конструкционим додавањем, ширио се и досег акордеонистичког извођаштва који обухвата огромно богатство, а део тога јесу могућности свирања појединих оркестарских партитура.

Први тип хармонике био је обликован као инструмент са само једном клавијатуром. Иако се таква клавијатура у великој мери разликује од данашњег дизајна, она је пружила једну од одредница сврставања и оригиналности. Системи мануала који су примењивани на другим клавијатурним инструментима познавали су једну, устаљену шему која од усклађивања темперованог система није имала знатне промене.⁷ Примена дугмади уместо до тада коришћених дирки, имала је огроман значај за усавршавање такозваних тастера од којих су сачињени мануали и представља иновацију у том сегменту. Њихова величина, облик и међусобни размак подесни су за поставку до шездесет четири тона када је у питању концертна хармоника. Иако су знатно мањи од размера стандардне клавирске или дирке на клавирској хармоници, њихов обим (15.0 мм)⁸ довољан је за контакт који прсти извођача комфортно остварују са њима, док су међусобни размаци између дугмади у једном реду (3.0 мм) и између самих редова (1.0

⁶ Видети у: Лукић, Љубомир, наведено дело, 120.

⁷ Као што је већ поменуто, такав тип клавијатуре примењен је на клавирској хармоници.

⁸ Видети у: Лукић, Љубомир, исто, 146-147.

мм), тако да при извођењу одређених акорада или кластера, групу тонова у њиховом склопу може да обухвати један прст. Хармоника се далеко издваја испред многих музичких инструмената по броју тонова које може обухватити једна рука извођача. Смештени су по хроматском систему, у три основна и два помоћна реда са поновљеним групама тонова првог и другог, што погодује при креирању апликатуре са могућношћу примене више варијанти њених поставки.⁹ Такође, једна од предности хроматске клавијатуре јесте њен систем обликован тако да редослед тонова пружа лагодно транспонованье из различитих тоналитета. Скоро свака лествица, скала или акорд могу бити одсвирани на један исти или више различитих начина.¹⁰ Ход и отпор дирки су варијабилни, односно, постоје блага одступања у зависности од произвођача или модела инструмената у односу на стандард при подешавању такозване „грамаже“ под којом оне реагују на притисак. Конфигурација клавијатуре је један од предуслова који пружа могућности за удобно свирање комплекснијих захтева интерпретације, али и при остваривању суптилнијег управљања диркама, попут примене микродинамичког нијансирања, где су начин и мера квалитета извођења композиције највише зависни од техничке спретности извођача.

У односу на десну страну инструмента, леви мануал има знатне разлике по питању сложености и осмишљености механизма. Структурално, састоји се из два клавијатурна система који функционишу на истим диркама (укупно сто двадесет) чију промену са једног на други регулише конверторски тастер. Први је такозвани стандард бас систем¹¹ који је дуго година чинио базични део левог полукорпуса хармонике и по коме се инструмент у великој мери издвојио по својој оригиналности. Иако су басовска дугмад постављена тако да, визуелно посматрано, клавијатуру формирају у целини, она се, заправо, састоји из два дела. Обликована је тако да се у првом и другом реду вертикале налазе регистарски најнижи тонови инструмента,¹² док су у остала четири реда смештени тастери са готовим акордима. Уколико бисмо потражили претечу таквог изума, инструмент према коме постоји једина спона био би тип оргуља које, помоћу својих микстура, у звучању дају квартни, односно, квинтни призвук притиском на једну дирку. У овом случају, комбинације акорада састоје се од укупно три тона и према сваком основном басу, у припадајућем реду изграђени су дурски и молски акорд, доминанти и умањени септакорд. Њихови обртаји нису увек једнаки, већ су постављени по следу квартне позиције и односа хармонског разрешења акорада.¹³ У поређењу са десном клавијатуром, постоје знатне разлике у механичком погледу. Обим и облик дугмади су мањи и другачији и у просеку најчешће износе 7.5 мм. Пошто је лева рука акордеониста на таквој позицији где не постоји могућност за прегледност клавијатурне површине, дугмад су дизајнирана тако да се покрети током свирања развијају и спроводе интуитивно, односно, путем оријентације наспрам обележених тонова (басови Це, Е и Ас) постављених у једнаким међусобним размацима. Извођачки посматрано, овакав систем није могао да понуди превише ресурса са својих укупно дванаест басовских тонова и због тога је у извесној мери ограничавао интерпретаторе. Простор у коме се налазе тонови смештени кроз само једну октаву није био довољан за озбиљније извођење

⁹ Видети у: Новожилов, Владимир, *Баян*. Москва: Музыка, 1988, 4.

¹⁰ За могућност свирања једнаким прсторедом из свих тоналитета потребан је шести помоћни ред као што је случај код хармоника намењених за извођење српске народне музике.

¹¹ Један од назива је и Страдела (градић у Италији) бас систем по месту одакле потиче његов конструктор Маријано Даллапе (Mariano Dallapè).

¹² Одатле и долази назив „басови“ као асоцијација према звучању фреквенција инструмената који се примењују у бас деоницама композиција.

¹³ Форма поменутог принципа није и не може бити савршено реализована због ограничености броја тонова од којих се акорди граде, а такође варира у зависности од шеме различитих модела и произвођача инструмената.

захтевнијих мелодијских линија иако су, наспрам тога, многи извођачи успевали да истакну своју виртуозност користећи се средствима које је инструмент пружао. Са друге стране, однос басова и акорада и начин њихове примене у извођаштву, отварао су пут ка једном сасвим новом приступу кроз улогу сопствене ритмичке и хармонске пратње мелодијских линија на једном солистичком инструменту. Тако се градила слика усложњавања неке другачије проблематике и захтева интерпретације у подели и управљању деоницама које су, разврстане на две или више група, последично изнедриле асоцијацију из које су уследили плодови стваралаштва релевантни за формирање оваквог рада.

Са појавом мелодијског бас система, интерпретативна богатства хармонике су додатно проширена. Интегрисање клавијатуре чији се облик заснива на платформи шеме десног мануала, подигао је лествицу могућности на виши ниво омогућавајући да многа од дела писаних за друге клавијатурне инструменте у изворном облику нотног текста постану доступна извођачима на хармоници. То се најпре односи на дела из оргуљске и чембалистичке литературе, али такође и на поједина писана за клавир, уз подразумевано одсуство и немогућност коришћења педала као најпрепознатљивијег својства овог инструмента. Међутим, као што је сваки од наведених инструмента пролазио кроз процес својеврсне еволуције и чија је аутентичност извајана обликом композиција и начином њиховог интерпретирања, назирале су се и црте препознатљивости оригиналне и транскрибоване литературе за концертну хармонику. Све је било условљено новим типом инструмента код кога се притиском на конверторски тастер, сложеним механизмом врши пребацивање на мелодијску клавијатуру у простору у коме су постављени акордски басови. Такав мануал се састоји из укупно четири реда, три основна и једног помоћног, односно, поновљеног по већ поменутом Бе гриф хроматском систему¹⁴. Према поређењу са опсегом десне стране и њених пет октава,¹⁵ скоро да нема заостатка са опсегом који сеже од тона Е1, па све до цис3. Захваљујући тембралним могућностима инструмента и коришћењем регистарских тастера, укупан опсег концертне хармонике је, заправо, већи и у распону је између тонова Е1 и цис5 што је скоро седам октава, чиме она спада у групу инструмената са највећим бројем тонова. Иако је квантитативност важна, прави одраз њене искористивости лежи у располагању оним што је доступно. У овом случају ради се о третману тонова који у великом броју, са смењивањем више клавијатурних система, могу бити брзо и лагодно искоришћени у сврси интерпретације на једном музичком инструменту.

Регистри на хармоници представљају тастере који имају за улогу промену боје тона. Распоређени су паралелно, испред оба мануала тако да могу да буду на располагању за једноставно управљање. Такође су постављени на горњој страни полукорпуса и њихова активација се врши брадом, у случају када је рука извођача заузета. Максималано може бити постављено осам тастера и у првим варијантама инструмента у питању је избор оних регистара који су се најчешће користили у пракси извођаштва. Током развоја на механичком пољу, креиран је систем окретних тастера где један истовремено може да садржи два или четири регистра чиме је постигнуто да се и на тој позицији налазе све боје које садржи десна страна инструмента. Укупан број регистара завистан је од броја гласова које инструмент садржи. Попут цеви чије комбинације код оргуља креирају тембралне схеме и са којима хармоника у том сегменту има највише сличности, гласови

¹⁴ Први типови хармоника са баритон басовима су уместо конверторског тастера имале постављене додатне клавијатуре са мелодијским басовима на месту левог полукорпуса, преко стандард бас система. Најчешће су имале само три основна реда и нису биле практичне због своје тежине и недостатка ергономије.

¹⁵ На највећим концертним хармоникама опсег тонова десног мануала, посматрајући број дугмади, је у интервалу од Е до ге4.

овог инструмента су распоређени у виду плочица и представљају модуле слободних језичака¹⁶ смештених на дрвеним или металним носачима у блоку, такозваним фасенима.¹⁷ У зависности од њихове фреквенцијске поставке, одређује се распоред позиционирања и нивоа звучања унутар инструмента од којих се изводе регистарске боје. Савремене концертне хармонике су најчешће четворогласне и на десној страни садрже четири основна, односно, једногласна регистра по звучању од којих се њиховим комбиновањем у другим варијантама изводе све остале боје инструмента и оне су стандардизоване на укупно петнаест регистара. Када је у питању леви полукорпус хармонике, постоје извесне разлике у распореду и односу гласова. Због специфичности самог механизма и система дуалних клавијатура, гласови се групишу према томе како су оне конципиране. Стандард бас, са дванаест тонова основних басова и акордским тастерима има интегрисана четири гласа, док мануал мелодијских басова може имати два или највише три гласа. Збирно посматрано, укупан број гласова који лева страна подржава је шест или седам гласова. У поређењу са десном страном, не постоји кохерентност у начину комбиновања и броја регистара. Код седмогласних хармоника најчешће је постављено пет тастера где су сви регистри умрежени у функцији промене боја стандард и мелодијских басова, док код шестогласних мелодијској клавијатури припадају два или три тастера од укупног броја регистара. Премда је избор сведен на само неколико боја, доступне покривају исте нивое фреквенција попут основних регистара супротног полукорпуса. Обједињене, заједно сачињавају раскошну палету где свака нијанса одише својом оригиналношћу, без обзира на њихове релације у већ поменутих истоветним пољима звучања. Мале разлике између тонова су продукт начина на који се врши штимовање инструмента, затим места где се фасени и гласови у инструменту налазе и многих других фактора. Оне, као и многе друге одлике концертне хармонике, имају знатну примењивост у извођаштву.

Мех заузима централно место хармонике и симболизује један од најбитнијих делова инструмента. Компонента од које директно зависе настанак и квалитет тона, која спаја полукорпусе, чини спону између њих, али и истовремено даје извођачу могућности за њихово независно контролисање уз артикулацијско садејство и мобилност при интерпретирању. Један од предуслова за оптимално функционисање инструмента јесте усаглашеност свих делова његове конфигурације, па такав утицај има и компресија меха. То подразумева да се током његовог вођења ефикасно и контролисано одвија струјање ваздуха чији притисак улази у коморе фасена стварајући тон. Резултат таквог поступка се приказује кроз моделовање тоналног колорита производивши фиксирани фреквенције тонова или правећи блага одступања од њихове позиције. У таквим околностима, тон у одређеним границама има своју флексибилност, па кроз различите покрете или поступке може доћи и до промене његове боје. Неки од примера таквих разлика могу бити уочљиви по звучању при суптилнијим начинима вођења меха наспрам звучања приликом акцентовања или неких од осталих потеза жустријег управљања меха чији покрети стварају трзаје и утичу на извор звука. Као што је један од најфундаменталнијих делова инструмента, од чијег управљања је зависно обликовање тона, треба поменути да од истог зависи и његово трајање. Оно је ограничено, у оној мери колико мех левом руком извођача може бити комотно развучен, али такође и интензитетом звучања и бројем гласова који су у датом тренутку активни.¹⁸ Просечна дужина трајања тона на хармоници је далеко већа у поређењу са мноштом инструмената. Она, у заједничкој спрези са свим наведеним одликама тона, припада групи обједињених атрибута хармонике који имају

¹⁶ Видети у: Лукић, Љубомир, наведено дело, 179-206.

¹⁷ Исто, 223-304.

¹⁸ Већи број активираних гласова подразумева већу потрошњу капацитета ваздуха који пролази кроз мех чиме се олакшава његова отпорност при вођењу, али и умањује дужина трајања тонова.

своју намену, не само у оригиналном стваралаштву, већ и у интерпретацијским изазовима чије могућности и претензије задиру још даље. Правећи искорак у нешто необично, хармоника својом аутентичношћу оправдава место у подручју које је нетипично за соло инструменталну музику.

3. АНАЛОГИЈА ОРКЕСТРА И КОНЦЕРТНЕ ХАРМОНИКЕ

3.1 Подударност оркестарског и акордеонистичког звучног израза

Музика познаје различите видове на путу емитовања звука према аудиторијуму, било да се ради о класичној или о неким другим жанровским категоријама. У уметничкој музици постоји устаљен концепт конвенционалних начина на које се она изводи, а то су солистичко, камерно и оркестарско извођаштво. У сваком од наведених видова постоје варијетети њихових облика и намене интерпретирања. Тако је познато да оркестар представља групацију сачињену од инструменталиста чији се број разликује у зависности од његове намене, типа и структуре, док су, са друге стране, уврежена мишљења и елементи који карактеришу образце у дефиницији солистичке музике. У упоредби два наведена вида извођаштва и потрази подударности између њих, број инструменталиста који сачињавају оркестар, величанственост и силовитост звука једног таквог апарата, наспрам солисте и могућности које нуди његов инструмент, изгледало би као фикција. Међутим, у обзир би требало узети репродуктивност музике као гране уметности у чијим начелима формалности губе своје границе. Пажљиво пратећи достигнућа у области извођаштва, осим добро познатих разноликости оркестарског и солистичког, јасно се могу приметити и сличности које праве извесну спону између њих. Конкретније, реч је о јединственим достигнућима на концертној хармоници и њеним специфичностима, па се њиховим тумачењем отвара један нови вид разматрања поља интерпретације који је базиран на сличности са оркестром.

Ако током извођења одређених композиција посматрамо третман и трансмисију звука, приметно је да су у таквом процесу присутни различити начини, а на њихов карактер утицај имају окружења која представљају звучно извориште. Средства која се користе у музици¹⁹ су готово истоветна, без обзира на то да ли су примењена на неком соло инструменту или у неком комплекснијем облику, али управо од тога зависи како ће звук бити пласиран у крајњем исходу изведбе. По таквој доктрини, ми смо навикнути да нам одређени начин звучања композиција буде пренесен слушајући их искључиво у аутентичном облику, односно, аранжману који је оригинално записан за извесни инструментални састав или солистички инструмент. Пратећи достигнућа акордеонистичког извођаштва, уочићемо посебан начин интерпретирања који се по многим сегментима приближава оркестарском приступу креирања звучне слике. Кредибилитет овим тврдњама, пре свега дају манир извођења транскрипција које су у таквом виду својствене само концертној хармоници, затим њене карактеристике и квантитет нотног материјала који је приликом транскрибовања успешно усмерен са подручја оркестарске на солистичку музику. Када појавност одређеног феномена или експеримента сматрамо успелом, остајемо под утиском њеног коначног исхода, али је у потрази за одговорима, ради њеног демистификовања и разумевања потребно сагледавање свих чиниоца и аспеката.

¹⁹ Односи се на динамичка и артикулацијска средства.

3.2 Компарација визуелних детаља симфонијског оркестра и концертне хармонике

Да бисмо приближили и разјаснили слику ове хипотезе, биће наведене све тачке које кроз више различитих формулација поткрепљују чињенице о подударности између два наведена медија. Један од првих момената у процесу компарације јесте уочавање визуелних сличности. Позиционирање инструмената који чине савремени симфонијски оркестар врши се према одређеним правилима на концертној сцени.²⁰ Свака од инструменталних група постављена је на свом месту по стандардима од којих, у извесној мери, понекад могу да постоје и одступања, али је главни принцип креација стерео звучног призора у њиховом комбиновању.²¹ На левој позицији налази се секција гудачких инструмената са истакнутим првим и другим виолинама, а потом секцијом дувачких инструмената, флаута и обоа. Посматрајући лук који инструменти формирају својим редоследом, приметно је да су у првим редовима леве стране инструменти који имају највише регистарске опсеге, а да се након њих групишу они чији се дијапазон креће према нижим лагама. Тако се у поменутом следу и у другим редовима налазе гудачке секције виола и дувачке које чине хорне и трубе. Према десној страни низ у првим редовима настављају обое и фаготи, док су иза њих трубе, тромбони и тубе. Крајњи део друге стране заузимају виолончела и контрабаси као инструменти са најдубљим регистарским позицијама, а на ободима оркестра налазе се харфа и перкусионистички инструменти.

Пример бр.1: Приказ симфонијског оркестра



²⁰ Чињенице о поставци симфонијског оркестра су опште познате и та тема је већ обрађена у великом броју радова и публикација. Због специфичности компарације, неки од детаља изискују да поновно буду наведени у овом раду.

²¹ Видети у: Деспић, Дејан, *Музички инструменти*. Београд: Универзитет уметности, 1993, 408-412.

Анализом и слушањем оркестарских композиција и њихових деоница, јасно се уочава да у расподели инструменталних улога примат имају они инструменти чији опсег обухвата највише регистарске позиције, а да се у правцу према нижим бојама остали групишу све до басовске линије.²² Уобичајено је да се инструменталне боје у делима усмеравају у зависности од својих карактеристика и по том основу су њихова места подразумевана у правилима записивања оркестарске партитуре, али оне такође могу да се нађу на неким нетипичним позицијама. То значи да реон мелодијске линије и ритмичке пратње у сваком тренутку могу променити звучни правац из кога допиру. Хармонику у таквом аспектима можемо да посматрамо на исти начин. Ако запазимо положај акордеонисте и инструмента који је усмерен према публици, приметимо да је начин презентовања звука приближан наведеном у примеру оркестарске поставке. Ниједан солистички инструмент сем концертне хармонике нема мануале обликоване на начин тако да током извођења интерпретатор има могућност јасне поделе на коме ће се изводити мелодијска линија, а коме ће припадати ритмичка пратња. Десни, са свим својим карактеристикама, од којих се највише издвајају већи број регистара и доступних боја, одувек је представљао главни мелодијски мануал. У поређењу са целокупним тоновима које инструмент поседује, на његовој страни они такође сежу до највиших регистарских опсега. Њихова боја је светлија и разноврснија, па је, насупрот томе, левом мануалу најчешће додељивана улога пратње. Са његовим развојем и додавањем мелодијске клавијатуре, опсег два мануала се скоро изједначио. Попут инструмената у оркестру који својом разноликошћу са две стране суделују у креирању интерпретације, тонови хармонике се перципирају на сличан начин. Приближних фреквенцијских одлика и боја, од десне према левој страни мануала обилују палетом чије се нијансе разливају од светлијих ка тамнијим, такође спремни да у сваком тренутку замене своје употребне позиције у деоницама. Оркестар и хармоника имају такву врсту звучне мобилности која се на хармоници додатно истиче покретима извођача. Пошто је начин управљања такав где акордеониста својим телом у потпуности контролише инструмент и није у фиксираним положајима, мануали по потреби могу бити усмерени лучним ротирањем у правцу према коме желимо да представимо звук, односно, више истакнемо неки од мануала.

²² Од леве према десној страни.

Пример бр.2: Приказ концертне хармонике система Бе-гриф



Сличности које се такође уочавају јесу у вези са начином постављања оркестра и сврхом звучних ефеката који се постижу удвајањем инструмената. Сваки од њих чини својеврсну микрокомпененту чије се боје и бројност комбиновањем сабирају у звучна средства оркестра.²³ Као што је већ изнето, регистри хармонике су изведени од гласова који дају комбинације различитих фреквенцијских опсега. Њихов број је далеко мањи у поређењу са комбинацијама које пружа спајање боја појединачних инструмената, али је принцип употребе таквог шаблона у композиционим средствима и у креирању интерпретација истоветан за оба вида у извођаштву. Различитим звучним бојама постижу се представљања разноврсних карактера, осликавају расположења и креирају улоге у причи коју носи једно музичко дело. Њиховом употребом и расподелом јасно се издвајају линије које у сваком од слојева партитура имају своју препознатљивост кроз истицање тематског материјала, хармонских шема или ритмичке пратње што концертној хармоници даје основ за пренос и изношење материјала оркестарске музике по оваквом моделу. Имена њених регистара настајала су управо по асоцијативном принципу према поређењу са звуком одређених музичких инструмената.²⁴ Подразумева се да је трагање

²³ Од времена барокне епохе до романтизма, форма оркестра је прерасла од гудачког, па све до симфонијског у највећем саставу. Проширивање је стандардизовано на варијанту бечких класичара са по два инструмента („а две“), док се у каснијем периоду тај број додатно повећао на варијанту „а тре“ која се усталила у већини симфонијског стваралаштва и постала стандард у поставци романтичарских композитора.

²⁴ Називи петнаест регистара који су се усталили у употреби: фагот (bassoon), кларинет (clarinet), сопран (soprano), пиколо (piccolo), бандонеон (bandoneon), орган (organ), обоа (oboe), саксофон (saxophone), хорна (horn), харфа (string), виолин (violin), мизет (musette), акордеон (accordion), хармонијум (harmonium) и мастер (master). У зависности од тембралних својстава инструмената различитих произвођача, именовање регистара у извесној мери може варирати. Видети у: Lips, Friedrich, *The Art of Bayan Playing*. Kamen: Karthause-Schmülling Musikverlag, 2000, 74-85.

за потпуном компатибилношћу између звука два или више инструмената немогућа и да би таква упоредба била дискутабилна, али у датим околностима и од личне преференције и доживљаја може се стећи утисак извесне сличности, па би употреба таквих боја приликом транскрибовања могла да има велики утицај на ефекат у крајњој интерпретацији, близак оном у изворном облику композиције.

3.3 Компарација интерпретативних својстава концертне хармонике и инструмената из састава симфонијског оркестра

Како бисмо се подробно упознали са начинима оркестарског постављања и обликовања тона са циљем примене у акордеонистичком извођаштву, неопходни су рашчлањивање и анализа карактеристика његових чиниоца, односно, свих инструмената који формирају овакав апарат. У поређењу решења којима инструменти креирају и износе изражајност у интерпретацијама, јасно је да су она јединствена и заједничка сваком од њих, било од тога да ли су имплементирана у солистичкој или музици писаној за одређени ансамбл и многа од њих су подударна кроз истоветне моделе употребе. Ипак, ако посматрамо начине како се она пројектују кроз различите инструменте, видећемо колико је препознатљива њихова оригиналност и како се истичу они манири које сваки од њих доноси појединачно кроз своје боје и карактеристике. Из наведених одлика конфигурације концертне хармонике јасан закључак је да се ради о инструменту великих интерпретативних капацитета од којих су нека средства својствена само њој, док постоји и велики број оних која су веома блиска другим инструментима, без обзира на то што су, по припадности, сврстани у различите инструменталне групе.

Иако је хармоника клавијатурно/аерофони инструмент, извесно је да постоје велике сличности са одликама групе гудачких инструмената.²⁵ У њиховом изналажењу и препознавању, на првом месту би требало кренути од трагања према бојама које би у одређеним околностима и у зависности од сврхе могле да се посматрају као приближне ако бисмо упоређивали фреквенцијске нивое различитих инструмената. Регистар са називом виолин (-8'8'), који се налази на десном мануалу, био би најадекватнији при компарацији звука и тонског опсега виолине или виоле са хармоником, али би такође била легитимна и употреба регистара од којих је наведени сачињен,²⁶ па чак и регистар пиколо (4') при постизању призвука флажолета. Познато је да скоро ниједан музички инструмент нема линеаран звук и услед различитих третмана приликом свирања долази до његове варијабилности. Код гудача то може да се односи на минималне разлике које су присутне у зависности од позиционираности и изражајности жица²⁷ или од тога којим делом гудала се остварује контакт. Мех хармонике и гудало имају готово исту функцију. Њихово вођење директно утиче на квалитет и боју тона, његово трајање и на поставке артикулацијских решења. Она која се могу применити на виолини у свету музике посматрају се као најбогатија због обима могућности обликовања тона. Попут виолинисте од чијег ће додира са жицом зависити звук и какав ће облик он попримити, на сличан начин и акордеонисти врше притисак прстима на дугмад, истовремено водећи рачуна о сензибилитету вођења меха. Такав однос у пракси не доноси употребу видова

²⁵ Предност у опису и упоредби са овом секцијом дата је из разлога што она заузима највећи удео симфонијског оркестра по бројности инструмената.

²⁶ Регистри под називом сопран и кларинет. Да би се избегло субјективно именовање боја хармонике, користимо ознаке висина према стопама попут обележавања оргуљских регистара. Бројеви приказују номиналну фреквенцијску висину тонова, док минуси и плусеви показују каква су одступања у штимовању од представљене вредности. Видети у: Лукић, Љубомир, Наведено дело, 208-223.

²⁷ Видети у: Деспих, Дејан, наведено дело, 58-60.

артикулисања само у свом основном облику, већ је могуће извести и њихове подтипове попут оних који су изводљиви на гудачким инструментима, без обзира на то што је систем тонова на хармоници темперован. Њихов број је тешко одредити, али је лако препознати разлике у оним типовима артикулације који су сходни модификацији. *Легато* може да се креће у широком обиму од *легатисима*, па све до граница наредне скале односа тонова. При извођењу *стаката* такође постоје потенцијали ка задирању у артикулацијска средства гудача. У оквиру ове артикулације налазе се они модели који су најистакнутији испред ове инструменталне групе попут *спиката*, *сотијеа* или *стаката* под једним потезом гудала, а акцентовањем је могуће постићи призвук *мартелеа* и *марката*. Тако је, уз садејство контакта прстију и меха, могуће изводити скоро све видове опонашањем покрета и потеза гудала. Специфична техника *кртак мех* која се изводи на хармоници најсличнија је гудачкој техници *тремоло*, док техника са потезима трзаја и одбијања меха и гудала дели заједнички назив *рикошет*, а звучни ефекат је скоро идентичан. *Вибрато* је такође изводљив на хармоници под истим потезом који је карактеристичан за извођаче на гудачким инструментима, али не по истом принципу утицаја на инструмент. На тело инструмента могу да делују обе руке извођача где се вибрацијама прекида равномеран проток ваздуха кроз фасене и у зависности од места на коме је изазван, постижу се различити видови овог ефекта. Звук окидања жице са потезом *пицикато* је упечатљив, али би његова имитација на хармоници могла да се изведе једино у простору у коме су акустичка својстава таква да стварају одјек. По правилу, овај ефекат најбоље долази до изражаја када га изводи секција виолончела и контрабаса, па би на хармоници више одговарало да се изводи у нижим регистарским бојама десног мануала (16') или у реону левог мануала због дубине и помпезности тих тонова. Уопште, њихове нијансе и имају највећу сличност са бојама ових гудачких инструмената. Посебно се истичу асоцијације одређених регистара мелодијских басова према звуку виолончела, док најдубљи тонови левог полукорпуса хармонике²⁸ могу дати призвук приближан контрабасу. За његовим постизањем, најбоља је употреба такозваних експандера²⁹ где се регулацијом ослобађања једногласно звучање гласова у простору *контра* и *велике октаве* са затвореном нијансом тонова.

Група дувачких инструмената који чине саставни део оркестра дели заједничку припадајућу категорију са хармоником. Њихову сродност одређује принцип настајања тона који у овом случају зависи од струјања ваздушног стуба, а разликују их начини генерисања таквог стуба, затим облик и материјал тела инструмента кроз који се он простире. Од наведених фактора директно зависе звучне нијансе које ће инструменти производити, па тако сваки од њих има своје аутентичне боје које једне према другој могу имати више сличности или разлика у компаративном односу. Обично се у изради музичких инструмената користи више разноврсних материјала чијим се комбиновањем склапају њихове компоненте. Најчешће су то дрво и метал, а такође могу да се користе кожа, картон, стакло или пластика. За звук хармонике бисмо могли да кажемо да је под највећим утицајем два прва наведена материјала и он је, окарактерисан као топао у једногласним регистрима, близак тону дрвених дувачких инструмената. Прецизније, реч је о тоновима смештеним у кабини³⁰ чије боје одишу таквим нијансама, па су и имена регистара додељена управо према асоцијацији са овом групом дувачких инструмената. Главни и најнижи кабински регистар десног мануала (16') носи назив фагот, док је његова варијанта постављена за октаву више означена као кларинет (-8'). Управо се по сличном редоследу нижу и боје ових инструмената ако их посматрамо према критеријумима заснованим на карактеристикама тона. Фагот би, заправо, требало сврставати заједно уз

²⁸ Тоновни стандард бас система и најнижег регистра мелодијске клавијатуре.

²⁹ Посебни тастери који, попут регистара, издвајају или утишавају одређене гласове левог мануала.

³⁰ Кабина (итал. *cassotto*) је специјална звучна комора смештена унутар инструмента.

обоу на основу типа језичака који се користе код ова два инструмента.³¹ Они су, у одређеној мери, у благом заостатку иза кларинета и флауте по питању капацитета техничких могућности и извођачких средстава. Ако би се у обзир узели најоптималнији регистри за извођење на овим инструментима, могло би се закључити да је њихов опсег лимитиран на мањи број тонова у поређењу са неким другим солистичким. Из тог разлога би на хармоници њихове деонице могле да се изводе управо у два поменута регистра, али би се ка њиховом призвуку требало додатно користити артикулацијским средствима која су на њој у знатној мери богатија. Примеса *стаката* је најучесталија у тону фагота, па се веома лако може пренети и у оквиру извођења на хармоници. Заједничко својство оба инструмента јесте то што се на сличан начин уочава постепено повећавање изражајности у правцу према вишим тоновима.³² Њихов тон је масиван и снажан, док је у регистру који припада обои нешто суптилнији уз обавезну примену оштријег штриха који је неизоставан да би се постигао звук сличан њеном. Свакако би требало поменути и комбиновани регистар коме се уз основну фреквенцију додаје виша октавна позиција и који носи назив овог инструмента (-8'4'). У зависности од тога који реон клавијатуре је употребљен и од начина којима ће се тонови третирати, одвија се и трагање за специфичностима звука других инструмената. На неки начин, у таквом задатку је присутна градација препознавања од тамнијих ка светлијим бојама када је у питању ова група дувачких инструмената. Како је кларинет инструмент који обухвата опсег од четири октаве, за употребу његовог пресликавања на хармоници би се користио комплетан десни мануал. Његова артикулацијска средства су знатно раскошнија и разноврснија, док регистри имају своје мање или више употребљиве сегменте звучања, па би у представљању њиховог карактера пригодна била употреба оба кабинска регистра хармонике уз више флексибилности при контакту са површином дугмади. Звук флауте и пиколо флауте је додатно изразитији, више металног и светлијег призвука што произилази од директног утицаја материјала од којих су инструменти направљени. На хармоници је сличан прелазак са једне на другу фреквенцију видљив у односу између кабинетских и регистара који су изведени од тонова који се налазе у приму³³. Њихови називи су сопран (8') и пиколо (4'), а артикулацијски посматрано, погодни су за нешто динамичније изношење одређених техничких захтева попут пасажа или арпеђа. Улога флауте у оркестру управо и јесте извођење таквих фрагмената оркестарског језгра где она својом лепршавошћу и светлим тоном доминира испред боја осталих инструмената. Два регистра хармонике о којима је било речи су најсличнији карактеристикама боје флауте и могу да буду искоришћени у деоницама где је потребно дочарати њен призвук.

Група лимених дувачких инструмената услед својих специфичности има посебан звук који је прилично еквивалентан у њиховом међусобном поређењу, али се знатно разликује наспрам звука осталих музичких инструмената. Њихове боје такође имају карактер који проистиче из својстава материјала по коме носе назив, а зависе и од одређених заједничких компоненти попут левка који представља завршну цев инструмената. У поређењу са хармоником постоје извесне сличности које су уочљиве у одређеним аспектима, иако релација звука ових инструмената није превише блиска. Боје могу да варирају у зависности од датих околности, пре свега од извођачког односа према инструменту и техника које се примењују, што се односи на скоро све групе инструмената. Пошто су ови дувачки инструменти препознатљиви као веома снажни и продорни, на хармоници би се као пандан таквом звуку могло разматрати њихово опонашање пуним вођењем меха при извођењу сваког тона, такође на кабинетском регистру са ознаком (16') у коме би они давали свој пуни капацитет, али би таква боја

³¹ Видети у: Деспић, Дејан, наведено дело, 200.

³² Односи се на поређење са регистром басон (16') на хармоници.

³³ Део инструмента у коме се налази један део носача са тоновима десног полукорпуса.

под великом напетости представљала последњи праг након кога би тонови прешли у изобличавање. У том случају, динамичко дејство било би сведено само на извођење са звучањем форте, а позната је чињеница да лимени дувачки инструменти имају велики динамички дијапазон. Како хармоника поседује велику палету регистара, употреба једног од комбинованих попут (16'8') десног мануала би се показала као адекватно решење према изналажењу боје трубе, хорне или тромбона где би примеса тонова из прима дала потребну одредницу рескости какву ови инструменти имају. Регистар у комбинацији (8'4') носи назив *хорна* и иако његови тонови не припадају кабинском склопу, у варијанти употребе за октаву ниже од претходно поменутог регистра, у овом случају дешава се благо одступање у изражајности у коме она стоји наспрам трубе. Један од сличних принципа којима се користе обе групе инструмената јесте употреба пригушивача који додатно утичу на боју. Код дувачких инструмената је то сордина, док на савременој концертној хармоници сличну улогу има маска која покрива клапне десног мануала.³⁴ Попут свих инструмената који се сабирају у деоницама баса, фреквенције и опсег трубе су такође највише блиске најнижим тоновима левог мануала. Неизоставно је поређење тона овог инструмента са басовима такозване *хеликон* хармонике.³⁵ Њихове боје се у великој мери поклапају услед сличне форме конструкционих система, али она не спада у ред концертних инструмената попут седмогласних хармоника на којима се, уз њихова високо квалитетна тембрална својства, може постићи приближна нијанса тона.

Не би требало изоставити ни оне инструменте који улазе у састав симфонијског оркестра, а са којима хармоника нема превише подударних тачака. Један од њих је харфа чија звонкост педалног тона не би могла да се постигне другим начином осим окидањем жица, али се зато могу опонашати неке од техника које су карактеристичне у примени на овом инструменту попут арпеђа или глисанда³⁶ уз обавезну употребу неког од регистара са два активна гласа. Када су у питању перкусионистички ефекти, корпус хармонике може да се посматра као веома искористив. Ударцима на одређеним деловима инструмента попут меха, полукорпуса, маске, копчи или дугмади могу да се постигну многобројни звукови и шумови. Контакт са дугмадима у виду истовремених притиска и удараца, посебно левог мануала, на хармоници дочарава перкусионистичко дејство на јединствен начин.

³⁴ Треба поменути да су код одређених модела хармоника постављане сордине.

³⁵ Видети у: Лукић, Љубомир, наведено дело, 123-124.

³⁶ На дугметарској хармоници је у тоналним оквирима доступно извођење глисанда превлачењем преко једног реда на позицији тонова груписаних у односу малих терци, док је на клавирској хармоници изводљиво нешто више варијанти таквог ефекта због истог редоследа које имају основне дирке десне клавијатуре и жице харфе.

4. ТРАНСКРИБОВАЊЕ ОРКЕСТАРСКИХ ДЕЛА

4.1 Процес анализе и одабира композиција

Појам транскрипције, у најужем смислу, означава ‚пренос‘ садржаја из оквира једног медија у други. Коначни облик композиције у новом аранжману зависи од почетне замисли и намене, односно – њима је условљен.³⁷ Адаптације представљају саставни део извођачке и композиторске праксе, а када говоримо о акордеонистичким, познато је да оне, због опсежности капацитета преноса и расподеле нотног материјала, носе један посебан печат у лествици квалитативности и специфичности, посматрајући ток њиховог формирања кроз историју.³⁸ Разлог томе била је тежња да се, на изврстан начин, надомести литература из епоха које су претходиле времену настанка концертне хармонике, а нешто касније, манир обрађиваних композиција структурирао се у складу са њеним техничким и интерпретативним могућностима. Тако су се у репертоару соло хармонике усталила извођења разноврсних композиција писаних за друге соло инструменте међу којима су биле оне намењене клавијатурним, али и инструментима са потребном корепетицијом, док су највећу пажњу завређивале транскрипције камерне и оркестарске музике које могу да се тумаче као крајњи домети у захтевима акордеонистичког извођаштва. На путу између идеје до коначне реализације њиховог транскрибовања стоји низ протокола којима би се требало водити у таквом процесу.³⁹ Рад на адаптацијама подразумева добро познавање свих елемената који сачињавају одређено дело, односно, потребно је препознати услове за њихово обједињавање према простору соло инструменталне музике, са циљем преношења сржи композиције, што није нимало једноставан задатак. Уколико током преношења нотног материјала композиције као базично настојање одредимо намеру да сачувамо све њене суштинске елементе, избор композиција које су доступне за адаптацију био би сведен на мали број. До данас је приређено мноштво дела,⁴⁰ од којих су нека реализована веома успешно и из чијег исхода након подоста различитих извођења можемо да закључимо да дају кредибилитет правцу оваквих интенција. Она друга пак говоре о чињеници да је немогуће пренети и изводити свако оркестарско дело на хармоници, а да умеће транскрибовања изискује одређене компетенције. Жеље некада превазилазе реалне могућности које извођач својим инструментом може пружити у интерпретацији композиције и такви подухвати остају недоречени у изражајном смислу. Из тих разлога потребна је велика обазривост при самом анализирању партитуре и деоница како би се ефикасно училе и разумеле композиторске замисли.⁴¹ Слушајући дело, у нашој свести се оцртава дојам о позиционирању инструменталних улога раздвајајући их на оне које својим истицањем заузимају главне позиције и оне које су мање уочљиве, што се директно одражава на избор пренетог материјала током процеса аранжирања. Међутим, пожељно је да, уколико за то постоје услови, секундарни детаљи буду задржани у што

³⁷ Видети у: Apel, Willi, *Harvard dictionary of music*. Cambridge, Massachusetts: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1950, 54.

³⁸ Видети у: Липс, Фридрих Робертович: *Об искусстве баянной транскрипции*. Москва: Музыка, 2007, 3-7.

³⁹ Видети у: Страннолюбский, Борис Михайлович, *Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1962, 5-8.

⁴⁰ Већином су то неке од популарних композиција из опуса романтичарских композитора.

⁴¹ Видети у: Обрадовић, Александар: *Увод у оркестрацију*. Београд, Универзитет уметности у Београду, 1978, 17.

већој мери, јер су важна карика у саставу ткива композиције и њене конструкције, а најчешће су видљиви тек након анализирања нотног текста. Тада у поступку акордеонистичког транскрибовања целокупна слика постаје јаснија, а истовременим сагледавањем и упоређивањем односа примењених инструмената проверавају се услови за примену њихових линија на подручју соло хармонике. Они се односе на разна питања, а нека од њих обухватају проблематику примењивости нотног материјала и његовог устројавања са задржавањем истих позиција као у изворном облику. Познато је да је оркестарско стваралаштво само по себи комплексно и да је веома захтевно пратити његову вертикалу. Анализирање композиције је изузетно сложено, али кључно у таквом процесу јесте препознавање потенцијално критичних места чијим се евентуалним решавањем долази до одговора да ли је изабрано дело изводљиво. Тада се може рећи да су испуњени сви критеријуми да се средства која се користе у процесу транскрибовања примене на комплетну композицију. У наредном поглављу детаљно ће бити описан приступ адаптације на примеру оркестарских дела изабраног програма.

4.2 Процес транскрибовања на примеру одабраног програма

4.2.1 Едвард Григ/Небојша Аћимовић – Свита бр. 1, Оп. 46, из сценске музике *Пер Гунт* (E.Grieg/N.Acimovic – *Peer Gynt*, Suite No. 1, Op. 46)

1. Јутарње расположење (*Morning mood*)

Први став овог симфонијског дела написан је за дванаест инструменталних група. Дрвени дувачки инструменти доносе уводни део у коме је хармонски слог формиран на следећи начин: од фагота у деоници баса, преко кларинета, све до флаута којима је поверена почетна тема. Од четвртог такта виоле по канонском принципу најављују поновљени наступ теме у деоници обое, док се упоредо укључује целокупна гудачка секција, те је већ након њеног другог наступа јасан начин којим се композитор водио у односу боја. По тој логици, почетна тема на хармоници мора бити истакнута и независна у односу на остатак звучног материјала како би се несметано изводила и она припада десном мануалу. Насупрот томе, у левој руци се већ на том месту јавља први технички захтеван проблем због облика акордског слога који је потребно извести.⁴² Размак између првог тона из деонице фагота, до највишег који изводе кларинети обухвата дуодециму, док са преласком баса на тон цис у трећем такту тај размак достиже чак квартдециму. Како су терце постављене у линији кларинета фиксирани током трајања целе теме, оне су веома транспарентне, тако да интервалски однос тонова није измењен приликом преноса нотног материјала. Комплетни акорди се изводе на мелодијском мануалу левог полукорпуса и представљају највећи распон који лева рука акордеонисте може обухватити. Олакшавајућа околност јесте то што су два највиша тона доступна за извођење у првом реду клавијатуре и њихово истовремено извођење првим прстом јесте једини начин да се такви акорди успешно поставе (Пример бр. 3).

⁴² Као што је напоменуто, циљ оваквог вида транскрибовања јесте у што већој мери остати веран аутентичности коју композиција носи. На местима где то није могуће, легитимни су поступци промене акордског слога или изостављање одређених тонова који нису истакнути.

Пример бр. 3: Едвард Григ – *Пер Гинт, Јутарње расположење* (први став), оригинална партитура и аранжман за соло хармонику (1-4. такт)

SUITE

I

Morgenstimmung

Le matin — Morning-mood

Allegretto pastorale $\text{♩} = 60$

Peer Gynt - Suite I

Morning Mood

Arr. N. Aćimović

E. Grieg

Allegretto pastorale $\text{♩} = 60$

Регистри који су употребљени у десној руци јесу (-8'8') на месту наступа флаута, а на позицији гудачке секције једногласни кабински (-8') за октаву ниже, са незнатном изменом конструкције акорада, како би тема која припада обоји била истакнутија, уз истовремени ефекат одјека који је постигнут у оркестарском извођењу. Са завршетком теме у 12. такту, у левом мануалу се појављује додатни глас који најављује постепено усложњавање фактуре. По први пут укључују се тонови основног бас система под укљученим тастером експандера са паралелним извођењем теме на мелодијској клавијатури. Десна рука преузима акорде и тако је сачуван принцип наизменичног преношења наступа теме са десног на леви мануал. Како у наредном току долази до њеног сажимања, у први план истакнуто је комбиновање регистарских боја десног мануала које дочарава дијалог флауте и обое. Употреба трогласног регистра (-8'8'4') од 20. такта означава место на коме се сви инструменти сједињују (*тути*) према наступу теме коју изводи гудачка секција, а акценат је усмерен ка десној руци која преузима њихову и деонице дувачких инструмената. Прва два прста изводе мелодијску линију, док преостали образују акорде. У левој руци нема нарочитих захтева јер је део који се изводи

преусмерен на стандард бас систем, а за активацију његовог тастера извођачу је остављен простор у трајању од једне осмине у 19. такту. Готови акорди, уз оне одсвиране у десној руци, попуњавају хармонски слог који инструменти формирају по вертикали у оригиналној партитури, док основни басови преузимају улогу контрабаса који се по први пут укључују у ток става. Занимљив детаљ јесте мотив са шеснаестинама који се појављује на завршетку дела и присутан је у великој мери током наредних. Њега кроз арпеђа изводе гудачки инструменти који стоје у односу терци на позицији акорда Гис дура, а као најистакнутије, издвајају се деонице првих виолина и флаута са највишим регистарским позицијама. Из тог разлога је на хармоници занемарена деоница виола кроз наведени покрет, али је поступком задржавања гласова у односу поступних и повезаних покрета између сваког прста симулиран ефекат сазвучја трогласа (Пример бр. 4).

Пример бр. 4а: Едвард Григ – *Пер Гинт, Јутарње расположење* (први став),
оркестарска партитура (30-31. такт)

В

В

Пример бр. 46: Едвард Григ – *Пер Гинт, Јутарње расположење* (први став), аранжман за соло хармонику (29-31. такт)



Са повратком на мелодијски бас систем расподела деоница наставља се по успостављеном односу. Извођење акорада на левом мануалу додатно отежавају најнижи тонови са позицијом у основним басовима. Са тактовима у којима се врше модулације долази и до промена прстореда и позиција, али су тако успешно сачувана сазвучја терцквартакорда при разрешењима у односу доминанте према тоници. Од 50. такта наступ теме се појављује у деоници хорне, док су арпеђа преусмерена у деонице флаута и кларинета. Из тог разлога је дошло до промене регистра на варијанту двогласног (-8'8') како би се дочарао прелазак на њихове боје. Извођење је на реалним регистарским позицијама, с тим што се мотиву, уз примарни шаблон, додаје и образац ритмичке пратње. У оркестру ту улогу има гудачка секција извођењем акорада Еф-дура кроз обртаје ефектом *пицикато*, а једина могућност да се сличан призвук постигне у извођењу на хармоници јесте употреба акцената на добама њихових наступа. О сложености материјала који се у поменутим тактовима изводи говори то да се, наспрам мотива у десној руци, у левој истовремено појављују тема, хармонска подлога и деоница баса. Од ознаке *арко* у деоници гудачких инструмената (т. 55) употребљен је једногласни регистар у десном мануалу ради њеног истицања на левој страни. Како су од 56. такта поново укључени сви инструменти, а тематски материјал додељен виолончелима, фаготима и кларинетима, пригодно је активирање експандер тастера и свих доступних гласова левог мануала као носиоца највећег броја деоница. На крају тог дела налази се деоница соло хорне која је такође додатно истакнута активирањем тишег регистра на десној страни. Слично истицање је везано за деоницу соло кларинета чија би боја најбоље била представљена избором кабинског (-8') регистра уз једнаке односе параметара између

мануала, као на почетку става. Тај соло се понавља у дијалогу кларинетске затворене и светлије боје изабраних регистара, односно украса које изводе флауте. Кабински регистар (16') употребљен је по први пут на акорду у 77. такту иницирајући боју заједничког наступа хорни. У последњем наступу тематског мотива, регистри и редослед расподеле деоница једнаки су избору из првог излагања, а трогласни регистар је, као у свим *тутти* деоницама, на исти начин употребљен у завршном акорду.

2. Асина смрт (*The Death of Ase*)

Други став расписан је за састав гудачке секције. Иза деоница првих и других виолина, виола и виолончела назначена је употреба сордине, што је један од разлога за постављање тих инструмената под једну боју на хармоници. Иако партитура на први поглед не оставља утисак као превише захтевна у смислу аранжирања, на путу до одређених решења долазило се путем експеримената који су подразумевали више пробних варијанти. У једној од њих, десна рука акордеонисте могла би да преузме три од четири линије поменутих инструмената према њиховим позицијама у оригиналном нотном запису,⁴³ али би због превеликих интервалских размака на губитку била употреба артикулационих средстава. Поступком измене слога и померањем одређених тонова на више регистарске позиције, добија се много више на комодитету током интерпретирања, док се на другој страни губи јединствени звук који даје широки слог. Такође, један од проблема који се јављају у овој варијанти јесу терцни односи између гласова чији сазвук неутралише доминантност највишег гласа који припада првим виолинама уколико се садржајност формираног акорда узастопно повећава са три према четири тона. Левој руци је додељена линија контрабаса у мануалу основних басова која је прилично једноставна за извођење и иако се чини да остаје простор за додавање још које деонице у мелодијском басу, такав поступак би у великој мери отежао њено кретање. Решење до кога се дошло кроз све наведене примере и покушаје транскрибовања заправо је лежало у једноставности. Принцип по коме се нова фактура ослобађа од одређених тонова изводљив је употребом адекватних регистара на хармоници. Иако нису одсвирани на очекиваној позицији, њихово звучање је присутно због броја гласова који изабрани тембри садрже, па су тиме сачувани односи у којима стоје неке од деоница. Тако су за једну октаву дуплирани сви тонови, чак и они код којих није било потребе за таквим поступком. Према поређењу са снимцима појединих релевантних оркестарских извођења и баланса између инструмената, у звучности аранжмана на хармоници се као најбољи показао образац при коме су, праћењем вертикале, препознати одређени истоимени тонови у деоницама. Један од њих се изоставља подређен снази и значају другог задржаног, при чему остали гласови тако добијају на изражајности. Изразити пример јесте деоница виоле у којој се, у виду половина, учестало појављује тон ха, али његовим изостављањем или преусмеравањем хармонија није изгубила на квалитету јер се он најпре појављује у деоници баса, а потом и у теми виолина на другој доби такта.

⁴³ Проблематични би били они тактови у којима се мелодијска линија првих и других виолина креће унисоно у октавном односу. У таквом случају, изводила би се само једна од њих, уз употребу регистра који садржи додатни глас, виши за октаву.

Пример бр. 5а: Едвард Григ – *Пер Гинт, Асина смрт* (други став), оркестарска партитура (1-6. такт)

II

17

Åses Tod

La mort d'Åse — The death of Åse

Andante doloroso ♩ = 50

Violini I (con sordini) *p*

Violini II (con sordini) *p*

Viole (con sordini) *p*

Violoncelli (con sordini) *p*

Bassi *p*

pp

Пример бр. 56: Едвард Григ – *Пер Гинт, Асина смрт* (други став), аранжман за соло хармонику (1-4. такт)

The Death of Ase

N. Aćimović

E. Grieg

Andante doloroso ♩=50

p

O.B.

3

У наредном току је са преласком у фис-мол истоветно поновљена комплетна мелодија, све до 17. такта у коме долази до промена. Фактура постаје богатија додавањем субсекција свим инструментима осим контрабаса, чиме је појачано динамичко дејство кроз звучање октава. Начин на који је овај део обрађен у аранжману за хармонику продукт је јединственог својства инструмента, а не извођачке вештине, а своди се само на активирање регистарских тастера. У оба мануала су то такозвани *мастер* регистри који укључују све гласове инструмента, па се, уз претходно коришћени са три гласа, пригодно надовезује са додатним (4') гласом, чиме се постиже ефекат примењен у оркестарском извођењу.

Пример бр. 6а: Едвард Григ – *Пер Гинт, Асина смрт* (други став), оркестарска партитура, приказ усложњавања фактуре (17-21. такт)

The musical score is arranged in five systems, each containing two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked 'divisi' and 'f'. The second system is marked 'f' and 'divisi'. The third system is marked 'f' and 'divisi'. The fourth system is marked 'f' and 'divisi a 3.'. The fifth system is marked 'f' and 'ff'. The score shows a complex texture with multiple staves, including woodwinds, strings, and percussion. The music is marked 'divisi' and 'f' (forte), with a crescendo leading to 'ff' (fortissimo) by measure 21. The texture becomes increasingly dense and complex as the measures progress.

Пример бр. 66: Едвард Григ – *Пер Гинт, Асина смрт* (други став), избор регистара у аранжману за соло хармонику (17-22. такт)



У делу од 25. такта регистарске боје се враћају на једногласне пратећи динамички ток. До мале измене дошло је у расподели деоница јер су се са паузама у линији контрабаса стекли услови да леви мануал преузме неке од гласова. У питању су виоле и виолончела са чијим бојама лева страна хармонике има највише сличности, док су виолине представљене кабинским (-8') регистром.⁴⁴ Уз поновни наступ контрабаса, удвојена су виолончела чије се деонице поново изводе у основним басовима уз додатно дејство пунијег регистра, а остали гласови су распоређени на исти начин као на почетку става, са циљем чувања јединства у начину аранжирања.

3. *Анитрин плес (Anitra's dance)*

Попут претходног, и у овом ставу је примењен потпуно исти инструментални састав, а укључен је и триангл као једини перкусионистички инструмент. На почетном акорду виолине су постављене у десној руци под трогласним регистром (-8'8'4'), а деоницу виола преузео је мелодијски бас. Веома упечатљив детаљ јесте звук тремола који производи триангл и чији карактер звонкости је готово немогуће извести на неком другом инструменту. Пошто се у стапању различитих боја постижу ефекти чији облици произилазе од начина, количине и интензитета њиховог интегрисања, као резултат

⁴⁴ Више речи о додатним могућностима комбиновања регистарских боја десног мануала поменутог дела биће наведено у поглављу које се бави интерпретативним решењима.

добивамо звук који је понекад неочекиван из појединачних карактеристика инструмената. Триангл нема одређену висину, али је значајна његова улога у колору који настаје сједињавањем са гудачким инструментима. Један од начина како такав звук може да се представи на хармоници јесте употреба поменутог регистра на десној страни, али и уз додавање још једног тона који својом појавом неће превише утицати на дејство постављене хармоније у датом тренутку. Док је у десном мануалу четворозвук на акорду Е-дура у трећој октави, лева изводи квинту од тона е1 која припада виолама. Обавезан прсторед подразумева свирање петим и четвртим прстом како би извођач другим могао да одсвира це3 у размаку од дуодециме, тон који најбоље представља удео триангла у оваквом саставу. Сваки његов наступ у даљем току става јесу четвртине на првим добама такта и та места су на хармоници приказана артикулацијским средствима, без додатних тонова. Оно што је у наредном току интересантно јесте прожимање којим инструменти пролазе кроз различите улоге. Прве виолине, као водећи мелодијски инструменти, у највећој мери преузимају ову линију, али им остали инструменти често чине потпору њеним повременим преузимањем. На хармоници су, у складу са тим, мелодијске деонице махом смештене у десни мануал, али се позиције често измештају, попут односа у партитури. Десна рука већ након уводног акорда преузима линије виолончела и виола које од тог тренутка носе ритмички образац. Регистар је усмерен на једногласни кабински (-8') како би се се јасно разграничиле разлике између њихових и боја виолина, а такође су додати и октавни тонови са циљем појачавања дејстава примењеног *пицциката*. Њихов положај се поклапа са наступом контрабаса које и даље доносе тонови клавијатуре основних басова, док су наступи виола на слабијим тактовним деловима и оне у вертикали стоје са терцама других виолина које се изводе у мелодијском мануалу. Од краја 6. такта имамо повратак првих виолина које су сада представљене двогласним регистром (-8'8'), док остали гласови и даље формирају ритам. Фактура је нешто скромнија за наступ виолончела које је десна страна имала у почетним тактовима и њихов положај препуштен је гласовима основних басова, а потез прати и динамички однос по коме је потребно истаћи тему првог дела.

Пример бр. 7а: Едвард Григ – *Пер Гинт, Анитрин плес* (трећи став), оркестарска партитура (1-14. такт)

III

19

Anitras Tanz*)

La danse d'Anitra — Anitra's dance

Tempo di Mazurka ♩ = 160

Violini I (con sordini) *pp*

Violini II (con sordini) *pp*

Viole (senza sordini) *pp*

Violoncelli I (senza sordini) *pizz.*

Violoncelli II *pizz.*

Bassi *pizz.*

Triangolo *p*

cresc. *dim.*

cresc. *dim.*

cresc. *dim.*

cresc. *dim.*

cresc. *dim.*

cresc. *dim.*

cresc. *dim.*

Пример бр. 76: Едвард Григ – *Пер Гинт, Анитрин плес* (трећи став), аранжман за соло хармонику (1-14. такт)

Anitra's Dance

N. Aćimović

E. Grieg

Measures 1-6 of the musical score for Anitra's Dance. The score is written for three staves: Treble Clef (M.B.), Bass Clef (O.B.), and a third staff (likely for a second Bass Clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure features a piano (pp) dynamic and a forte (>) dynamic. The second measure has a circled 'x' above the staff. The third measure has a circled 'x' above the staff. The fourth measure has a circled 'x' above the staff. The fifth measure has a circled 'x' above the staff. The sixth measure has a circled 'x' above the staff.

Measures 7-10 of the musical score for Anitra's Dance. The score is written for three staves: Treble Clef, Bass Clef, and a third staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure has a circled 'x' above the staff. The second measure has a circled 'x' above the staff. The third measure has a circled 'x' above the staff. The fourth measure has a circled 'x' above the staff.

Measures 11-14 of the musical score for Anitra's Dance. The score is written for three staves: Treble Clef, Bass Clef, and a third staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure has a circled 'x' above the staff. The second measure has a circled 'x' above the staff. The third measure has a circled 'x' above the staff. The fourth measure has a circled 'x' above the staff.

Виолинама се од 15. такта прикључују виолончела у односу унисонних октава, док их за пет тактова након тога замењују виоле, па долази до промене на кабински регистар (16'-8'), чији гласови могу опонашати овакву комбинацију. Упоредо се, уз мелодијски мотив, петим прстом десне руке изводи тон ха3 на месту трећих доба тактова, што представља октаве из деонице других виолина. Скокови у односу басовских тонова према мелодијској клавијатури леве стране са акордима виола у својим деоницама, веома су извођачки захтевни.

Пример бр. 8а: Едвард Григ – *Пер Гинт*, *Анитрин плес* (трећи став), оркестарска партитура (15-22. такт)

The image displays a page from an orchestral score for Edvard Grieg's 'Peer Gynt', specifically the 'Anitra's Dance' (third act). The score is for measures 15 to 22. It features staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *p* (piano). It also features performance instructions like *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato). The score is divided into two systems, with the second system showing first and second endings.

Пример бр. 86: Едвард Григ – *Пер Гинт, Анитрин плес* (трећи став), аранжман за соло хармонику (15-22. такт)

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef. The first system covers measures 15 to 18. In measure 15, there is a circled '15' and a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The second system covers measures 19 to 22. Measure 19 has a circled '19'. Measures 20 and 21 continue the melodic line in the treble clef. Measure 22 features a first ending (marked '1.' and 'f') and a second ending (marked '2.' and 'f'). The bass clef part continues with its accompaniment. The score concludes with a repeat sign and a 'p' (piano) dynamic marking.

У делу од 24. такта десна рука истовремено изводи терце првих виолина, али и глас других виолина. Потом следи дијалог сједињених деоница, других виолина и виола које изводе *пицкато* и првих виолина и виолончела са артикулацијом *портато*. На хармоници су наступи обе групе инструмената решене на начин где се глас вишег преусмерава на реон десног мануала, а нижег на леви. Брза промена регистара на малом простору не би била ефектна, па је артикулација кључна у приближавању израза које инструменти постижу у овом мотиву. У делу од 40. такта транскрибовање је извршено по истом принципу као на почетку става, а до промене долази од такта бр. 54 одакле се појављују линије које деле неке од деоница на више различитих сегмената. Једна група виолончела задржава унисону позицију уз контрабасе, а друга изводи тонове под лигатуром, најпре ес, а потом фис. Од поменутог такта лева рука акордеонисте истовремено преузима ове тонове, деоницу баса и акорде који су присутни у целокупном току става. Са друге стране, десна рука изводи две мелодијске линије у канонском односу начином где трећи, четврти и пети прст изводе деоницу првих виолина, а први и други прст супротну деоницу.

Пример бр. 9а: Едвард Григ – *Пер Гинт, Анитрин плес* (трећи став), оркестарска партитура (54-69. такт)

[illegible]

Пример бр. 96: Едвард Григ – *Пер Гинт, Анитрин плес* (трећи став), аранжман за соло хармонику (54-69. такт)

54

54

58

58

62

62

66

66

Канонски наступ је присутан и у извођењу виолончела у варијацији првог дела од 70. такта чије се репродуковање наставља у левом мануалу хармонике, док је на десној страни примењен трогласни регистар (-8'8'4') како би се дочарао призивок октава у линији првих виолина. Због изостатка комодитета и немогућности да се ритмички принцип расподеле деоница доследно одржи у левом мануалу, десна рука је, уз мелодијску линију, преузела и акорде, све до наступа последњег мотива који припрема завршетак става у основном тоналитету. У таквим околностима су, осим прстореда леве руке, сва одабрана решења аранжмана остала непромењена.

4. У предворју планинског краља (*In the Hall of the Mountain King*)

Последњи став циклуса написан је за пун састав симфонијског оркестра. Структуриран је по принципу теме са варијацијама уз постепено усложњавање фактуре са њиховим низањем. У уводном такту наступају хорне најављујући дијалог у сменама позиција мелодије и ритма деоница фагота и секције гудачких инструмената у којој су употребљени само виолончела и контрабаси. Боје које су присутне су затворенијег карактера и у складу са нижим регистарским позицијама које поменути инструменти најчешће креирају у оркестру. Из тог разлога су, у аранжману за хармонику, фаготи представљени у десном мануалу под истоименим регистром (16'),⁴⁵ док се деоница гудачких инструмената изводи на *мастер* регистру основних басова.

⁴⁵ Иста боја је употребљена на месту наступа хорне, али је она удвојена тоновима мелодијског баса како би се створила разлика слична односу звука лимених и дрвених дувачких инструмената у оркестарској верзији.

Пример бр. 10а: Едвард Григ – *Пер Гинт, У предворју планинског краља* (четврти став),
почетак теме у оркестарској партитури (1-6. такт)

24

IV

In der Halle des Bergkönigs

Dans la halle du roi de montagne — In the hall of the mountain-king

Alla marcia e molto marcato ♩ = 138

Flauto piccolo

Flauti grandi I e II

Oboi

Clarinetti in A

Fagotti

(NB.)

4 Corni in E

2 Trombe in E

Timpani in

2 Tromboni Tenori

Trombone Basso

Tuba

Gran Cassa

Piatti

Alla marcia e molto marcato

Violini I (senza sordini)

Violini II (senza sordini)

Viole (senza sordini)

Violoncelli

Bassi

pizz

p

pp

f

pp

Edition Peters

(NB. + = gestopfter Ton)

7144

Пример бр. 106: Едвард Григ – *Пер Гинт, У предворју планинског краља* (четврти став), почетак теме у аранжману за соло хармонику (1-11. такт)

In the Hall of the Mountain King

arr. N. Aćimović E. Grieg

$\text{♩} = 120$

M.B O.B

4

6

8

10

Од 26. такта се у првој варијацији прикључују виолине које преузимају тему, док флауте, кларинети и хорне формирају ритмичку пратњу кроз акорде. Линије свих наведених инструмената групишу се у десној руци при чему се са избором двогласног (-8'8') регистра примењују различити штрихови у њиховом представљању. На сличан

начин реализовани су и односи у левом мануалу при чему се, уз басовску деоницу, истовремено изводе ритмички мотиви виола и виолончела на мелодијској клавијатури. Са заменом позиција које се појављују у наредном току, долази до промене на трогласни регистар (-8'8'4') десне стране, како би се истакла боја у наступу теме која асоцира на дрвене дувачке инструменте.

Пример бр. 11а: Едвард Григ – *Пер Гинт, У предворју планинског краља* (четврти став), почетак прве варијације у оркестарској партитури (26-33. такт)

A

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 26-33) shows the piano and orchestra parts. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The orchestra part includes strings and woodwinds. The score is marked with 'p' (piano) and 'divisi' (divided). The second system (measures 34-41) continues the piano and orchestra parts. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The orchestra part includes strings and woodwinds. The score is marked with 'p' (piano) and 'divisi' (divided).

Пример бр. 116: Едвард Григ – *Пер Гинт*, *У предворју планинског краља* (четврти став), почетак прве варијације у аранжману за соло хармонику (26-33. такт)

The musical score is arranged for solo harmonica and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked as 130 and 135. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Labels 'M.B' and 'O.B' are present in the first system. The piece ends with a fermata over the final note.

System 1 (Measures 26-27): Treble clef, key signature of D major. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of D major. The bass clef has a key signature of D major. The tempo is marked as 130. The piece ends with a fermata over the final note.

System 2 (Measures 28-29): Treble clef, key signature of D major. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of D major. The bass clef has a key signature of D major. The tempo is marked as 130. The piece ends with a fermata over the final note.

System 3 (Measures 30-31): Treble clef, key signature of D major. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of D major. The bass clef has a key signature of D major. The tempo is marked as 135. The piece ends with a fermata over the final note.

System 4 (Measures 32-33): Treble clef, key signature of D major. Measure 32 starts with a treble clef and a key signature of D major. The bass clef has a key signature of D major. The tempo is marked as 135. The piece ends with a fermata over the final note.

Наредна варијација започиње у 42. такту, а решења која су у њој примењена одударају од модела по коме је вршено транскрибовање у претходним деловима. У овом случају су занемарени и даље присутни дијалози мелодијских линија између група виолина и дрвених дувачких инструмената, односно, смене регистарских боја у десном мануалу, али уз задржавање свих круцијалних елемената нотног текста. Лева рука акордеонисте преузима највећи део садржаја где су у исто време покривени део контрабаса на клавијатури система основних басова и тема која припада првим и другим виолинама, смештена у клавијатури мелодијског баса. *Мастер* регистар у левој руци остаје непромењен јер звучање свих активних гласова даје потребни призивок октавних положаја које имамо у деловима наступа теме. У исто време, десна рука преузима ритмичке фигурације које изводе виоле, виолончела и виолине, али и акорде постављене у групи дувачких инструмената. Овакав поступак представља извођачки изазов, али истовремено и вид слободе у креацији дела аранжмана са циљем превазилажења једноличности и уношења свежине у обрађени музички садржај.⁴⁶

⁴⁶ Видети у: Липс, Фридрих Робертович, наведено дело, 27.

Пример бр. 12а: Едвард Григ – *Пер Гинт*, *У предворју планинског краља* (четврти став),
почетак друге варијације у оркестарској партитури (42-47. такт)

The musical score is written for orchestra and piano. It consists of several systems of staves. The woodwinds (flutes, oboes, and bassoons) are in the upper systems, with the flute part marked *piu cresc.* and *piu f*. The strings are in the middle systems, with the first violin part marked *p*. The piano part is in the lower systems, with the left hand marked *f* and the right hand marked *arco*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример бр. 126: Едвард Григ – *Пер Гинт*, *У предворју планинског краља* (четврти став), друга варијација у аранжману за соло хармонику (42-49. такт)

The musical score is arranged for solo harmonica and consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The measures are numbered 42, 44, 46, and 48 at the beginning of each system. The first system (measures 42-43) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system (measures 44-45) continues the melodic development. The third system (measures 46-47) features a more complex melodic line with many triplets and sixteenth notes. The fourth system (measures 48-49) ends with a piano (*p*) dynamic and a *cresc. molto* marking. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings.

У последњој варијацији по први пут су активни сви инструменти, што иницира употребу *мастер* регистара на обе стране хармонике. За разлику од форме претходних варијација, гудачкој секцији је у потпуности препуштена мелодијска линија у којој виоле и виолине изводе *тремоло*, а исти ефекат постављен је и у деоници тимпана. Тај део се на хармоници изводи на десном мануалу уз употребу сродног потеза *кратак мех* и у односу на шеснаестинске покрете код гудача, изабран је образац осмина. Разлог томе лежи у праћењу целокупног звучног учинка до чијег се најоптималнијег решења дошло методом компарације могућих варијанти. Извођење шеснаестина кроз *кратак мех* у поменутим деоницама је практично могуће, али би у том случају израз свих преосталих чиниоца склопа фактуре био на губитку. Удео сваког појединачног инструмента у верзији за оркестар је значајан, па би оваквим потезима меха било неутралисано дејство њихових пренетих деоница, а такође, један од разлога избора осмина јесте и немогућност да се физички одржи брзина таквог вођења меха у очекиваном темпу. Употреба меха обогаћена је и додатним потезима који осликавају позиције у којима су употребљени остали инструменти. Секција дрвених дувачких инструмената јавља се на слабијим тактовим деловима које фигурацијама, уз пролазне тонове, заправо образују акорде и они учествују у креирању хармонских функција са остатком нотног материјала. Ефекат који ови инструменти производе је на хармоници неизводљив у свом оригиналном облику према солуцији где се њихове и претходно поменуте деонице сједињују у десној руци. Анализирањем оркестарских изведби дошло се до закључка да поједини сегменти, улазећи у састав конструкције дела, губе своју аутентичност на путу ка обликовању његове потпуне слике. Услед веома брзог темпа и заједничких наступа са ударцима чинела, одсвирани акорди на овим тактовим деловима звуче наглашено и оштро артикулисано. На хармоници се сличан призвук може произвести употребом потеза *рикошет*, са специфичним трзајима мехом. Пошто су овде у питању групе фигура сачињене од три тона у низу,⁴⁷ биће употребљен троделни потез који се надовезује на претходно постављен *кратак мех*. Лева рука преузела је деонице контрабаса и виолончела изводећи њихове линије у клавијатури основних басова са задржавањем почетних тактових тонова кроз лигатуре. На тај начин се постиже звук сличан производу комбинације наступа хорни које те тонове изводе у половинама са целим нотама у деоници тимпана. Дејство овог дела појачано је задржавањем и у десној руци уз додатне тонове са квартно-квинтним односом који нису присутни у оригиналној партитури.

⁴⁷ Две шеснаестине према једној осмини.

Пример бр. 13а: Едвард Григ – *Пер Гинт*, У предворју планинског краља (четврти став),
почетак последње варијације у оркестарској партитури (50-53. такт)

B *Più vivo*

B *Più vivo*

Edition Denon

Пример бр. 136: Едвард Григ – *Пер Гинт, У предворју планинског краља* (четврти став), почетак последње варијације у аранжману за соло хармонику (50-53. такт)



Од 58. такта повремено се појављују мотиви у којима хорне, тромбони и тимпани наглашавањем допуњују истоимене тонове из секције гудачких инструмената и они су на хармоници представљени акцентовањем руком према дугмадима десне клавијатуре. Овај реон инструмената највише је искоришћен и у последњем делу става где се, након употребе вишеструких предудара које доносе пиколо флауте и део гудачких инструмената, образују акорди на другим добама тактова. Њих, у виду глисанда, изводе први и пети прст, све до спајања са осталим прстима и формирања потпуног акордског склопа од пет тонова. Пошто фигурације у деоницама групе дрвених дувачких инструмената није могуће извести у терцним односима на поменутих тактовим деловима у левом мануалу, изабрани су само они тонови који се у звучању највише истичу, док гласови десне руке илуструју потребну хармонску позицију.

Пример бр. 14а: Едвард Григ – *Пер Гинт, У предворју планинског краља* (четврти став),
оркестарска партитура (74-81. такт)

The image displays a page of an orchestral score for measures 74 through 81. The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system (measures 74-78) is marked with a 'D' and a '37' above the first staff. The second system (measures 79-81) is marked with a 'D' and a '38' above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The score is published by Edition Peters, as indicated by the text 'Edition Peters' at the bottom of the second system.

Пример бр. 146: Едвард Григ – *Пер Гинт*, *У предворју планинског краља* (четврти став), аранжман за соло хармонику (74-81. такт)

♩=165 74

76

78

80

Потом следи још један наступ ове инструменталне групе у коме пиколо флауте доминирају својом продорношћу, па је због тога дошло до промене на двогласни (16'4') регистар са издвојеним највишим гласом инструмента. У поновљеном мотиву, у коме учествују и гудачки инструменти са *тремол*ом, поново је употребљен *мастер* регистар уз извођење *кратког меха*. Тактови који воде према последњем акорду и завршетку става садрже самостални наступ деонице тимпана у којој је такође примењен овај ефекат, а представљен је тоном Ха у основном бас систему, уз перкусионистичке потезе десном руком на површини грифа.

4.2.2 Јан Сибелијус/Небојша Аћимовић – *Импромпти за гудачки оркестар*, Оп. 5 (J.Sibelius/N.Acimovic – *Impromptu for strings*, Op. 5)

Склоп фактуре изабране композиције која је написана за гудачки инструментални састав подесан је за креацију аранжмана и извођење на концертној хармоници. Број деоница оваквог оркестра не представља препреку за пренос и интерпретирање на једном клавијатурном инструменту, па се расподела њиховог усмеравања природно одвија према регистраским и интерпретативним функцијама хармонике. У уводним тактовима наступају виоле које су постављене у десном мануалу, док су виолончела и контрабаси на левој страни, односно, у мануалима мелодијских и основних басова уз употребу експандер тастера због назнаке за употребу сордина у оркестарској верзији. Од 3. такта десној руци се прикључују и наступи тема првих и других виолина, а изабран је двогласни регистар (-8'8'). Односи гласова између две наведене деонице крећу се у терцама или секстама, а вертикални редослед остаје непромењен све до 8. такта одакле се повећава број гласова у линијама других виолина, виола и виолончела. Тада долази до мањих измена њиховог усмеравања према клавијатурама,⁴⁸ а такође су изостављени поједини истоимени тонови који у оркестарској партитури стоје у октавним односима.

⁴⁸ Најчешће деоница виола и виолончела.

Пример бр. 15а: Јан Сибелијус – *Импromptу за гудачки оркестар*, партитура (1-14. такт)

Impromptu
for String Orchestra

Jean Sibelius

Andantino (♩ = c. 84) con sord.

The score is written for a string orchestra. The first system includes the following parts and markings:

- Violin I:** Starts with a whole rest, then plays a melody starting on G4. Dynamics: *pp*, *con sord.*
- Violin II:** Starts with a whole rest, then plays a melody starting on E4. Dynamics: *pp*, *con sord.*
- Viola:** Plays a sustained chord of G2-B2-E3. Dynamics: *fp*, *con sord.*, *pp*
- Violoncello:** Plays a sustained chord of G2-B2-E3. Dynamics: *fp*, *con sord.*, *pp*
- Contrabass:** Plays a sustained chord of G2-B2-E3. Dynamics: *fp*, *con sord.*, *pp*

The second system continues the piece with various string textures and dynamics.

Пример бр. 156: Јан Сибелијус – *Импromptи за гудачки оркестар*, аранжман за соло хармонику (1-15. такт)

Impromptu for String Orchestra

Arr. N. Aćimović

J. Sibelius

Andantino

The musical score is written for a solo harmonica, arranged by N. Aćimović from the original by J. Sibelius. It is in 3/4 time, key of D major, and marked Andantino. The score consists of 15 measures, divided into three systems. The first system (measures 1-5) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is marked *fp* (fortissimo piano) and *pp* (pianissimo). The bass line is marked *M.B.* (Middle Bass) and *O.B.* (Outer Bass). The second system (measures 6-10) continues the melody and bass line. The third system (measures 11-15) concludes the piece with a final chord. The score is written for a solo harmonica, with the treble clef staff representing the right hand and the bass clef staff representing the left hand.

Веома интересно место јесте *тремоло* у деоницама других виолина и виола од 18. такта. Звук при коме се стапају два различита потеза група инструмената при заједничком формирању акорада, одаје утисак благог дејства поменутог ефекта, па је на хармоници из тог разлога употребљен *вибрато* јачег интензитета у контроли десне руке извођача као маневар који најбоље симулира овакав потез оркестра (Пример бр. 16). У наредном току је иста клавијатурна страна највећи носиоц пренетог нотног материјала, а једине извршене корекције јесу промене регистарских позиција одређених тонова у слогу између мелодијских и басовских деоница. Сличан принцип се наставља и од 25. такта одакле су линије виолончела подељене. Тон де, који под лигатуром изводи једна група, постављен је у мелодијској клавијатури на позицији за једну октаву више, иако би његова реална висина била изводљива у односу са преосталим материјалом у левој руци.

Разлог за то јесте намера да се што јасније прикаже тон из деонице контрабаса са применом *пицциката*, одсвиран у клавијатури основних басова.

Пример бр. 16а: Јан Сибелијус – *Импромпти за гудачки оркестар*, партитура (15-20. такт)



Пример бр. 16б: Јан Сибелијус – *Импромпти за гудачки оркестар*, аранжман за соло хармонику (16-20. такт)



Од 29. такта тонови које изводе виоле и виолончела стоје у унисоном односу што је, на неки начин, блиско звучању одабраних двогласних регистара на хармоници.

Веће измене при поступку транскрибовања присутне су у средишњем делу композиције где су уочљиве знатне промене у структури и карактеру дела. Мелодијску линију изводе прве виолине и виоле које су континуирано у октавном односу, па је стога употребљен регистар (4'-8'8') који додаје глас у истом интервалском размаку наспрам претходно изабране боје у десном мануалу. Уз ове деонице, у истој руци, преузет је и ритмички образац разложених акорада са *пицикатором* у извођењу виолончела, док је пренос нотног материјала на другој страни нешто комплекснији за извођење. Функција ритма такође је додељена и другим виолинама са постављеним секстама, квартама и октавама, а на хармоници се оне изводе на клавијатури мелодијских басова. Тоновима које изводе контрабаси су и даље груписани у клавијатури основних басова, па је веома захтевно успоставити односе два мануала због специфичности њихових грифовских шема.

Пример бр. 17а: Јан Сибелијус – *Импромпти за гудачки оркестар*, партитура, почетак централног дела композиције (47-53. такт)

Commodo, più mosso

Пример бр. 176: Јан Сибелијус – *Импромпти за гудачки оркестар*, аранжман за соло хармонику, почетак централног дела композиције (47-52. такт)

47  **Commodo, piu mosso**



mp *saltando*

50

До мање промене фактуре долази од 67. такта када прве виолине самостално изводе мелодијску линију, а виоле су прикључене инструментима који образују ритам. Повратак на двогласни регистар је могла бити једна од солуција, али је само извршен поступак премештања садржаја десне руке за октавну позицију више како би се сачувала истоветност коришћене боје. Већина тонова који образују акорде и имају улогу ритма преусмерени су на овај мануал све до одсека који започиње у 75. такту. Због немогућности да се октаве између тонова а и а1 у мелодијској клавијатури истовремено обухвате уз басовске тонове, доњи тон је изостављен на месту првих доба од 95. такта. Последњи део композиције је репризирани одсек са њеног почетка, па је у мануалима извршен повратак на регистре који су првобитно коришћени.

5. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ИНТЕРПРЕТАТИВНИХ РЕШЕЊА ИЗАБРАНОГ ПРОГРАМА

Циљ овог поглавља јесте образложење аутентичног начина у акордеонистичком извођачком приступу изабраних композиција. Иако између њих постоје различитости, жанровске и према раздобљу њиховог настанка, у пројекту су постављене под вео заједничког интерпретацијског контекста. Тежња за вођењем звука у правцу његовог простирања из оркестарског према окружењу соло инструмента води ка својеврсној симбиози манира ова два начина извођаштва. То се најбоље огледа кроз састав изабраних композиција при чему се, вођењем интерпретација транскрибованих оркестарских дела, средства извођења подређују манирима карактеристичним за подручје овакве музике, али се таква искуства узајамно преносе кроз поље оригиналних дела за соло хармонику чинећи овај инструмент погодним за пројекцију звука на јединствен начин.

Програм концертног дела докторског уметничког пројекта заснован је на следећим композицијама:

1. транскрибована дела: Едвард Григ/Небојша Аћимовић – Свита бр. 1, Оп. 46 из сценске музике *Пер Гинт*,
Јан Сибелијус/Небојша Аћимовић – *Импромпти за гудачки оркестар*, Оп. 5
2. дела оригинално писана за соло хармонику: Анатолиј Кусјак – *Ликови одлазећег времена* (А. Kusyakov – *Images of the Passing time*, Оп. 40),
Владислав Золотарјов – Соната бр. 3 (V. Zolotaryov – *Sonata No. 3*),

Биће наведене све доступне чињенице и специфичности о композицијама које могу бити релевантне и сврсисходне за овај рад и креације интерпретативних решења. Превасходно су то поједини биографски детаљи о композиторима и особености о настанку и концептуализацији њихових дела, чији су извори библиографије, публикације или интервјуи.

Након процеса транскрибовања и новонасталих аранжмана, изабраним делима ће се приступати третманом типичним за постављање оркестарске звуче слике, док ће оригиналне композиције за хармонику бити посматране попут оркестарских партитура у намери за постизањем истог интерпретативног манира, иницирано идејом насталом након уочавања цитата оркестарске музике присутним у овим делима.

5.1 Едвард Григ/Небојша Аћимовић – Свита бр. 1, Оп. 46 из сценске музике *Пер Гинт*

Оркестарска свита *Пер Гинт* представља једно од најпознатијих и најзначајнијих дела Едварда Грига. Композиција је проистекла из сарадње са славним норвешким књижевником Хенриком Ибсеном (Henrik Ibsen, 1828-1906)⁴⁹ за чију је истоимену драму Григ написао музику.⁵⁰ Премијерно је изведена 1876. године у театру *Кристијанија* и након тога је забележила велике успехе у годинама које су следиле. Музички садржај

⁴⁹ Био је норвешки драмски писац.

⁵⁰ Видети у: Т. Finch, Henry, *Grieg and his music*. New York: JOHN LANE COMPANY, London: JOHN LANE, THE BODLEY HEAD, 1910, 59-63.

драме имао је велики удео у томе, а време његовог настанка представља један од најплодоноснијих периода стваралаштва овог композитора што није изненађујуће јер је тих година упознао Нину Хагеруп (Nina Grieg Hagerup, 1845-1935), његову будућу супругу.⁵¹ Штавише, забележено је да је Григова музика достигла већи успех и популарност од драме ван Скандинавске регије што је препознато и од стране музичких критичара. Један од њих био је и Едуард Ханслик (Eduard Hanslick, 1825-1904)⁵² који је сматрао да та музика садржи више поезије и уметничке интелигенције него Ибсенова „монструозност у пет чинова“.⁵³ Тако је Григ осамдесетих година 19. века објединио најлепше нумере направивши четвороставачну оркестарску свиту која је побрала одличне критике широм света. О ставовима *Јутарње расположење*, *Асина смрт* и *У предворју планинског краља*, композитор Герхард Шелдеруп (Gerhard Rosenkrone Schjelderup, 1859-1933) у својој књизи говори као о норвешкој планинској фантазији, а да они, као комади, засебно делују попут апсолутне музике, иако су засновани на обрисима програмности.⁵⁴ Његови описи вероватно и понајбоље осликавају лик и дело Едварда Грига наводећи нас на разумевање композиторовог бића, сензибилитета и музике за коју тврди да је у нераскидивом односу са природом. Реч је о лепоти места у коме је рођен, бергенским планинама и фјордовима којима је лутао и који су корен свих његових стваралачких инспирација⁵⁵ у којима се препознају различити осећаји, а неки од њих су хировитост, храброст, меланхолија и чежња за љубављу.⁵⁶ Све то су значајни подаци који представљају путоказ ка схватању и интерпретативној концептуализацији овог дела остављајући довољно простора извођачу, да својим приступом, продре до његове сржи.

5.1.1 Интерпретација Свите бр. 1 из сценске музике *Пер Гинт*, Едвард Григ/Небојша Аћимовић

1. *Јутарње расположење*

Једна од прича о Едварду Григу (Edvard Grieg, 1843-1907) говори о томе да је постојала кућица на ободу фјорда у Лофтхусу⁵⁷ у коју је он радо долазио проводећи лета и зиме. Окружен норвешким природним лепотама, седео је у њој за својим клавиром и у миру и тишини компоновао.⁵⁸ Ако бисмо у неком делу потражили пејзаже које је композитор имао испред себе, најверније приказе пронаћи ћемо управо у првом ставу ове *Свите*. Извесна Доротеа Каселман Шумахер (Dorothea Casselmann-Schumacher), која је о композитору писала поетски чланак, излаже своје утиске о овој музици говорећи о „тихом звуку у ваздуху, попут далеких звона, помешаних са звоњавом крављих звона и ехом планина“.⁵⁹ Ако обратимо пажњу на ознаку са почетка става, приметимо да је постављено *Allegretto pastorale*, што указује на приказ који је композитор желео да дочара. Почетна тема става отвара се имагинацијом зарањања у слику чаробне природне

⁵¹ Видети у: Gregory Mason, Daniel, *From Grieg to Brahms* (studies of some modern composers and their art). New York, THE MACMILLAN COMPANY, 1912, 58.

⁵² Др Едуард Ханслик, био је аустријски музички критичар, естетичар и историчар.

⁵³ Видети у: T. Finch, Henry, исто, 170.

⁵⁴ Видети у: Schjelderup, Gerhard, *Edvard Grieg og hans værker*. København, GYLDENDALSKE BOGHANDELS FORLAG, 1903, 135.

⁵⁵ Видети у: Schjelderup, Gerhard, наведено дело, 86-88.

⁵⁶ Исто, 161.

⁵⁷ Село у Норвешкој.

⁵⁸ Видети у: Schjelderup, Gerhard, исто, 86.

⁵⁹ Видети у: T. Finch, Henry, наведено дело, 172.

идиле која се буди. Као пандан боји флауте, боју на хармоници доноси двогласни регистар (-8'8'). Контакт са дугмадима и вођење меха морају да буду веома усклађени како би се постигла мирноћа у звуку у првим тактовима. Мелодија би, у оквиру динамике *пијано* (*p*), требало да се води на сличан начин током читавог излагања теме, са готово неприметним променама појачавања и утишавања динамичког тока, док би деоницу са акордима у левом мануалу требало посебно артикулацијски третирати, пажљивим непотпуним притисцима и отпуштањима дугмади. На овај начин ће се мелодијска линија у десној руци несметано изводити, попут релације истакнутих и секундарних наступа инструмената у оркестру. У 4. такту се, са завршетком теме, по први пут појављује поменути ефекат *еха* примењен у деоници виола, који уводи њен наредни наступ. Како су наведене линије постављене у десној руци, такође је битна контрола покрета отпуштања тонова који се гасе према надолазећим, јер најчешће на таквим местима динамичко дејство постаје нешто конкретније. Стерео ефекат, који је у оркестарској верзији присутан употребом нових инструменталних група за извођење теме и хармонске подлоге, на хармоници је испољен у односима десне и леве руке. Пошто тонови мелодијског бас система у неким од својих регистара могу бити тиши наспрам десног мануала, однос регистара је постављен тако да се боје групишу по лествици приоритета. Мекша боја леве руке иде у прилог преузетој мекој боји обое, али је због тога на другој страни гудачка секција приказана слабијом кабинском бојом (-8'). Ради истицања деонице у левој руци и промене у динамици која се постепено појачава употребом благих *крешенда*, битан је и визуелни моменат при коме се покретом меха овај део инструмента више усмерава према аудиторијуму. Од 9. такта тема се изводи у новом тоналитету, а однос деоница је исти као на почетку. Иако је композитор поново поставио ознаку *пијано* (*p*), утисак је да звук постаје мало светлији због достигнутог Гис-дура, а ток динамике у таквом правцу оправдавају и његови потези у наредним тактовима. У одговору теме (такт 13.) укључивањем деонице основног баса појачава се динамички утицај. Почетни тон Гис би требало да наступи скоро неприметно јер у том тренутку усложњена фактура има највећи утицај на ниво динамике. У такту бр. 17. поново је извршена модулација, овога пута у Ха-дур. Свака промена могла би се посматрати као нова слика, а сам поступак прелазака (Е-дур, Гис-дур, Ха-дур) може алудирати на шетњу према каквом врху, у овом случају планинском. На овом месту препознат је дијалог кроз сажимање претходно коришћених мотива, па је потребно достићи велику градацију употребом *крешенда* према динамици *форте* (*f*). Ипак, сваки од поменутих мотива би требало бити обухваћен микродинамичким нијансирањем са циљем обogaћивања мелодије.⁶⁰ Групе оркестарских инструмената могу лагодно да „комуницирају“ изражајним средствима у оваквим околностима, док је једном извођачу на хармоници потребно више суптилнијих покрета како би се испоштовале замисли вођења звука. Са повратком у почетни Е-дур музика изискује свечани карактер који је приказан употребом вишегласног регистра и јачим звучањем. Сва средства интерпретације су постављена уз мало више слободе у поређењу са почетком става. У оригиналној партитури инсистира се на акцентовању почетних тактовних тонова свих деоница, што се на хармоници реализује само дејством руку, без утицаја на мех. Овај део је потребно извести са ширином уз представу осећаја усхићења, попут погледа ка далеким пространствима. На завршетку овог дела налази се први од три динамичка врхунца који се постижу наглим и постепеним појачавањем звука према *фортисиму* (*ff*). Ово је најјачи степен звучања достигнут у току става, а у мотивима у којима је употребљен, већинским активним гласовима хармонике представља се снага оркестра у коме учествују деонице свих инструмената.

⁶⁰ Видети у: Божанић, Зоран: *Музичка фраза*. Београд: Клио, 2007, 113-116.

Пример бр. 18: Едвард Григ – *Пер Гинт, Јутарње расположење* (први став), аранжман за соло хармонику (25-31. такт)



По први пут употребљене су молске боје, најпре у цис-молу, а потом и у бе-молу. Оно што је интересно јесте да у оквирима поменутих тоналитета хармонски план стоји само у односима субдоминанти према доминантама, без разрешењења ка тоникама. У таквим везама акорада осетан је призвук неизвесности, па се и динамика разлива пратећи такав развој, од *пијана* преко *крешенда* ка јачем звуку и назад уз *диминуенда*. Све се одвија релативно брзо, у кратким и поновљеним фразама, што и јесте један од манира Григовог компоновања⁶¹ којим је, у овом ставу, највероватније желео да прикаже немиран темперамент и лутања Пер Гинта. Од 46. такта, након модулације у Де-дур, последњи *диминуендо* води ка потпуном смиривању мелодије. Постављена је ознака *tranquillo*, а модел звука приметан је и по присуству пауза у деоници дувачких инструмената. Овде је посебна пажња усмерена ка левој руци јер је у њој присутна истовремена контрола вођења меха и веома деликатног *декрешенда* у оквирима *пијана* (*p*), док прсти пажљиво отпуштају активне гласове. Први у низу је тон Де постављен у стандард бас систему, а затим и прекомерни акорд који даје посебну ноту мистичности. Десна рука упоредо изводи арпеђа у двозвучима артикулацијом *легато*, а од истог елемента умногоме зависи и извођење деоница са повратком тематског материјала од наредних тактова. Са избором двогласног регистра умањује се продорност тог мануала у коме иста рука води линију дувачке секције, али изводи и *пицикато* из секције гудача

⁶¹ Видети у: Gregory Mason, Daniel, наведено дело, 60.

који је представљен акцентима произведеним потезима руком на местима њихових наступа. Тематски мотив је постављен у левој руци и веома је важно да буде истакнут насупрот осталим гласовима како би у њему динамичко нијансирање дошло до изражаја. Са његовим извођењем уочава се и постепени повратак на сцене са почетка става. Први наступ је у Еф-дуру, а потом и у основном Е-дуру, па се при свакој промени тоналитета умањује степен динамике који се регулише вођењем меха и избором регистара. Занимљиво место јесте соло деоница хорне (т. 62-63.) у коме је једногласним регистром десног мануала и артикулацијским средствима направљен простор за тон цис1 као увод у такт самосталног наступа ове линије у клавијатури мелодијских басова. Тим потезом се стиче утисак да се један део гласова гаси кроз *декрешендо*, док преостали тон остаје непромењив на динамичкој линији.

Пример бр. 19: Едвард Григ – *Пер Гинт, Јутарње расположење* (први став), аранжман за соло хармонику (62-63. такт)



Убрзо следи и соло кларинета уз ознаку *dolce*, али је он у десној руци истакнут на начин непотпуним притисцима дугмади левог мануала. Артикулација је *легато*, уз примену *крешенда* и дејства микродинамике, све до украса и *диминуенда*. Дијалог између флаута и кларинета у оркестарској верзији приказује однос светлијих и тамнијих боја које су на хармоници представљене променама сличних регистара, али такође и комбинацијама штриха. Након великог *ритарданда* на акордима хорни од 77. такта изводи се последњи наступ тематског материјала. Део је означен са *piu tranquillo* уз динамику *пијанисимо* (*pp*), која се води на идентичан начин као на почетку става. Уз све параметре, веома је важно правилно вођење меха при коме би сваки погрешан покрет могао имати негативан утицај на тон. Последњи акорди става чине дуже нотне вредности под лигатуром, па је главни предуслов да свака његова промена буде добро осмишљена и уз довољно капацитета. На тај начин се лагодно реализују уписани динамички потези, чиме се поштују сва правила музике и замисли композитора кроз које се огледа и подесност хармонике за изношење таквог нотног материјала.

2. Асина смрт

У једној од својих књига о оркестру, професор Ебенизер Праут (Ebenezer Prout, 1835-1909)⁶² дао је кратко виђење о композиционом третману Едварда Грига у овом ставу *Свите* назвавши га нетипичним због употребе гудачких инструмената под сордином у оквирима јаким нивоа динамике.⁶³ Прича која прати сценско збивање, према опису доступном у оригиналној партитури, говори о смрти Пер Гинтове мајке покрај чијег кревета он седи изгубљен у својим мислима, па је композитор вешто поставио варијанте тамнијих боја у приказу тужних расположења. У његовим нотама су веома очито осликана различита стања, а присуство туге је најизраженије у овом делу композиције.⁶⁴ Постављена ознака је *Andante doloroso* која усмерава на начин којим би требало отворити почетну тему. Како би се пратио режим у коме су постављени гудачки инструменти, на хармоници су активирани тастер експандера и регистарске боје са кабинетском комбинацијом. Веома је важно да контакт који руке остварују са клавијатурама буде нежан, посебно десне руке у којој је обавезна употреба зглоба, а требало би обратити пажњу и на усклађеност јављања гласова између два манула у оквиру *пијано* (*p*) динамике, уз суптилно доношење мелодије. Два почетна такта теме дословно су поновљена, а истичу се три ноте (Фис-Ха-Цис) које припадају деоници првих виолина. Њих износи десна рука уз садејство меха са *крешендом* који прати њихов висински ток. Како не би били одсвирани на истоветан начин, потребно је направити мали застанак на последњем акорду у другом такту, такође уз незнатно нижи степен динамике. Од трећег такта приметан је покрет у мелодији у коме учествује више гласова, чије комбинације хармонских обртаја подстичу на експресивније свирање. У таквом набоју емоција које се преносе на инструмент, чини се да улога сваког тона добија на значају како би се представила одређена прича. Почетни тон трећег такта требало би донети тако да се за време његовог трајања осети нешто попут подрхтавања у људском гласу.⁶⁵ Овакав вид вођења мелодије присутан је у првој реченици чији крај је заокружен *диминуендом* на акорду доминанте. Иако наредна започиње *пијанисимом* (*pp*), осетна је посебна напетост са звуком тврдо умањеног терцквартакорда другог ступња. Акорд је сам по себи веома упечатљив и није неопходно појачавати звук у већој мери зарад његовог истицања, али би, слично као на почетку, требало направити разлику између њихова два наступа. Комбинација његових интервалских сазвучја тражи разрешење, али је звук такав да слушацац не може имати јасну представу на који наредни акорд ће се надовезати. Након првог акорда овог типа појављује се тоника, док је након следећег септакорд на пољу другог ступња, што је свакако природнија хармонска веза. У складу са тим, креира се и динамички ток у коме ће први бити обухваћен скромнијим *крешендом* са благим падом због повратка на први ступањ, а нешто конкретнији биће употребљен у поменутој вези према 7. и 8. такту у којима се налази и кулминација првог дела. Посматрајући структуре делова из којих је сачињен, може се рећи да је став специфично написан. Након првог периода следе његова дословна понављања, најпре у фис-молу, а потом и у основном ха-молу уз мању измену обогаћивањем фактуре. У наведеној књизи Герхарда Шелдерупа наводи се како је потресни ефекат у овом ставу постигнут једноставним средствима кроз понављање тужне теме.⁶⁶ На тај начин је извођење

⁶² Био је енглески теоретичар, писац, музички педагог и композитор.

⁶³ Видети у: Prout, Ebenezer, *The Orchestra, Volume 2*. London: Augener & Co, 1899, 20-21.

⁶⁴ Видети у: Belval, Maurice, *Préfaces pour des musiciens*. Paris: Fischbacher, 1899, 59.

⁶⁵ То могу бити микро покрети реализовани мехом или руком без обзира што у оригиналној партитури не постоји нека од ознака која би наводила на овакав потез. Таква неписана правила једноставно постоје у музици, а највише су присутна управо у потезима гудачких инструмената, где и најтананији покрети гудалом или прстима имају утицај на тон и његову структуру.

⁶⁶ Видети у: Schjelderup, Gerhard, наведено дело, 123.

усмерено према конципирању макродинамичког плана,⁶⁷ при коме сваки новонаступајући део добија на значају звучности и употребе изражајних елемената. Други се изводи у нивоу *мецофорте* (*mf*) и на његовом завршетку употребљен је ефекат *сфорцандо* (*sf*) који указује на важност последњег од три поновљена дела. Гудачка секција првих и других виолина и виола обухваћене су поделом *дивизи* (*divisi*), па су на хармоници *мастер* регистрима стављени у употребу сви гласови из оба мануала. Овде су такође примењена и поједина агогичка средства незнатним успоравањем појединих мотива, од којих је најизразитије на завршетку дела. У оригиналној партитури постављени су и акценти у истим тактовима, што уз *фортисимо* (*ff*) динамику указује на то са каквом тежином би музика требало да се изнесе.

Садржај наредног дела представља контраст у односу на претходни. У материјалу су по први пут примењене светле боје, односно дурски тоналитет, па се кроз корелацију програмности такав део мотива може посматрати попут разведравања након какве олује. Без обзира на то, примеса тужних тонова је и даље присутна, што је уочљиво кроз промене расположења и начине којим се мелодија модулацијама уводи у нове тоналитете. Ради се о мотиву који је изложен на релативно малом простору од четири такта, а затим следи његово понављање све док се поново не достигне основни тоналитет. У складу са тим, пажљиво би требало приступити осмишљавању тока интерпретирања како би се избегла једнообразност. Један од начина по коме би се могло водити јесте праћење поменутих модулација које, попут првог дела става, такође наводе на организовање макро слике. За разлику од њега, овде је заступљен постепен динамички силазак, па би према наслову става могла да се створи алузија на сам чин у коме душа напушта свет, нашта наводи и ознака *morendo* (умирући) уписана у последњем такту. Све је веома мирно, узвишено, у оквирима динамике *пијано* (*pp*) и *пијанисимо* (*ppp*), а свако понављање захтева све већи израз таквих стања. Боје левог мануала су враћене на једногласни регистар, док десна страна део започиње на двогласној комбинацији. Употребљен је веома мали динамички покрет при коме је *диминуендо* најизраженији на простору три почетне ноте. У наредном, дословно поновљеном, разлика је направљена мањим агогичким покретима, док је већи динамички лук присутан у два последња такта мотива. Са променом ка наредном тоналитету активира се једногласни регистар у десној руци чиме се и бојом утиче на дејство динамике. Овакав однос гласова биће присутан и у два преостала мотива у којима су регистарске позиције све ниже (Пример бр. 20). Тастер експандера у левом мануалу активан је од 33. такта одакле стандард бас преузима деоницу контрабаса у нивоу динамике означеном са *p* (*пијано*). Артикулација је *легато* током целокупног трајања овог дела, а посебно треба обратити пажњу на последње тактове става где би контакте са клавијатурама требало ускладити са најтишим нивоима звучања до завршетка и *диминуенда*.

⁶⁷ Видети у: Божанић, Зоран, наведено дело, 116-120.

Пример бр. 20: Едвард Григ – *Пер Гинт, Асина смрт* (други став), избор регистара у аранжману за соло хармонику (25-34. такт)

25 $\odot\odot$
p

M.B.

27 $\odot$
pp

29 $\odot\odot$
p

31 $\odot$
pp

33 $\odot\odot$
più p

O.B.

3. Анитрин плес

Сцена са којом је трећи став свите у спрези приказује Пер Гинтову опчињеност Анитром, девојком са којом се сусрео током посете Мароку. Музика је са примесам оријенталног призвука, писана у троделној врсти такта и представља асоцијацију на заводљиви плес лепе девојке у пустињи. За разлику од састава претходног става, гудачким инструментима придодат је и триангл као једно од средстава постизања необичних боја којима Григ највероватније приказује атмосферу шатора у дивљини и поднебља у коме се радња одвија.⁶⁸ Такав приступ приметан је и у третману гудачке секције уз честе употребе разноврсних артикулационих решења којима се постиже широка палета у звучним нијансама. Она су примењена и у верзији за хармонику, али у комбинацији са мноштвом регистарских промена ради достизања што вернијег призвука начину оркестарског извођења. Први који је постављен јесте трогласни регистар (-8'8'4") и употребљен је на акорду у два почетна такта из увода, на месту где би требало представити истакнути удео триангла. Осим комбинације гласова, требало би придодати и *вибрато* потезом десне руке према грифу. Овај ефекат ће се одразити на целокупне гласове инструмента, попут *тремола* којим триангл утиче на звук гудачке секције. Динамичке вредности су у оквиру *пијанисима* (*pp*), уз употребу благог утишавања пре почетка дела са *пицикато*м. У десном мануалу долази до промене на једногласни кабински регистар (-8"), а опонашање овог гудачког потеза врши се извођењем специфичних удара из зглоба, попут *стаката* са благим заостатком на одсвираној ноти. Први део започиње крајем 6. такта у коме светлију боју првих виолина преузима двогласни регистар, док динамичко кретање прати висине мелодијских покрета. У употреби је више видова артикулације, најпре *стаката*, *портата* и *легата*, а посебно би требало обратити пажњу на одсечно извођење украса и њихово дискретно наглашавање на трећим добама тактова у којима се појављују. Нову промену боје поново уводи *диминуендо* од 15. такта одакле двогласни регистар (16'8") симулира октавни однос првих виолина и виолончела уз нешто оштрији штрих *стаката*, док пети прст десне руке истовремено изводи тон из деонице других виолина артикулацијом *деташе*. На овом простору се остварује први динамички лук *крешенда* и *декрешенда* у трајању од четири такта. Наредни је упола краћи и представља претходницу великог *крешенда* у коме се, уз поновну имитацију *пициката*, фраза води до завршетка првог дела (Пример бр. 86).

Мелодијска линија другог дела започиње терцама у деоници првих виолина које десна рука на двогласном регистру (-8'8") треба да изведе прецизно, уз веома изразити *легато*, док лева рука носи ритмички образац са линијом баса и кратко артикулисаним акордима. Микрофразирање прати покрете нота главне линије и постепено почиње да опада са појавом половина са тачком. Тако је направљен увод у део у коме друге виолине и виоле имају дијалог наспрам првих виолина и виолончела. Цела деоница изводи се са нешто тишом динамиком и на истој боји, док су разлике између наступа инструмената изведене прожимањем *пициката* и артикулације *легато*, на начин како је назначено и у оркестарској партитури. Наредних осам тактова поновљено је на идентичан начин на пољу А септакорда, одакле мелодијски ток води ка новом тоналитету. Параметри извођења су исти, али уз мало више динамичког набоја који прати такав развој. Од 40. такта долази до повратка мотива из почетне теме става, прво у Де-дуру који би требало одсвирати са мало више разиграности, у виду скоро неприметних агогичких покрета и примесама визуелних покрета. Потом следи и у де-молу, али је карактер тог мотива нешто затворенији, као у поменутој теми. Њихово препознавање је веома важно за саму интерпретацију јер представљају стваралачки манир који је директно проистекао из

⁶⁸ Видети у: T. Finch, Henry, наведено дело, 172.

променљивог карактера композитора.⁶⁹ Изненадним променама између дурске и молске боје створен је контраст⁷⁰ чија ће ефективност постати још већа уз додатно уобличавање интерпретативним средствима. Како фактура у наредним тактовима постаје све сложенија, осетна је и узбурканост динамичког развоја. Део би требало најавити истакнутим тоном ес у левој руци који припада деоници виолончела, а потом утишати како би десна рука изнела сажете мотиве из наступа првих виолина и виола. Они се појављују по принципу имитације, а један од већих захтева је раздвајање артикулацијских решења у истој руци. Деоница виолина изводи се као и почетна тема, у комбинацији *стаката*, *портата* и *легата*, док је у деоници виола најприсутнији *деташе*. Фразе које су сачињене од наведених мотива изложене су на простору од четири такта, а исто толико пута су и поновљене. Сваки од наступа доноси нови тоналитет који би могао да се посматра као динамички и карактерни степенник ка наредном. У првом се може спознати радозналост, у другом какво усхићење, у трећем немир са достигнутим *фортисимом* (*ff*), а у четвртном безбрижност и опуштеност кроз *диминиендо*.

Пример бр. 21: Едвард Григ – *Пер Гинт, Анитрин плес* (трећи став), аранжман за соло хармонику, четири мотива на завршетку средњег дела (54-69. такт)



⁶⁹ Видети у: Schjelderup, Gerhard, наведено дело, 132.

⁷⁰ Видети у: Belval, Maurice, наведено дело, 64.

Такт бр. 70 доноси репризу првог дела са мањим варијацијама. Њих чине октаве у првим виолинама које су решене избором регистра са трећим, *пиколо* гласом, а такође и канонски наступ деонице виолончела која представља најзахтевнији извођачки део. Разлог томе јесте што лева рука истовремено преузима три сегмента из слоја оркестарске партитуре уз различите видове артикулисања, а то су деонице контрабаса, виолончела и акорада који образују ритам. Проблематика истицања динамичког кретања овог мотива решен је условним ослабљивањем његовог врхунца употребом *нон легата* у десној руци како би наступ левог мануала дошао до изражаја, а такво дејство појачано је његовим усмеравањем мехом. За разлику од првог наступа теме, придодата су још четири такта због повратка у основни тоналитет, у делу пре наступа октава првих виолина и виолончела, па би требало направити дистинкцију стављајући их за незнатно нижи степен звучања од тактова који им претходе. Акорд који означава завршетак става уписан је са потпуно идентичним трајањем и динамичким ознакама као почетни, па се стога изводи на потпуно исти начин.

4. У предворју планинског краља

Са последњим ставом свите Едвард Григ заокружује причу повратком на сцене нордијске планинске фантазије. Кроз представу задржаних ликова из мелодраме,⁷¹ маестрално је успео да пренесе карактере и елементе који заједно чине овакав музички приказ. Један од најочљивијих свакако би био елемент мистерије⁷² уткан у, по речима Герхарда Шелдерупа, „изванредно осликан лик у жестокој монотонији, који је у исто време дивљи и духовит“.⁷³ Опис из партитуре говори о сцени потере за Пер Гинтом кога ноћне перегринације воде у царства планинског краља. Очито да су и црте нервозног темперамента композитора⁷⁴ имале утицај у делима са оваквом тематиком, па не изненађује што је део мелоса његове музике окарактерисан као „северњачки, полунежни и полудивљи“ кроз стваралаштво у коме се његово мајсторство огледало у постављању кратких фраза и дословном понављању.⁷⁵ Такав манир је присутан и овом ставу који је, по музичком облику, тема са варијацијама, а изнете чињенице представљају потпору за креирање интерпретацијских решења.

Уводни такт хорни долази као знак извесне најаве или упозорења. Са *диминуендом* на његовом завршетку потребно је направити малу цезуру у виду застанака пре наступа теме у деоницама контрабаса и виолончела. Динамичке ознаке су уписане у оркестарској партитури, али је потребно додатно тумачење композиционих средстава ради разјашњења правца извођења. Поставка инструмената са најтамнијим бојама и са најнижим опсегом није случајан. Композитор постепено уводи инструменте светлијих тонова и на тај начин осликава приказ успона. Из тог разлога су улоге у излагању теме на хармоници додељене тоновима из стандард бас система и најнижем кабинском регистру десног мануала ради представљања деонице фагота. Две наведене линије стоје у односу мелодије и ритмичке пратње, а постављене ознаке динамике у оригиналној верзији назначене су у односу *пијано* (*p*) према *пијанисиму* (*pp*). Пошто би уз наведени однос звука у левој руци требало извршити симулацију *пицката*, у десном мануалу ће артикулација бити нешто краћег штриха како би супротна страна дошла до изражаја. Мелодија теме се изводи уз умерени *крешендо* који прати четири почетне ноте до појаве

⁷¹ Видети у: Paine, John Knowles, Thomas, Theodore and Klauser, Karl, *Famous composers and their works*. Boston: J.B. Millet, 1891, 835.

⁷² Исто, 834.

⁷³ Видети у: Schjelderup, Gerhard, наведено дело, 123.

⁷⁴ Видети у: Gregory Mason, Daniel, наведено дело, 52.

⁷⁵ Исто, 60.

три мања акцента, од којих би сваки наредни требало ублажавати. Посебно треба истаћи крај наступа фраза обе деонице где се успон *крешенда* завршава већим акцентом на четвртину која је у оркестарској верзији подвучена ефектом *фортепијано* (*fp*) у наступу хорни. Контраст у замени улога деоница природно проистиче из разлика у бојама леве и десне стране инструмента, али ће зато сваки од њихових наступа бити одсвиран уз динамичније покрете, посебно са преласком на хармонску позицију доминанте. Поновни повратак на *тијанисимо* са *декрешендом* присутан је у вези према првој варијацији коју карактеристичним покретом уводи деоница гудачких инструмената и највероватније је употребљен због надовезивања на боју виолина. Мелодија се изводи нешто разиграније, у складу са светлијим регистарским бојама десне стране. У складу са аранжманским решењима, долази до измене артикулацијске поставке. Најнижи тонови у левој руци изводе се не превише кратко, ближе *деташеу*, док се тонови на другим и четвртим добама свирају *стакато* са акцентовањем. На исти начин поставља се и део акорада које је десна рука преузела на поменутим позицијама, а *пицикато* присутан у мелодијској линији обогаћује се покретима руке према њеним припадајућим нотама. Фигурације у левој руци треба одсвирати веома прецизно, посебно шеснаестинске квинтоле које се појављују од мелодијског наступа деонице дувачких инструмената представљене трогласним регистром. Темпо се повећава постепено и контролисано нашта наводи и ознака *cresc. e stretto poco a poco* од 34. такта. До краја ове варијације уочљиво је потенцирање на већој употреби *крешенда* којим се на глобалном плану до наредне подиже динамички степен.

Друга варијација је у аранжману за хармонику конципирана тако да је највећи део нотног садржаја преусмерен према левом мануалу. На динамичкој лествици *форте* (*f*) веома је захтевно истицање мелодијске линије у тако сложеној организацији чинилаца, па је артикулација најпримењивије средство код овакве проблематике. Принцип краћег штриха обухвата тонове стандард бас система који су по снази доста масивнији у односу на клавијатуру мелодијских басова где се води мелодија теме. Све се условљава са циљем ослобађања њеног звучног простора, па се, у складу са тим, и тонови десне руке изводе краће и мекше. Образац динамичког нијансирања који прати тему остаје исти, али су на свим добама придодати мањи акценти меком како би се постигао утицај акцената виолончела и виола у верзији за оркестар. Од 48. такта присутан је нагли пад на *пијано* (*p*) одакле се изводи *крешендо* великог интензитета уз примесе све израженијег акцентовања ради увода у последњу варијацију. У њој се, уз *мастер* регистре и све активирание гласове хармонике, коначно достиже највећи динамички успон опонашајући сједињене боје инструмената у оркестру.

Пример бр. 22: Едвард Григ – *Пер Гинт*, *У предворју планинског краља* (четврти став), аранжман за соло хармонику, завршетак друге и почетак последње варијације (48-51. такт)

Све деонице постављене су на динамици *фортисимо* (*ff*), уз велику употребу акцената и са брзим темпом који се непрекидно повећава уз назнаку *Più Vivo*, па се може рећи да је ово део композиције у коме је композитор најверније приказао неукротиву природу Пер Гинта у дивљини. Потези *кратког меха* би требало да одговарају таквој сцени, али не би смели да имају негативне утицаје на тематски материјал који се изводи у десној руци. Без обзира на то што они до одређене мере формирају робусни карактер мелодије, потребно је сачувати њену конструкцију услед великог броја наглашавања за време њеног трајања. У делу од 58. такта акценти се додатно појачавају потезима десне руке, чиме су на појединим местима обухваћени и издвојени тонови попут унисоних наступа три деонице у верзији за оркестар. Највећи *ачелерандо* присутан је од ознаке *stringendo al fine* од 66. такта који води до места са застанком ефекта *тремоло*, односно, *кратког меха*. Први тон такта изводи се у левој руци, уз веома груб покрет при контакту са клавијатуром, јер на том пољу, уз садејство тимпана, наступају инструменти са басовском улогом у оркестру. На другој доби десна рука доноси оштар глисандо према акорду под ознаком *форзато* (*ffz*), чије би тонове требало отпуштати уз мању латенцију ради остваривања ефекта *еха* у простору пауза које следе. Овакви мотиви присутни су у два такта и стоје у односу дијалога према тактовима са нешто умеренијом динамиком у којима се, на регистру у комбинацији са гласом *пиколо*, врши нијансирање праћењем мелодијске линије. Повратком на регистар *мастер* појачава се дејство динамике у наредном односу ових тактова, а фразирање се изводи и кроз потез *кратког меха*. Акорд са глисандом је у свом последњем наступу постављен само на позицији заменика доминантине доминанте, а његов највећи динамички покрет остварује се до 86. такта. Веће паузе такође остављају простор за ефекат *еха* нестабилног сазвучја овог акорда чије се коначно разрешење остварује највећим *крешендом* према тоничном акорду и завршетку свите.

5.2 Јан Сибелијус/Небојша Аћимовић – *Импромпти за гудачки оркестар*, Оп. 5

Кроз свеобухватни резиме опуса композиција Јана Сибелијуса (Jean Sibelius, 1865-1957) не може се рећи да ово дело припада групи најрепрезентативнијих по питању извођености и конзистентности на концертној сцени. Ипак, неки од детаља о његовом настанку носе занимљиве појединости које би требало истаћи зарад бољег упознавања са овом музиком. Комад је написан 1864. године и заправо представља аранжман приређен за гудачки оркестар у коме су спојене две композиције за клавир написане годину дана раније.⁷⁶ У питању су *Импромпт бр. 5* и *бр. 6* које је Сибелијус вешто повезао у АБА форму, уз незнатна ревидирања у укупно три верзије. Један од интересантних потеза јесте трансформација прве теме која је у верзији за клавир бурног карактера (*Vivace*) преиначена у доста мирнији (*Andantino*).⁷⁷ Како је национални идентитет био веома важан за поетику овог композитора,⁷⁸ разумљиве су примесе утицаја финске народне музике у неким од ових шест пијанистичких комада. Мотиви употребљени у два последња *Импромптија* коришћени су у мелодрами *Ноћи љубоморе* (*Svartsjukans nätter*, JS125), изведеној на обележавању деведесет година од рођења финског песника Рунеберга (Johan Ludvig Runeberg, 1804-1877). Сибелијус је сматрао да ће та музика ишчезнути након овог извођења што је главни разлог због кога ће, неколико месеци касније, настати комад у верзији за гудачки ансамбл.⁷⁹

5.2.1 Интерпретација *Импромптија* за гудачки оркестар, Јан Сибелијус/Небојша Аћимовић

Два почетна такта композиције представљају увод у тему првог дела. Постављена ознака у нотном тексту је *фортепијано* (*fp*), а ефекат би требало извести на начин карактеристичан за потезе гудачких инструмената, што се покретом меха остварује брзим, мирним и постепеним појачавањем према уписаном динамичком степену. На тај начин, симулира се експресивност у звуку која се постиже вођењем гудала, па се наведене компоненте инструмената посматрају као исто средство у вршењу микродинамичких нијанси. Уз декрешендо и тонове под лигатуром звучање се спушта до *пијанисима* (*pp*) одакле веома суптилно започиње сазвучје терци првих и других виолина. То се постиже деликатним и мекшим артикулисањем, посебно десном руком која води мелодијску линију. У њеном току су присутна дискретна *крешенда* и *декрешенда*, најчешће током трајања дужих нотних вредности, док је незнатно већи покрет њиховог односа присутан у тактовима са појавом четвртина. У односу тактова, фразе су распоређене по структури пет према четири. Другу одликују два динамичка лука, од којих је први нешто конкретнији у покрету ка највишој ноти досадашњег тока (тон ха1), након чега следи смиривање. Поновљена је прва реченица чија је хармонска функција измењена на завршетку са акордом на природном VII ступњу, па је присутан звук који тежи ка разрешењу и најављује узбурканији динамички ток. Први велики

⁷⁶ Видети у: Breitkopf & Härtel, *Sibelius: Impromptu for String Orchestra, Op. 5, Nos. 5 & 5-6*. <https://www.breitkopf.us/products/sibelius-impromptu-for-string-orchestra-op-5-nos-5-5-6>

⁷⁷ Видети у: SheetMusicPlus, *Impromptu - based on Impromptus Op. 5 Nos. 5 and 6 by Jean Sibelius* <https://www.sheetmusicplus.com/en/product/impromptu-6350919.html?srsId=AfmBOoojin9lZmnAZU0V7FrXuJ3zQaUnhe8stcpV4Hierysgqt5CpFbw>

⁷⁸ Видети у: Goss, Glenda Dawn, *Sibelius: a composer's life and the awakening of Finland*. Chicago: University of Chicago Press, 2009, 25.

⁷⁹ Видети у: Barnett, Andrew, *Sibelius*. New Haven: Yale University Press, 2007, 84.

крешендо започиње у реченици од 17. такта чија се узлазна путања завршава на првом акорду ефекта *вибрато*. На овом месту би такође требало поступно дозирати и интензитет покрета десне руке кроз наведени ефекат, где се највећи утицај на клавијатуру врши управо на акорду коме претходи предудар, а на сваком следећем његово дејство треба да буде блаже и спорије.

Пример бр. 23: Јан Сибелијус – *Импромпти за гудачки оркестар*, аранжман за соло хармонику, тактови са наступом ефекта *вибрато* (18-20. такт)



У наредним тактовима ова реченица ће бити поновљена у варираном облику и у њој је достигнута највећа лествица звучања у првом делу композиције. Њега, сем динамичког покрета, карактеришу и ритмизације у виду краћих нотних вредности у деоницама контрабаса, виолончела и виола. У извођењу на хармоници, ове ноте су додатно наглашене изразитом *тенуто* артикулацијом у левом мануалу. Следи знатно мирнији део који тематски и карактерно контрастира претходном току. Динамика је у оквирима *меџопијана* (*mp*), а цела звучна слика је доста светлија због пауза у деоници контрабаса. Њихови тонови се појављују спорадично у виду *пиџиката*, па се они пажљиво изводе у стандард бас систему. Трајање овог дела је релативно кратко и у њему је потребно достићи медитативни призвук на путу према репризи почетне теме. Део се понавља уз минималне измене у каденцама и са коригованим бројем тактова, од којих се последњи изводе на динамици *пијанисисимо* (*ppp*).

Велика пауза (*G.P.*) постављена у нотном тексту представља простор за припрему и улазак у наредни тематски оквир. Она не би требало да заузме превише од временске организације композиције, тек толико да се, попут удаха, музичка прича премости у нови материјал. Ова пауза је погодно место да се на хармоници изврше промене регистара и експандер тастера. Музику чини раскошни валцер на чијем почетку ознака *Commodo, più mosso* наводи на темперамент којим ће се изводити, док су ритмичке фигуре из деонице других виолина постављене под ознаком *saltando* (скачући) уз артикулацију *стакато*. Највећи захтев који би требало остварити јесте раздвајање параметара где мелодија мора бити независна и префињеног карактера, насупрот изузетно концизном и одсечном ритму. Пошто десна рука такође обухвата једну од ритмичких деоница у којој се представља ефекат *пиџиката*, артикулацијске разлике између два мануала се испољавају кроз различите нијансе. Динамика је умерена и уз микронијансирање прати висински ток мелодијске линије која се изводи нежним *легатом*. Слично глобалном плану првог дела композиције, такође имамо присутне покрете ка јачем звуку у два наврата, а затим

повратак на тише динамичке нивое. Први долази са већим крешендом од 53. такта где се највише ноте додатно наглашавају мехом у виду мекше изведених акцената, попут гудачких, док је други *субито форте (f)* од 64. такта након кога звук постепено опада кроз *диминуендо* према *пијану (p)* означавајући завршетак дурског дела. Након мале цезуре употребом *ралентанда*, од 75. такта започиње повратак у основни, молски тоналитет. Радосно и свечано расположење наједном прелази у сетну и меланхоличну мелодију у којој је извођачка експресивност нешто израженија. Она се огледа у мелодичнијем вођењу мотива, са скромнијим динамичким домаћајем. За разлику од претходних тактова, *форте (f)*, а потом и *субито меџофорте (mf)*, изводе се уз ускраћивање лепршавости у мелодији која се завршава по већ примењеном принципу, дугим и постепеним *диминуендом*.

Реприза представља поновљени завршетак првог дела коме су у последњим тактовима придодата три тонична акорда. Иако се очекује да начин интерпретирања буде идентичан са првим наступом, присутне су мале измене у овој реминисценцији. Једна од њих се односи на продужетак паузе у 117. такту и потпуно смекшавање средстава артикулације, одакле динамика у последњој реченици достиже најтиши праг звучности. Друга обухвата потез *ритарданда* који се надовезује на последње тактове. Притисци и отпуштања дугмади при свирању акорада изводе се уз све суптилније поступне покрете и застанке према завршетку композиције.

5.3 Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена*

Правац стваралаштва Анатолија Кусјакова (Анатолий Иванович Кусяков, 1945-2007) обухватао је композиције различитих жанрова међу којима су опере, ораторијуми, симфоније, симфонијске песме, концерти, кантате, камерни ансамбли, хорска дела и музика позоришне продукције. Сматран је једним од најзначајнијих савремених руских композитора, а посебно се истичу његова дела написана за хармонику и балалајку. У чланку музиколога Елене Показаник Владимировне (Елена Владимировна Показанник)⁸⁰ наводи се следеће: „[...] Већ афирмисани и признати композитор-симфониста није се плашио да крене новим, неистраженим путем компоновања академске музике за хармонику и балалајку. И у овој потрази достигао је заиста невероватне висине, поставши лидер који је одредио правац и интензитет развоја репертоара ових инструмената“.⁸¹ Александр Данилов (Александр Степанович Данилов, 1945)⁸² блиски сарадник композитора говори о јединствености и ширини његовог талента: „[...] Он није онај тип особе која сваку ноту сматра „недодирљивом“. Кусјаков је филозоф, он је пре свега видео форму, концепт и дао је редактору извесну слободу у неким епизодама које су морале бити „прилагођене“ инструменту како би се органски уклопиле у општи контекст“.⁸³ Он такође говори о присутности еволуције у Кусјаковим композицијама за хармонику, а његову музику сматра симфонијском и експресивном. Истиче и детаљ о томе да је у животу био сложена особа, по потреби бескомпромисна када је његова музика у питању, али и несебична у смислу одобравања извођачима за експериментисањем. Људмила Васиљевна Варавина (Людмила Васиљевна Варавина,

⁸⁰ Музиколог и педагог, професор на Московском државном институту за културу.

⁸¹ Видети у: Показанник Владимировна, Елена: *Памяти мастера*. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова, *Южно-Российский музыкальный альманах 2007*, Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В.Рахманинова, 2008, 209-211.

⁸² Руски извођач на балалајци, педагог, народни уметник Руске Федерације.

⁸³ Видети у: Данилов, Александр, *О сонатах А. Кусякова*.

https://www.danilovrostov.ru/article_24.html

1948)⁸⁴ у документарном филму о Кусјакову износи да нико никада није писао за бајан на овај начин и да његова музика има блиставу будућност.⁸⁵ Акордеонисти са којима је композитор највише сарађивао и који су, својим утицајем, каналисали његов велики стваралачки дар јесу професор Вјачеслав Семјонов (Вячеслав Семенов, 1946)⁸⁶ и његов ученик, професор Јури Шишкин (Юрий Васильевич Шишкин, 1963),⁸⁷ један од највећих уметника у домену концертне хармонике. Импозантан циклус *Ликови одлазећег времена* припада групи најквалитетнијих композиција Анатолија Кусјакова и посвећен је управо професору Шишкину који је премијерно извео ово дело и учествовао у његовој креацији. Услед недостатка библиографских података, професор је изнео веома значајне информације за овај рад у форми интервјуа које ће у њему бити обрађене и примењене током креирања интерпретације.

Настанак дела у блиској је вези са циклусом *Музичка жртва* који је завршен је у децембру 1998. године и садржао је 24 прелудијума. Композитор је одабрао седам комада из овог циклуса и то су били: први, други, трећи, седми, осми, десети и једанаести. Убрзо након тога, Кусјаков и професор Шишкин започињу рад на *Ликовима одлазећег времена* према фрагментима ових комада. Композитор је сматрао да број ставова није довољан и написао је додатних пет. Желео је да искористи још један спорији комад, изграђен на теми руске народне песме *Збогом радости, животе мој*, али је на крају одустао од такве идеје сматрајући да број тринаест није добар, а дванаест ставова циклуса повезивао је са дванаест апостола. „[...] Ово је огроман филозофски циклус“, речи су професора Шишкина у вези са називом дела. За разлику од *Музичке жртве* где је сваки комад само нумерисан, Кусјаков је у *Ликовима одлазећег времена* сваком појединачном ставу доделио назив. Њихово значење карактерише дуалност осмишљена тако да музички садржај слушаоца може да одведе на сасвим другу страну од предложеног постављеног наслова. Професор Шишкин то сматра чудним, али говори да је урађено са намером. Препричавајући речи Анатолија Кусјакова износи следеће: „[...] Намерно нисам рекао много, посебно јер желим да слушаца не улази превише у садржај комада, већ да их доживљава као нешто другачије“ и такође сматра да је, попут загонетке ребуса, постављена за најистакнутије трагаче.⁸⁸ И управо се у таквој врсти потраге, кроз музику овог ингениозног композитора, проналазе огромна пространства њеног интерпретативног поимања. Пратећи њену програмност, обавеза извођача јесте да покуша да схвати и обликује приче које карактеришу ставове, а таквих инспирација има заиста много. Сlike које је композитор преточио у *Ликове* заправо представљају сцене из његовог живота, перципирање његове пролазности уз истовремени поглед према будућности, сусрете, композиторе који су утицали на њега, али и различите осећаје попут љубави и мржње. Током научно-истраживачког рада, у нотном тексту ове композиције пронашао сам смернице које извођача наводе на опонашање појединих инструмената, док је фактура у свим сегментима изузетно богата и разноврсна наводећи тако на идеју да звучни простори ове музике могу да се третирају и посматрају на много комплекснији начин од представљања звука солистичке музике. На питање о томе да ли је Кусјаков био инспирисан оркестарским апаратом током процеса настајања његових дела за хармонику, професор Шишкин одговара: „[...] Тачно, то је традиција од првих дела Кусјакова која је написао за хармонику. Своје прве композиције стварао је кроз сарадњу

⁸⁴ Професор и шеф катедре за народне инструменте Ростовског државног конзерваторијума С.В.Рахмаџинов, заслужни радник високог образовања.

⁸⁵ Видети у: Варавина, Людмила Васильевна, *Анатолий Кусяков. Документальный фильм.* <https://www.youtube.com/watch?v=9T8SPUoQIFk&t=2s>

⁸⁶ Композитор, педагог и извођач.

⁸⁷ Педагог и извођач.

⁸⁸ Информације су из интервјуа који сам са професором Јури Шишкином реализовао у писаној и усменој форми 10-11.05.2025. путем платформе WhatsApp.

са Вјачеславом Семјоновим који хармонику не посматра као хармонику, већ као оркестар. Семјонов ме је научио да на хармоници свирам таквим начином. Кусјаков је схватио да за хармонику треба да пише као за оркестар, усмеравајући да се одређене теме и епизоде изводе попут звука флауте, кларинета, фагота, тромбона и слично. Апсолутно сте у праву. Ја свирам управо тако.“⁸⁹

5.3.1 Интерпретација *Ликова одлазећег времена*, Анатолија Кусјакова

1. *Торнадо (Tornado)*

Почетак циклуса отвара став чији робусни увод и наслов заиста наводе на асоцијацију какве олује и рушилачки карактер. Уз унисоне деонице у почетном такту, постављене на *мастер* регистрима, музички садржај као да долази ненајављено и изненадно. Значајне су ознаке *rubato* и *con tutta forza* које од самог почетка упућују на развој интерпретирања приказујући сву силовитост гласова хармонике. Акцентоване и издржане дуже нотне вредности под напетосту *фортисимо* динамике звуче попут вагнеровских мотива. Композитор уз линију унисоног кретања деоница повремено уводи спорадичне тонове који својим наступима одају утисак појаве трећег гласа. Такав поступак је најочљивији у 5. такту где десна рука уводни део завршава акордом након кога први прст, извођењем додатног гласа, завршава унисоно кретање заједно са левом руком и тек од тог места образује се огроман крешендо према даљем току става. Његов успон завршава се *фортисисимом* (*fff*) и веома наглашеним акордом у левој руци који због свог склопа звучи као кластер. О значају његовог наступа говори и место промене регистра десне руке које долази по завршетку акцентованог тактовног дела. Избор двогласног регистра (16'4') дупло умањује снагу десног мануала што уз постепено смиривање меха води ка нижој динамичкој лествици. Триоле у овој деоници изводе се специфичном апликатуром са редоследом прстију 4-3-2,⁹⁰ али је артикулацијска поставка такође веома битна. О њој је у свом интервјуу говорио и професор Шишкин наводећи да је композитор упућивао на линију коју је потребно изводити равномерно и без ударања приликом контаката са дугмадима.⁹¹ У поређењу са улогама оркестра, десна рука, под изабраном регистарском комбинацијом, истовремено има улогу деонице баса са дубоким гласом (16') и функцију ритмичког образаца уз призив гласа (4'). Након *декрешенда* у 8. такту појављује се тема у мелодијском мануалу леве руке. Карактер музике је потпуно измењен у поређењу са збивањем присутним у уводном делу. На динамичком нивоу *пијано* (*p*) постављена је ознака *cantabile*, док се артикулација мелодије знатно разликује у односу на десну руку. Она је на нивоу између *легата* и *легатисима*, у служби теме која се рађа ни из чега и неометано формира свој ток наспрам ритма. Тема има сетан призив и према начину којим се изводи може се поистоветити са групом гудачких инструмената, док је материјал у десној руци, иако тиши, сачувао део карактера из уводног дела. Динамика се развија постепено кроз мелодијски ток, а фразе се најчешће завршавају наглим појачавањима звука према нивоу *форте* (*f*), поново са појавом додатних гласова који су најчешће постављени у квинтном или квартном односу, попут призвука хорни.

⁸⁹ Исто.

⁹⁰ Ради њиховог правилног наглашавања, обавезна је употреба три прста при извођењу групе од три ноте.

⁹¹ Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

Пример бр. 24: Анатолиј Кусјакow – *Ликови одлазећег времена, Торнадо* (први став), (8-15. такт)

The image displays four systems of musical notation for a piano and bassoon. The first system is marked *p cantabile* and includes a box labeled 'B. B.'. The second system features a *f sub. p* marking. The third system continues the piano part. The fourth system shows a triplet in the bassoon part.

* Смены меха возможны в любом месте, независимо от длительности нот.
The bellows change is possible at any place, irrespective of the notes duration.

Такав развој присутан је до 17. такта одакле се у нотном тексту очекивано појављује ознака *quasi tromboni*. Заправо, композитор је овде написао *тему крста* која је скоро увек присутна у његовим делима и она даје одговор на поруку коју овај став носи. Како професор Шишкин објашњава, Кусјакow је схватио да „носи крст“. Торнадо је, по његовим речима, крст сваке особе коју носи и то су непрестана кретања унапред, упркос препрекама и животним олујама.⁹² Тему чине ноте стандард бас система постављене у половинама по редоследу Фис-Еис-А-Гис и она, својим мрачним призвуком, доноси печат озбиљности, па је сасвим логичан разлог због кога је композитор алудирао на представи боја лимених дувачких инструмената.⁹³ Иако је у десној руци присутан већи

⁹² Исто.

⁹³ Rimsky-Korsakow, Nicolas, *Principles of Orchestration*. New York: Kalmus, 1912, 53-54.

покрет у виду фигурација, тежиште је највише усмерено на леви мануал. Динамички степен се подиже ка *мецофорте* (*mf*), а све треба да звучи попут наглог доласка олује.

Пример бр. 24: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Торнадо* (први став), тема крста (17-20. такт)

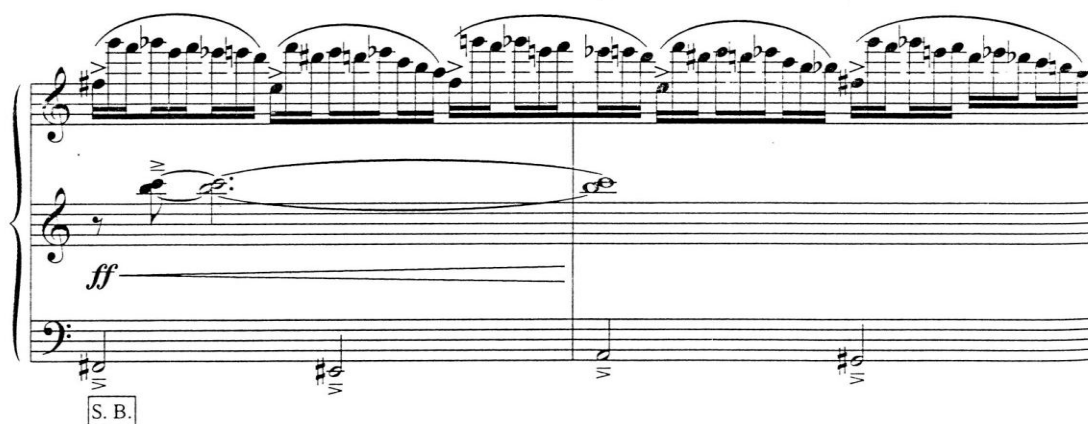
The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a piano part (left) and an organ part (right). The piano part features a triplet of eighth notes. The organ part is labeled 'quasi tromboni' and 'S. B.'. The second system also consists of a piano part (left) and an organ part (right). The piano part features a triplet of eighth notes. The organ part is labeled 'B. B.'. Both systems are marked with 'mf'.

Принцип извођења је исти као на почетку, при чему се разликују певљивост мелодије у левој руци наспрам темпераментнијег садржаја десне руке. Уз блага одступања преко изненадних *крешенда*, звучност се све више повећава, а од 25. такта се такав потез додатно појачава употребом *мастер* регистра. Како су активни сви гласови инструмента, паралела се може пронаћи у поређењу са потпуним *тутијем*⁹⁴ у оркестру на путу ка градацији.

Кулминација става започиње у 30. такту када се поново појављује *тема крста*. Уведена највећим *крешендом* у досадашњем току, изводи се на *фортисиму* (*ff*) са тенденцијом појачавања током њеног трајања. За разлику од првог наступа, фактура је постала богатија додавањем трећег гласа у клавијатури мелодијских басова, што изискује већу обазривост услед начина артикулисања. У питању су две ноте у интервалу мале секунде које су постављене под лигатуром и чији би почетак требало значајније нагласити акцентовањем прстима према клавијатури како би се уочио судар највиших и најнижих регистарских позиција леве стране инструмента.

⁹⁴ Исто, 101.

Пример бр. 25: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Торнадо* (први став),
кулминација са поновним наступом *теме крста* (30-31. такт)



Акценат у 27. такту означава место одакле започиње ослабљивање свих средстава израза. Динамика се утишава на глобалном плану све до застанка на *мецофорте* (*mf*) код трећег наступа *теме крста*, али се кроз употребу *диминуендо* овај наступ представља као њена реминисценција пре коначног уласка у *пијано* (*p*). Фактура је редукована у последњим тактовима где десна рука, попут солистичког инструмента оркестра, узима примат са постављеним фигурацијама уз њихово благо нијансирано истицање наспрам леве у којој се налази нота под лигатуром и која диктира глобални *диминуендо*. Са најтише достигнуте динамичке лествице изводи се рапидни *крешендо* према *сфорцанду* (*sf*) са којим се став завршава.

2. Како је страшно утонити се у плавим облацима (*How is it terrible to drawn in the blue skies*)

Други став је заснован на аспекту религијске тематике. Ознаке којима се наводи музички садржај су *tranquillo*, *religioso* са уписаним текстом молитве *Господи помилуј*, а посебно је интересантна назнака *quasi chor*, тако да сам наслов нема превише подударности са оквирима који чине нотни текст. Разлог томе највероватније лежи у филозофском приступу којим се композитор водио, а чињеница која је позната јесте да ова музика представља вид његове молитве.⁹⁵ Професор Шишкин је током интервјуа говорио о начину артикулисања овог става и те информације су веома значајне. Због компарације са хором, третман инструмента је такав да би тоновима требало опонашати карактеристике људског гласа. Као што је познато, боје које гласови образују у хору најчешће су разливног и меканог звука, па би артикулацијски требало ићи у таквом правцу, веома суптилним покретима притисака и отпуштања дугмади. По његовим речима, певање је оно што наводи сваки акорд овог става.⁹⁶ То је уочљиво од првог такта одакле је текст молитве подељен на слоге, најпре по наступима четвртина, а потом половина и целе ноте. Цела фраза се изводи на једном потезу меха кроз остваривање

⁹⁵ Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

⁹⁶ Исто.

динамичког лука, при чему се сваки акорд обухвата скоро не приметним микродинамичким потезима. Употребљен је и незнатан *ралентандо* на њеном завршетку, а такође и у фрази након два наредна такта. До мање промене долази од 6. такта са активирањем двогласног регистра (16'4') одакле се акорди доносе нешто распеваније, а потом се постепеним *крешендом* уводи и регистар *мастер*, што је један од потеза који је близак оркестарском начину утицаја на динамику путем употребе већег броја инструмената. Ознака *poco a poco cresc. e agitato* указује да се мелодија води према кулминацији и она се остварује у 10. такту. Иако не постоји уписан текст, групе од шест осмина у њеним првим тактовима представљају шест слогова молитве *Господи помилуј*.⁹⁷

Пример бр. 26: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Како је страшно утопити се у плавим облацима* (други став), кулминација и мотив са асоцијацијом молитве *Господи помилуј* (10-11. такт)



О важности овог мотива говоре и назнаке за слободније и страственије извођење чији се динамички покрет завршава појавом пунктиране осмине према шеснаестини и великим *ралентандом* кроз три последње четвртине. Јачина се након *фортисима* (*ff*) поново враћа на *пијано* (*p*), а део би могао да се посматра и попут извођења секције гудачких инструмената. Регистар десног мануала је *виолин* (-8'8') у коме се изводи мелодијска линија, док је у деоници леве руке назначена употреба сордине, што се односи на експандер тастер хармонике. У њој се јасно препознају линије баса и хармонске попуне која је смештена у мелодијској клавијатури. Став се завршава мирним декрешендом уз већи фокус према деоници десне руке у којој се мелодија благим нијансирањем поступно успорава према каденци.

⁹⁷ Исто.

Пример бр. 27: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Како је страшно утопити се у плавим облацима* (други став), (13-14. такт)



3. Глас усамљене душе (*Voice of the strolling soul*)

Једна од занимљивости трећег става јесте у вези неостварене жеље професора Шишкина током процеса стварања музике. Његова замисао била је да композитор напише комад само за деоницу десне руке, али то није остварено у коначној реализацији.⁹⁸ И заиста, у траговима се види такав композициони приступ при чему највећи део материјала припада наведеној деоници. У смислу тумачења музике, став представља монолог, интроспекцију усамљене душе и по први пут се током циклуса сусрећемо са насловом који је у блиској вези са поруком музике. Према ознакама Кусјакова и због изостанка тактних црта закључује се да је извођачу пружено више слободе. Мелодија започиње из *пијанисима* (*pp*), попут наратива, а због прецизног и суптилног јављања гласова изузетно је важна контрола притиска дугмади. Све треба да звучи медитативно, попут мисли које путују и које се надовезују. Ово се, заправо, односи на мелодијске линије које се ређају из једне у другу са сусретањем својих токова, без обзира на то што су постављене у једној деоници. Места на којима се спајају треба изводити што обазривије како би се остварило утишавање последњег тона претходне и отварање наредне. Динамика не прелази праг *мецопијана* (*mp*) и води се уз наизменична *крешенда* и *декрешенда*.

⁹⁸ Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

Пример бр. 28: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Глас усамљене душе* (трећи став), мелодијске линије са почетка става

Голос одинокой души 3 Voice of the strolling soul 7

Став се може поделити на четири дела према карактерним разликама. Крај првог означава изненадни *форте* (*f*) на акорду одакле се силазним покретом мелодије долази до тона еф2 под лигатуром. У другом делу се истом тону прикључују додатни гласови, али се они воде нешто покретљивијим темпом на шта упућују и ознаке попут *giocoso* (разиграно). У делу је по први пут укључена и деоница леве руке са квартама чија се нестабилна сазвучја померају у интервалима секунди и тиме подижу динамички степен. Након последње у низу започиње се успон према *фортисиму* (*ff*), а највећи интензитет у том покрету доноси пасаж у деоници леве руке. Трећи део се изводи доста драматичније, уз више акцената и нападно, а на такав призвук додатно утичу регистарске боје. У левом мануалу употребљени су тонови стандард бас система, док је у десној изабран трогласни регистар (16'-8'4'), за један глас слабији у односу на *мастер*, али такође веома масивног звука. Овакав избор гласова могао би се упоредити са *делимичним тутијем* у варијанти оркестра.⁹⁹ Фразе се кроз три различита мотивска рада понављају по два пута, најчешће са истим или сличним ритмичким обрасцем, а различитом мелодијском структуром и сва понављања се врше уз већи динамички степен и агогичке потезе. Део се завршава *ралентандом*, док последњи започиње повратком на мелодијску клавијатуру и тон *ес*. У деоници десне руке постављена је четвртинска пауза, али би требало направити мало већи застанак због напетости које носе сазвучја овог дела. Динамика је поново у оквирима *пијана* (*p*), а присутни су и мотиви употребљени на почетку става. За разлику од њих, композитор из једног мрачног расположења постепено уводи дурске боје, али често и врши промене тоналних центара што би, са поновним *пијанисимом* (*pp*) и ублажавањем звука према мекшим регистарским бојама, могло да се окарактерише као тумарање душе која је коначно пронашла свој мир.

⁹⁹ Rimsky-Korsakow, Nicolas, наведено дело, 101-104.

4. Вальцер-каприз (*Waltz-caprice*)

Радни назив овог става био је *Вальцер стриптиз*, али је он промењен због претпоставке да би могао бити неприличан. Прича говори о прикривеном неморалу, односно, девојци која се крије иза лажне доброте, док је у реалности „чудовиште“ које ће временом скинути маску и коме се нико не треба приближавати.¹⁰⁰ Како је и сам композитор објашњавао, у овој музици нису присутне илузије већ наговештаји¹⁰¹ и овде се огледа његово умеће за приказивање истих. Музика мења своје обресе кроз деликатне и експресивне карактере. У такту са седам четвртина руше се устаљена правила метрике наглашавања троделности вальцера, тако да се приказују само његове контуре, а извођач добија више слободе у изражајности. Иако лева рука има функцију ритма, деоница десне руке у највећој мери диктира места нагласака и агогичких решења. Пасажи у виду разноврсних фигурација захтевају виртуозно извођење и комбинују се кроз више артикулацијских поставки, а према речима професора Шишкина, сваки од њих би требало да се изнесе на што разноврснији начин. Динамика је у интервалу између *пијанисима* (*pp*) и *мецопијана* (*mp*) са нијансирањем које прати мелодијске токове. У 8. такту започиње развој који води према градуалној измени карактера, а постигнут је *крешендом* и *ачелерандом*. Њихово дејство појачано је и активирањем *мастер* регистра у десном мануалу, а улазна путања пасажа завршава се *ралентандом* и застанком на пунктираној четвртини 12. такта. Овај такт је прекретница става јер представља тренутак у коме програмски лик става показује праве црте своје личности.

Пример бр. 29: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена*, Вальцер каприз (четврти став), (11-14. такт)



¹⁰⁰ Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

¹⁰¹ Видети у: Варавина, Людмила Васильевна, наведено дело.

Начин интерпретирања се мења у потпуности и музика постаје страственија и оштријих призвука. Све се постиже већом употребом акцената и агогике на веома гласној динамичкој лествици, а експресивност са највећим интензитетом долази до изражаја. Мотив овог дела започиње у ха-молу, док се даље кретање наставља по медијантном односу. У такту бр. 16 појављује се цезура пред динамичким падом на *субито пијано (sp)* и та три такта могу се посматрати као мала спона између два жестока мотива. Наредни је поновљен у бе-молу и изгледа као коначно потврђивање оног што је остало недоречено у наступу 12. такта. На овом месту се агогичка средства користе у значајнијој мери, са већим задржавањем почетних тактовних нота.

Са његовим представљањем мелодија полако започиње повратак ка мирнијем звучању. *Диминуендо* се води на простору од четири такта према још једној цезури и она представља спој ка репризи мотива са почетка става. Поновљени су само мањи фрагменти уз незнатне измене материјала конципиране тако да се музика, на релативно малом делу, изводи уз употребу *ралентанда* са повратком у темпо. Субјективни доживљај јесте да је на овај начин представљена особа која, без обзира на сву приказану бескрупулозност, по истом бесрамно наставља са својим животним навикама.

5. Сенка после сенке (*Shadow after shadow*)

У овом делу циклуса Кусјаков се у великој мери користио елементима полифоније. Канонски принцип и покрети теме по гласовима могу бити једна од ставки којима се тумаче сенке из наслова. Други вид су употребљене боје инструмента и параметри темпа и манира извођења. Мелодија започиње мрачним призвуком, на једногласним регистрима (16') у оба мануала, док ознака у нотном тексту наводи да се током извођења поступно уводи *маркато*. Став по облику подсећа на фугу и свако излагање теме са повећавањем гласова утиче на динамичку градацију. Њени наступи су изведени кроз три гласа до 13. такта и тај део носи све карактеристике експозиције.

Пример бр. 30: Анатолиј Кусјакон – *Ликови одлазећег времена, Сенка после сенке* (пети став), излагање теме (1-12. такт)

12

За тенью входит тень 5 Shadow after shadow

The musical score is for a piano introduction in 3/4 time, marked 'Largo' with a tempo of 52. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system shows the initial melodic phrase in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment. The second system continues the melody with triplets. The third system shows the final phrase of the introduction. Red boxes highlight specific melodic and harmonic elements across the systems.

Одсек који је означен са *con moto* садржи тематски материјал у инверзији, а постепено се прелази на светлије боје уз двогласни (16'4') регистар и нешто виши степен динамике. Од 18. такта присутан је интензивнији *крешендо*, а током излагања теме кроз *стрето* употребљено је чак и до пет гласова који додатно појачавају ефектност звука. Веома је важно праћење теме чији сваки наступ треба бити артикулацијски подједнако третиран у циљу издвајања од остатка нотног материјала. Њени наступи сукцесивно усложњавају фактуру и достижу врхунац у 21. такту. Он се препознаје према динамици која је досегла најјачи ниво са активирањем *мастер* регистра, али и по начину завршетка претходног композиционог принципа. Назив *фуга* потиче од латинске речи *fugere*, што у преводу значи *бежати*,¹⁰² па би се, у складу са тим, поново могао препознати један од симбола покрета из музике композитора. Након последњег наступа теме нови материјал започиње терцама за које професор Шишкин објашњава да имају важно значење у стваралаштву Кусјакова. У религијској симболици, оне код њега означавају *Свето тројство*,¹⁰³ а слични детаљи присутни су и у композицијама многих барокних стваралаца, попут Јохана Себастијана Баха.¹⁰⁴ Осим терци, приметна су и три такта која

¹⁰² Видети у: Сковран, Душан и Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*. Београд: Универзитет уметности, 1991, 132.

¹⁰³ Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

¹⁰⁴ Видети у: Божанић, Зоран, *Музичко-реторичке фигуре у делима Јохана Себастијана Баха*.

по фактури одударају од полифоног принципа и у којима су јасно издвојене деонице мелодије, хармонског слога и баса. Део се може доживети као успон према светлости или нечему божанском према речима професора Шишкина.

Пример бр. 31: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Сенка после сенке* (пети став), (21-25. такт)

У 24. такту мелодија се враћа у полифоно кретање, али се у *стрети* разазнају само фрагменти теме. Изведен је прелазак на слабији регистар десног мануала, а динамика је опадању. Очекивани наступ теме у основном тоналитету одвија се у 29. такту и он је уведен *ралентандом* и малом цезуром, пре динамичког пада на *пијанисимо* (*pp*). Иако су захтеви артикулације комплексни, део се изводи веома мирно, уз благо нијансирање мелодијске линије према завршној каденци. Интересантне су тематске блискости овог и другог става циклуса, као и дурски акорди који се налазе на њиховим завршецима.

6. Бурлета (Burletta)

Шести став представља централни део циклуса. По композиционим средствима и карактеру ова музика има највише сличности са првим и последњим ставом и претпоставка је да су размаци у којима ставови стоје такође део семантичких обележја Кусјакова. Наслов, ознаке и неки од детаља у нотном материјалу наводе на шаљиви карактер, али је најприсутнији призвук жустријих нота и ефеката, сличан онима који су примењени у неким од најуспелијих оркестарских дела 20. века.¹⁰⁵ Динамика је *форте*

https://youtu.be/KaVKrC0bY38?si=T0DCJF2PCU_IIL

¹⁰⁵ Један од композитора чијим је стваралаштвом Кусјаков био инспирисан јесте Сергеј Прокофјев. Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

(*f*), док су средства артикулације комбинована и већ од првих тактова присутна је њихова разноврсност. Примат су оштре четвртине под *стакатом* са чијим наступима се остали видови усклађују утапајући се у свако њихово понављање. У десном мануалу су то шеснаестине које се изводе *легато*, док у левом преовладава *тенуто* и њихови покрети наводе извођача на ефекте наглих појачавања и утишавања звука према наступима четвртина. Све почетне ноте у тактовима изводе се акцентовано, а овим потезом посебно треба истаћи предударе од 7. и 12. такта. Према саветима професора Шишкина, извођење би требало бити што агресивније и једино што је потребно јесте извођачка спретност.¹⁰⁶ Паузе у деоници леве руке од 18. такта остављају простор за активацију двогласног (16'4') регистра и *декрешендо* у десној руци који, за кратко, уводе у карактерну промену. Мелодија у клавијатури баритон басова започиње ток нијансирања из *субитопијана* (*sp*) који прати покрете нона, док десна рука преузима функцију ритма. Разликују се места акцентованих доба у деоницама, тако да је веома изражена полиритмија. Њихови односи све више подсећају на релацију солистичких и пратећих инструменталних улога оркестра, а убрзо се појављују и смернице које алудирају на одређене инструменталне боје. Тема у левој руци од 23. такта означена је са *quasi tuba* и она се изводи веома распевано, формирањем два динамичка лука. Последњи се завршава кроз *ралентандо* са низом малих секунди у деоници десне руке, а део звучи иронично, као подсмех.

Пример бр. 32: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Бурлета* (шести став), (23-26. такт)

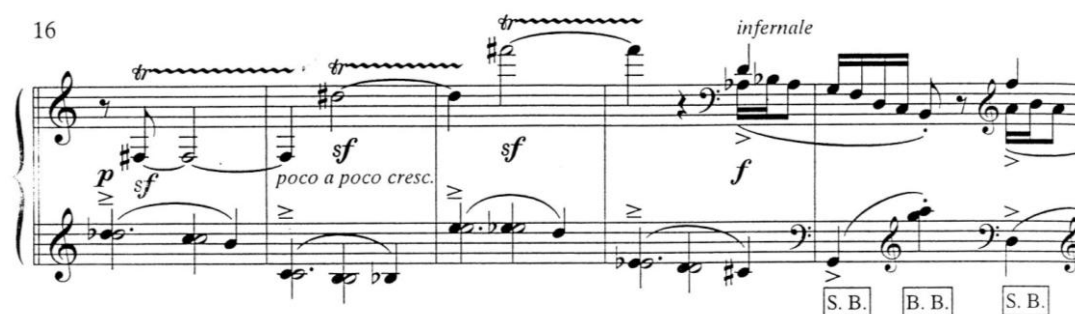


Са повратком у темпо учестале су замене улога деоница и чести агогички потези, а најупечатљивији су акорди у десној руци који се износе тешко према импозантном врху и *субитофорте* (*sf*). Дисонантност и број гласова који чине акорде, кластери и употреба тонова са ниским регистраским позицијама у стандард бас систему доносе веома тамне и грубе боје које се у веома брзом темпу сукобљавају са тоновима високих позиција, а један од таквих мотива налази се у 37. такту под ознаком *quasi flauto piccolo*. Потом следи већ приказана тема у левом мануалу, док на истом простору десна рука, као потпуни контраст, изводи грубе кластере. Од такта бр. 43 употребљени су украси у деоници десне руке који веома подсећају на почетак комада из опере *Валкире*, Рихарда Вагнера¹⁰⁷ (*Ride of the Valkyries from Die Walküre*, WWV 86B) и они представљају увод у део под ознаком *infernale* (паклено).

¹⁰⁶ Исто.

¹⁰⁷ Током интервјуа, професор Шишкин изнео је да је Рихард Вагнер био један од омиљених композитора Анатолија Кусјакова.

Пример бр. 33: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Бурлета* (шести став),
(43-47. такт)



Поново је присутна полиритмија јер парни нагласци у деоници леве руке урушавају тактовну троделност и звуче као одвојена целина у односу на мелодијско кретање десне руке. Све звучи хаотично и са изостанком организованости звучне слике коју у највећој мери чине нагле промене на пасажима и акценти. Део се изненадно завршава са појавом паузе након које се динамичка вредност спушта на *пијано* (*p*) са циљем припреме успона до последњег дела става. Кроз наведени *крешендо* главну улогу имају акценти који образују полиметрију и поступно опонашају врсте тактова, од двоосминског до седам осмина.

Пример бр. 34: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Бурлета* (шести став),
(56-64. такт)



Завршни део се изводи на *мастер* регистру и динамици *фортисимо* (*ff*) уз веома груба акцентовања наизменичних акорада по деоницама. Од 67. такта поновљен је образац ритма са почетка става, али за разлику од њега, мотив губи на изражајности због додатног усложњавања фактуре кластерима и фигурацијама у деоници десне руке. Појава дужих нотних вредности зауставља узбуркани мелодијски покрет и постепено се уводи *диминуендо*. Тема у којој је опонашан звук флауте поновљена је у проширеној варијанти током последњег динамичког силазног покрета, док је у деоници леве руке постављен тон под лигатуром, на потпуно исти начин као на завршетку првог става. Последњи акорд изводи се напрасно, уз потез кратког меха и снажан *сфорцандо* (*sf*).

7. О љубави (*About love*)

Кусјакров је кроз два извора инспирације пронашао идеју за писање овог става. Први представља платонску и неостварену љубав према студенткињи којој се композитор искључиво дивио, поредећи своје мисли о лепоти и младости са призором старог човека који сетно мисли о пролећу, док је други проистекао из жеље за осликавањем портрета композитора Џорџа Гершвина.¹⁰⁸ Сем овог доступног податка, у нотном тексту не постоји никаква назнака о присуству цитата или сличног која би конкретно наводила на начин реализације оваквог представљања, тако да је извођачу постављен задатак за њиховим изналажењем и тумачењем током анализирања музичког садржаја. Мелодија у деоници десне руке започиње самостално, на једногласном (16') регистру, а затим следи одговор у виду акорада постављених у мелодијском мануалу. Исти мотив понавља се кроз два такта са изменом тоналног центра и на двогласном регистру (16'4'), односно, са додатим *николо* гласом, а ознаке упућују на експресивно извођење. Постоје индиције према којима би се почетак става могао упоредити са уводним тактовима једне од најпознатијих Гершвинових композиција, *Рансодијом у плавом*. Иако мелодије немају додирних тачака, боје наведених односа деоница на хармоници могу подсећати на инструменталне односе у теми ове композиције. Соло кларинета праћен је акордима у секцији лимених дувачких инструмената која нешто касније такође доноси тему, а у партитури је постављена ознака *con licenza* која допушта више слободе при свирању.

¹⁰⁸ Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

Пример бр. 35а: Џорџ Гершвин, *Рапсодија у плавом* (1-6. такт)

MINIATURE ORCHESTRA SCORE

RHAPSODY IN BLUE

GEORGE GERSHWIN
Scored by Ferde Grofé

Molto moderato (♩=80)

Flutes I II

Oboes I II

B♭ Clarinets I II

B♭ Bass Clarinet

Bassoons I II

Horns in F I II III

B♭ Trumpets I II III

Trombones I II III

Tuba

Timpani

Drums

Piano

1st Sax. E♭ Alto

2nd Sax. B♭ Tenor

3rd Sax. E♭ Alto

Banjo

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Bass

N.B. Optional Cuts A to B, C to D, E to F, G to H

Пример бр. 356: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, О љубави* (седми став),
(1-6. такт)

18

О любви 7 About love

Adagio $\text{♩} = 36$

mf con estro, espressione

B. B.

Овакви параметри послужиће као оријентир за интерпретативну креацију става. Мотиви у десној руци износе се уз примесе агогике са умереним динамичким покретима, док се у деоници леве руке нежнијим контактом са клавијатуром постиже мекши призивак акорада, попут утишаних хорни и тромбона. Гласови се надовезују кроз наступе из једне у другу деоницу, а најизраженији је прелазак са 8. на 9. такт одакле након *ралентанда* започиње лајт мотив става. Уз ознаку *poco rubato, recitando* део се изводи разграничењем начела интерпретације, са циљем што живописнијег приказа мотива, а представља вапај Кусјакова због недостижне љубави.¹⁰⁹ Динамичко кретање је узбурканије и најчешће су у питању силазни покрети према *пијану* (*p*), први у интервалу од *мецофорте* (*mf*), а затим и од *форте* (*f*).

¹⁰⁹ Исто.

Пример бр. 36: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, О љубави* (седми став),
лајт мотив (9-13. такт)

У даљем току мелодија започиње успон према кулминацији. На том путу се, кроз фразирање мањих мотива, уводе постепене карактерне промене, па неки од њих звуче гротескно или жустро, првенствено по начину артикулисања деонице леве руке. На глобалном плану звук појачавањем постаје све више робустан и свој врхунац достиже у 30. такту. Постављена је ознака *quasi campane* (као звона) и део треба изводити акцентовањем акорада и артикулацијом *тенуто* како би сваки био јасно постављен. Укључен је велики број гласова услед активираних стандард бас система и *мастер регистара*, па звук подсећа на оркестарски *тути*. Промене темпа често варирају и до његовог устаљивања долази у 36. такту одакле динамика постепено почиње да опада. Примирује се комплетна звучна слика што се уочава кроз повратак на слабије регистарске боје, али и кроз артикулацијске потезе све израженијег легата. Акорди се поново наизменично уливају по наступима кроз деонице, а последњи у низу, на коме се врши застанак, истовремено припада почетку поновљеног лајт мотива става. У последњим тактовима су такође поновљени мотиви са почетка става, али се они, у виду реминисценције, изводе знатно тише. Њиховим скромнијим фразирањем уводи се наступ

последњег акорда са специфичним ефектом *вибрата* чији интензитет одређују *ачелерандо* и *ритардандо*.

8. И само је ноћ чула њихове речи (*It was only the night to hear their words*)

Иако је композитор у нотном тексту овог става назначио да је употребљен цитат из последњег чина и завршетка опере *Тристан и Изолда* (*Tristan and Isolde*, WWV 90), дела које се сврстава међу највећим остварењима овог музичког жанра, одломак се ипак прецизније може дефинисати као парафраза. У поређењу са оригиналном партитуром, композитор је сачувао изворни тоналитет мелодије, али су извршене мање измене у њеној ритмичкој структури. Као што је већ наведено, један од оних композитора који су веома утицали на Кусјакова био је Рихард Вагнер и ова музика представља његов портрет.¹¹⁰ Занимљива је чињеница да је парафраза инкорпорирана у потпуно атонално окружење, а претпоставка је да је Кусјаков био инспирисан Вагнеровим композиторским поступцима јер се сматра да она чине прекретницу у рушењу конвенционалних тоналних и хармонских форми.¹¹¹

¹¹⁰ Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

¹¹¹ Petty, Jonathan Christian, *Wagner's lexical tonality*. Lewiston, N.Y.: E.Mellen Press, 2005, 28-29.

Пример бр. 37а: Рихард Вагнер – *Тристан и Изолда*, *Изолдина трансфигурација љубави* (*Liebestod*), партитура (70-79. такт)

[illegible]

Пример бр. 376: Анатолиј Кусјакров – *Ликови одлазећег времена, И само је ноћ чула њихове речи* (осми став), парафраза из опере *Тристан и Изолда*, Рихарда Вагнера (19-24. такт)

22 a tempo Loco

f poco a poco dim. e rall.

B. B.

S. B.

23

24 a tempo

mp

B. B.

Став започиње из *пијанисима* (*pp*), веома мирно и у спором темпу, док нијансирање прати кретања мотива у којима се не може стриктно дефинисати позиција мелодијске линије. Она у полифоној структури мења своје позиције по гласовима, па се динамички смер профилише праћењем њене путање. Градација се формира поступно, уз *крешенда* која обухватају фразе попут таласа. Највећи динамички распон остварује се на простору од 15. такта одакле се уз употребу *ачелеранда* уводи цитат. Он се изводи на регистру *мастер* чиме сви активни гласови опонашају призив оркестра. У обе варијанте, звук иде у правцу опадања, али његова путања у аранжману за хармонику започиње са динамичке лествице *форте* (*f*), за разлику од оркестарског *пијана* (*p*). Кусјакров је овим потезом желео да укаже на значај теме коју је изабрао као врхунац става, али и са истовременом перцепцијом разлика у јачини два звучна медија на истоветним динамичким лествицама. У оригиналној партитури је на наведеном делу уписана ознака *dolce*, а завршница опере доноси причу о бесмртности љубави главних јунака, па ће се музика, уз помоћ свих средстава, изводити нежније. Крај парафразе одвојен је паузом према преосталом току става, али се поставка артикулације након тог застанка наставља по већ примењеном принципу. Мелодија се све више утишава и од 25. такта достиже *пијанисимо* (*pp*) на педалном тону у деоници десне руке. Одатле, па до завршетка става нијансирање се врши са веома малим покретима, док *ралентандо* прати разрешења нота у каденци постављеној у два последња такта.

9. Из источних мелодија (*From the Oriental melodies*)

У деветом ставу поново је присутна дуалност приказана кроз оријентални мелос са једне стране и као портрет Дмитрија Шостаковича са друге. Прецизније, приказане су мелодије које би требало да асоцирају на пустиње Блиског истока и Израел, али је због осетљивости националних питања у наслову постављен придев *оријентални*.¹¹² Како је у нотном тексту наведено у вези са представљањем композитора, искоришћен је цитат у виду теме из Шостаковичевог Гудачког квартета бр. 8 (String Quartet No. 8 in C minor, Op. 110), међутим, у питању је монограм композитора, музички потпис изведен од тонова D-S-C-H према немачком алфabetу и који је присутан у више његових дела. Он је посебно је истакнут кроз сваки став наведеног квартета, али и у симфонијској музици, од којих се понајпре издваја Десета (Symphony No. 10 in E minor, Op. 93).¹¹³ Ни до данас није подробно разјашњен разлог због кога је Шостакович у неким од својих дела остављао овај енигматски симбол. Кусјак је вешто уклопио овај мотив користећи се сличним поступцима попут оних који су примењени у Симфонији бр. 10. Током њених почетних ставова, Шостакович у различитим деоницама поступно користи поједине ноте мотива чиме најављује његов комплетан наступ у трећем и четвртном ставу. У првим тактовима деветог става *Ликова одлазеће времена*, Кусјак је поставио непотпун мотив D-S-C у реону *прве октаве* мелодијског мануала, који ће се нешто касније комплетирати у деоници баса (Пример бр. 38в). Имена нота су назначена у нотном тексту, а мотив и његови фрагменти појављују се у неколико наврата током трајања става.

¹¹² Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

¹¹³ Видети у: David Owen Norris's illustrated guide to Shostakovich Symphony No 10.
<https://www.youtube.com/watch?v=fOW107G7yTE&t=5s>

Пример бр. 38а: Дмитриј Шостакович, Гудачки квартет бр. 8, први став (1-25. такт),
монограм композитора

String Quartet No. 8

Op. 110 (1960)

Dmitri Shostakovich

I

Largo ♩ = 63

Violoncello

1

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The system begins with a first ending bracket over the first two measures. The vocal parts enter with a melody, and the piano accompaniment provides a harmonic foundation. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianissimissimo), *mp* (mezzo-piano), and *pp sempre* (pianissimo throughout). The system concludes with a first ending bracket over the final two measures.

19

19

Treble 1: *mf* *express.*
 Treble 2: *mf* *express.*
 Bass: *mp* *mf* *express.*

Пример бр. 386: Дмитриј Шостакович, Симфонија бр. 10, први став (1-13. такт),
фрагменти монограма

SYMPHONIE N° 10

I

D. CHOSTAKOVITCH (1953)

OP. 93

Moderato $\text{♩} = 96$

Violini I

Violini II

Viole

V.-Celli

C.-Bassi

p

p

Пример бр. 38в: Дмитриј Шостакович, Симфонија бр. 10, трећи став (106-110. такт),
комплетан монограм

The image shows a page from a musical score for the third movement of Dmitri Shostakovich's Symphony No. 10, measures 106-110. The score is a complete monogram, where the notes of the instruments spell out the letters of the composer's name. A red box highlights the monogram 'SHOSTAKOVICH' in the Piccolo, Flute I, and Oboe parts.

The instruments listed on the left are:

- Picc.
- Fl-I
- I
- Ob.
- II-III
- I-II
- Clarin3
- III
- I-II
- Fag.
- III
- Cor.
- Tr-ba
- Tr-ni
- Tuba
- Timp.
- Arch.

Пример бр. 38г: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Од источних мелодија* (девети став), (8-10. такт), цитирани монограм

* Цитата из струнног квартета № 8 Д. Шостаковича
Quotation from the String Quartet № 8 by D. Shostakovich

На почетку је постављена ознака *fleBILE* која извођача наводи на тужни карактер, иако сам звук ритмичке деонице подсећа на увод каквог оријенталног плеса. Динамика је у оквиру *пијана* (*p*), а на истој лествици мелодија се дискретно укључује у 3. такту у деоници десне руке. Она је свакако израженија од мотива присутног у левом мануалу и нијансирање се управља према њеном току. Пре наступа 8. такта извршена је промена темпа и следи цезура пре наступа монограма. У четири такта која следе, његови наступи морају бити изразити што ће се реализовати средствима артикулације *тенуто* у припадајућим нотама, али и незнатно појачавањем степена динамике. Уз мелодију десне руке, фактура постаје све богатија што утиче на све веће појачавање звука. Крај мотива са монограмом прате промене темпа у виду честих *ралентанда* и *ачелеранда*, али и карактера на који наводе начин третирања нотног материјала и ознака *marziale* (борилачки).

Од 15. такта динамика је достигла ниво *фортисима* (*ff*) и поново се обједињују почетна тема става и фрагменти монограма. Композитор је ротирао места у деоницама ових тема и неопходно је створити услове за доминантност левог мануала, без обзира на садржајнији материјал у десној руци. Изузетно је тешко постићи овакав баланс између два мануала када су активни *мастер* регистри и тада артикулација постаје једино средство његовог остварења. Она ће у десној руци бити нешто разређенија, док се тема у левој руци изводи комбинованом артикулацијом, према прецизним ознакама композитора. Динамика је изузетно експресивна и њене вредности осцилују у широком интервалу.

Највећи успон изводи се од 18. такта према последњем наступу цитата до *фортисисима* (*fff*). Све ноте се изводе изузетно наглашено и оштро осим деонице леве руке која је под *тенутом*. На завршетку бурног дела и цитиране теме истоветно је поновљен такт са *ралентандом*, *субитопијаном* (*sp*) и цезуром. Наједном, утисак је да се

концепција става мења у потпуности. Деоница леве руке садржи фиксирани педални акорди под сордином експандер тастера, док ознаке у нотном тексту упућују да се део изводи уз више извођачке слободе, попут каденце и са опонашањем тужних и комичних призора. Мелодија се у десној руци износи под регистром *виолин* (-8'8'), а задати карактер осликава се комбиновањем артикулацијских решења и потезима меха. На спорадичним променама акорада у деоници леве руке изводе се *сфорцанда* (*sf*) на којима се врше и краткотрајна активирања *мастер* регистра. Постављена фактура и начин интерпретирања подсећају на наступ солистичке деонице у оркестру.

Од 23. такта наступа последњи део овог става који би, према назнакама, требало изводити шаљиво, што се остварује применом агогике. Два гласа из мелодијске линије у деоници десне руке посматрају се као дијалог и сваки од њих артикулисан је на различит начин. Став се завршава *диминуендом* на фрагменту почетне теме.

10. Сан о анђелу (*Angel dream*)

Професор Шишкин је овај став упоредио са спиритистичком сеансом због његовог медитативног карактера. И заиста, од извођача се очекује изузетна сталоженост како би сваки детаљ музике одисао осећајем мира. Став започиње акордима које треба одсвирати стрпљиво, у веома спором темпу и повезано при чему главну улогу има одговарајућа апликатура.¹¹⁴ Деоница леве руке се укључује постепено, најпре тоном из стандард бас система, а потом и са још два тона у мелодијској клавијатури чиме се формира акорд. Он ће се преточити у наредни такт одакле остаје на педалној функцији и као у претходном ставу, постављене су ознаке *ad libit.*, *quasi cadenza*. Десна рука преузима примат, а мелодија се води слободније, са већим акцентом на извођачком изразу уз који трајања уписаних нотних вредности могу варирати до мањих непрецизности. Овакав манир је један од карактеристичних у солистичком и оркестарском извођаштву уметничке музике 20. века.¹¹⁵ Динамика луковима прати фразе које се отварају тихо и нежно или до умерене звучности, док се жустрије карактерне боје истичу употребом наглог *субитофорте* (*sf*) и двогласног (16'4') регистра, а нешто касније ће се сличан динамички покрет остварити и на једногласном тембру.

Почетак другог дела става представља кључно место у осветљавању садржаја програмности. У нотном тексту уписана је назнака *living in the clouds*, док је задата динамика постављена са пет *пијано* (*p*) симбола. Професор Шишкин је у свом излагању изнео да је у пракси немогуће извести овакав динамички ниво, а да уписани симболи заправо наводе на карактер који је потребно постићи. Ово је сан о анђелу, његово призивање и потребно је препознати све детаље музичког материјала како би се обликовала замисао Кусјакова. Једногласној мелодији се поступно додаје већи број гласова, а све напетују хармонију прате умерени *крешендо* и *ачелерандо*. Део са уписаном знаком *appassionato* (страствено) доноси двогласни регистар у деоници десне руке чијој се мелодији као одговор придодају наступи тона стандард баса. Потребна је посебна стрпљивост код извођења ових тонова јер за њима следе пасаж и акорди на регистру *мастер* који воде до самог врхунца. Динамика је постепеним *крешендом* већ достигла позамашну лествицу, али се онда, након цезуре изненадно појављују масивни акорди од којих је први са симболом четири *форте* (*f*). Као додатак, у нотном тексту стоји назнака *Like burst, like dazzling lightning* (као пуцање, као блистава муња) и овај део представља моменат у коме се анђео појављује кроз светлост.

¹¹⁴ Акорди подсећају на почетак другог става циклуса.

¹¹⁵ Lawson, Colin, *The Cambridge Companion to the Orchestra*. New York: Cambridge University Press, 2003, 87.

Пример бр. 39: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Сан о анђелу* (десети став), (3-4. такт), кулминација

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with a melodic line in the right hand, marked *8va* and *passionato*, and a bass line in the left hand. The piano part includes a triplet of eighth notes and a 14-measure rest. The string section (S. B.) is marked *p poco sosten. e poco a poco cresc., accel.*. The second system shows the piano part with a melodic line in the right hand, marked *7* and *molto acuto, molto ampio*, and a bass line in the left hand. The piano part includes a triplet of eighth notes and a 14-measure rest. The string section (S. B.) is marked *rall.* and *fff > ff > f > mp > p > pp*. The string section (B. B.) is marked *poco* and *poco con sord.*.

Са извођењем акорада уочљива су све умеренија средства израза. Динамика постаје слабија, док су цезуре све дуже и ово су потези којима је, на простору једног такта, приказан кратак сусрет сновиђења. Следи поновљен мотив са почетка дела на реалној позицији двогласног регистра чиме се ток наставља ка најнижим регистарским позицијама и паду динамике. Овакав потез композитора послужиће да се у последњем такту ослика лет и одлазак анђела према облацима. Деоница леве руке се из ниских позиција сукцесивно премешта према вишим, док се гласови у десној руци постепено воде узлазном путањом на светлијој регистарској боји. Осим аудитивног доживљаја, распоред нота у линијском систему овог такта такође делује илустративно.

Пример бр. 40: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Сан о анђелу* (десети став), завршни мотив (7. такт)



* Как взрыв, как ослепительная вспышка
Like burst like dazzling lightning

5:15

11. *Csaj umiruћих звезда (The glimmer of the dying down stars)*

Материјал употребљен у овом ставу не припада ни једном од прелудијума из циклуса *Музичка жртва* и претпоставке професора Шишкина јесу да је ово део неке од недовршених соната Анатолија Кусјакова. Једине смернице које је композитор оставио током њихових разговара упућују да се у овој музици представља Месија, односно, ишчекивање спасења, а оваква прича ће до краја става бити поткрепљена уочавањем поновљених религијских мотива из циклуса. И заиста, робусни акорди на почетку подсећају на величанствено отварање какве сонате. Деонице стоје у контрастном односу где десна наступа на динамици *форте* (*f*), са употребом акцената и артикулацијом *тенуто*, док лева у виду одговара, доноси *субитопијанисимо* (*spp*). На оваквим спојевима, веома су важне суптилне промене меха и начини отпуштања и притиска дугмади. Деонице се на завршецима фраза обједињују са ефектом повезивања и сабирања гласова, а затим се гасе кроз *диминиендо*. Присутна су три фразна наступа постављена по истом моделу, а у зависности од редоследа, њихови динамички интервали померају се за једну лествицу више. Извођење је доста слободно јер су тактне црте изостављене у већинском делу става, а на овакав манир наводи и сама музичка форма.

Пример бр. 41: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Сјај умирућих звезда* (једанаести став), почетни мотиви (1. такт)

Мерцание угасающих звезд 11 Glimmer of the dying down stars

The musical score is written for piano and celesta. It begins with a tempo marking of 'ad libitum' and a dynamic of 'f robusto' for the piano. The celesta part starts with 'sub. pp'. The score includes various performance instructions such as 'S. B. senza sord.', 'B. B.', 'm. d.', and 'con sord.'. The dynamics range from 'sub. pp' to 'sub. fff'.

Након уводног дела смењују се мотиви различитих структура, у виду мањих пасажа или акорада, а фразирање се води образовањем мањих или већих динамичких лукова умереног интензитета. Део се изводи мирно, под експандер тастером у деоници леве руке и на једногласном кабинском (16') регистру у десном мануалу, све до промене на светлију боју од дела који је означен са *fantastico*. Звучање постаје незнатно јаче, а мелодија разигранија кроз извођење лепршавих пасажа. На триолама и квинтолама које следе постављена је ознака *zeffiroso*¹¹⁶ која би требало да буде асоцијација на ветар. Прва група фигурација изводи се веома оштро, са динамичким опадањем, док се у другој износи интензиван *крешендо* са артикулацијом *легато* и *ачелерандом*. Наредни део наступа нагло после четвртинске паузе са повратком на регистар *мастер* и деактивирањем сордине у левом мануалу. Темпо је покретљивији, а карактер веома приближан сценама са почетка става. Кретање је у виду секвенци са наизменичним наступима мотива по деоницама, а изводи се веома агресивно и са достизањем *фортисисима* (*fff*). Вибрато на његовом завршетку уводи нови одсек где је активан

¹¹⁶ (грч.) Ζέφυρος, (лат.) Zephyrus, односи се на бога западног ветра из грчке митологије.

једногласни (16') регистар, док се гласови воде кроз *ачелерандо* попут *имитације*. Композитор потенцира на дистинкцији деоница постављајући ознаке за постизање оштријег призвука у мелодији леве руке. Њено кретање завршава се *диминуендом* на тону де2 који прелази у функцију педала и прати пасаже тридесетдругина у десној руци. Динамика је у оквиру *пијанисима (pp)* са мањим истицањем наведених пасажа који се морају извести врло прецизно и јасно.

Део са назнаком *quasi campane* уводи став у кулминацију и у фактури поново преовладавају акорди. Ако би се направило поређење овог такта са почетком става, могла би се направити паралела између три групе акорада са три мотивска излагања и њиховом постепеном динамичком путањом. Приметно је константно понављање броја три и то је вероватно још један од начина којим је композитор приказао симболику *Светог тројства*. Силовитим *крешендом* улази се у лајт мотив представе молитве *Господи помилуј*, а динамичке ознаке са четири *форте (f)* говоре о значају овог места и потребној изражајности за његово извођење.

У завршним тактовима постављена је назнака *religioso* и начин интерпретирања захтева један посебан контемплативан приступ, сличан оном који је примењен у другом ставу циклуса. Динамика постепено опада, али је јако важно праћење и микрофразирање сваког гласа, посебно доминантније десне руке. Артикулацијски потези и боје се такође умирују према последњем такту и *ралентанду* у коме се крај уводи застанцима на три постављене короне.

12. Поворка (*Procession*)

Последњи став такође представља портрет у коме је као инспирација поновно послужило симфонијско стваралаштво Сергеја Прокофјева.¹¹⁷ У деоницама богате фактуре јасно су груписане и истакнуте линије са функцијама мелодије и хармонско ритмичке подлоге видљиве у вертикалној шеми нотног материјала. Музички ток се према свим параметрима води попут оркестарског дела и очито је инсистирање Кусјакова на таквом призвуку. Цитати нису конкретно примењени у овом ставу, али је композитор део употребљених мотива креирао веома блиско неким од оних који су присутни у шестоставачној оркестарској свити *Љубав за три поморанџе (The Love for Three Oranges, Op. 33 bis)*, уклапајући их са својим аутентичним стилом. Став је конципиран као марш, са стилом нагласака сваке јаке тактовне позиције и са повременом полиметријом, а образац је преузет из трећег става са истоименим називом (*March*).

¹¹⁷ Информације су из интервјуа са Јури Шишкином реализованог 10-11.05.2025.

Пример бр. 42а: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Поворка* (дванаести став), (1-6. такт), ритмички образац преузет из трећег става циклуса *Љубав за три поморанџе*, Сергеја Прокофјева

Шествие 12 Procession

Tempo di marcia
 *Loco*



ff
sempre marcato

S. B. senza sord.

sf
p

B. B.

Пример бр. 426: Сергеј Прокофјев – *Љубав за три поморанце*, трећи став, партитура (1-8. такт)

Марш 3 March

Tempo di Marcia

2 Oboi

2 Clarinetti

3 Trombe

Tamburo

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabaasi

Ob.

C. ingl.

Cl.

Archi

Линије су подељене и у оквиру самих деоница, па се тема изводи артикулацијом *деташе* у другом гласу деонице десне руке, док су у првом акорди постављени под *стакатом* са улогом ритмичке пратње. Попут контрабаса, деоница леве руке у најнижем регистру доноси дуже нотне вредности повезанијим начином свирања и делује као да изводи потпуно независну мелодију. Динамика на *фортисиму* (*ff*) одише напетомшћу уз мања одступања, а ритам је постављен јасно и прецизно.

Украс у петом такту са великим *сфорцандом* (***sf***) означава почетак новог дела. Извршен је прелазак на светлије боје кроз активирање трогласног (-8'8'4') регистра у десном мануалу и трансфером ритмичких акорада према мануалу мелодијских басова. Ниво звука започиње покрете кроз фразе из *пијана* (***p***), до *мецофорте* (***mf***) и прати покрете две различите мелодијске линије. *Крешендо* је постепено интензивнији, а покрет се завршава повратком на регистар *мастер* и изласком на *форте* (***f***) уз снажно акцентоване нагласке. Глисанда постављена у 7. и 9. такту асоцирају на брзе узлазне и силазне пасаже појединих инструменталних секција у првом ставу под називом *Смешни момци* (*Ridiculous fellows*) поменутог Прокофјевог циклуса, док украси подсећају на поједине из мотива трећег става.

Пример бр. 43а: Сергеј Прокофјев – Љубав за три поморанџе, први став, партитура (10-13. такт), наступи пасажа у деоницама

The image shows a page from a musical score for Sergei Prokofiev's "Love for Three Lemons" (Лубав за три поморанџе). The page contains measures 10 through 13. The instruments listed on the left are Pico. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C.ingl. (Clarinet in G), Cl. (Clarinet in B), Tr-be (Trumpet in B-flat), Cor. (Cor Anglais), Tr-ne (Trumpet in E-flat), T-ro (Tom-tom), P-ti (Piano), and Archi. (Archi). The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff), articulation (accents), and performance instructions like "tutta forza" and "arco". The measures are numbered 10, 11, 12, and 13. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is written for a full orchestra.

Пример бр. 436: Сергеј Прокофјев – *Љубав за три поморанџе*, трећи став, партитура (13-14. такт), наступи украса у деоницама

76

Picc. 49

Fl.

Ob.

Clarinet

Cl.

Cl. b.

Bassoon

Tr. b.

Cor.

Fr. ni

T. ro

P. ti

C. III

Sil.

Arpa I

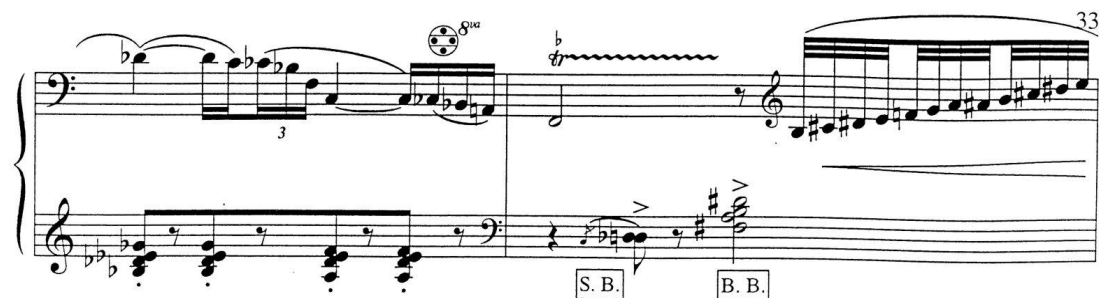
Archi

6531

Пример бр. 43в: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Поворка* (дванаести став), наступи глисанда (7-9. такт)



Пример бр. 43г: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Поворка* (дванаести став), наступи украса (12-13. такт)



Други наступ теме започиње у 14. такту, с тим што су замењена места линијама у деоници десног мануала. Следи динамички пад на *мецотијано* (*mp*) и активација једногласне (16') боје, док се лева и други глас десне деонице изводе *стакато*. Разиграни пасаж утичу на динамички ток који се убрзано мења и поновно долази до појачавања звука кроз снажне акорде и глисанда. Употребљен је и ефекат *кратак мех*, док се гласови паралелно повећавају до максималног броја и музика заиста подсећа на Прокофјевљев оркестарски стил. Огромним експресивним набојем динамика достиже врхунац у 26. такту где је у деоници леве руке поновљена *тема крста*, а насупрот њој стоји још један од мотива по узору на идеје из трећег става Прокофјева (Примери бр. 44а и 44б).

Украс у десној руци и акорд под ознаком *quasi corni* у левој уводе последњи наступ теме коју она износи под артикулацијом *легато*. Следи дијалог четвртина са примесама глисанда, наспрам пасажа у којима се формирају већа лучна динамичка иступања. Све се одвија на простору десног мануала, док лева рука претежно изводи кластере. Они ће, након завршетка великог *крешенда* у 39. такту, прећи у зону виших регистарских позиција. Присутан је *диминуендо*, али су карактери инструменталних боја изричито наглашени у обе деонице. У левом мануалу постављена је ознака *quasi tamburo militare*, а у десном *quasi flauto piccolo* под светлијом регистарском бојом (-8'8'4'). Они

стоје у звучној диспропорцији због разлика између оштрог и агресивнијег извођења линије леве руке и десне која, кроз употребу суптилније артикулације, тежи ка пасторалном призвуку флауте. Део излази на тактове са кластерима и глисандима који представљају финални успон ка завршетку циклуса. Продорним *крешендом*, средства артикулације постају све импулсивнија што ће се највише одразити на последњем кластеру у деоници леве руке. Он се изводи попут ударца на површини клавијатуре, након кога следе украс, активирање регистра *мастер* и симултана и свечана финализација завршног пасажа.

Пример бр. 44а: Анатолиј Кусјаков – *Ликови одлазећег времена, Поворка* (дванаести став), *тема крста* у деоници леве руке и мотив Сергеја Прокофјева у десној руци (25-27. такт)

The musical score shows two staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with clusters and triplets, highlighted by a red box. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a 'Bellows Shake' section marked 'gliss.' and a 'non Bellows Shake' section with a long note, also highlighted by a red box. Fingerings are indicated below the notes: 2, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 5, 4, 1, 5.

Пример бр. 446: Сергеј Прокофјев – *Љубав за три поморанџе*, партитура (9-10. такт),
мотив из трећег става

The image shows a page from a musical score for Sergei Prokofiev's *Love for Three Oranges*, measures 9 and 10. A red rectangular box highlights a specific melodic motif that appears in measures 9 and 10 across several instruments. The instruments listed on the left are: Pico. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. ingl. (English Horn), Cl. (Clarinet), Cl. b. (Bass Clarinet), Fag. (Bassoon), Tr. ba. (Baritone), Cor. (Trumpet), Tuba III, Tuba, Timp. (Timpani), T. ro. (Trombone), Sil. (Soprano), and Archi. (Archi - Strings). The motif is a sixteenth-note scale-like figure: $\text{Bb} - \text{A} - \text{G} - \text{F} - \text{E} - \text{D}$ in the first measure, and $\text{C} - \text{Bb} - \text{A} - \text{G} - \text{F} - \text{E}$ in the second measure. This motif is played by the Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, and the first section of the string ensemble (Archi). The string parts are marked *pizz.* (pizzicato) in measure 9 and *arco* (arco) in measure 10. The woodwinds and strings are marked *mf* (mezzo-forte). The score is numbered 46 in the top right corner.

5.4 Владислав Золотарјов – Соната бр. 3

Име Владислава Золотарјова (Владислав Андреевич Золотарёв, 1942-1975) стоји у реду највећих ствараоца у области савремене концертне хармонике. Ингениозан приступ и иновације у примени композиционих средстава изнедрила су нека од најпризнатијих дела у сфери акордеонистичког извођаштва.¹¹⁸ Музичари широм света изводе ову музику уз свесност о томе да се ради о веома садржајним и захтевним композицијама, али се посматрањем ширег контекста расветљава одговор о њеној тежини која се огледа у споју неисцрпне инспирације, огромне љубави према једном инструменту, утемељености филозофских идеја али и тужне животне приче чији су детаљи уткани у скоро сваку ноту.¹¹⁹ Свестрани уметник, чија су интересовања уз музику обухватала гране књижевности и сликарства, проналазио је своје идеале у свету снова, фантазија и тежњи ка недостижним димензијама. Такав ексцентрични склоп личности никако није успевао да се уклопи у оквире репресивне и сурове средине. Због несхваћености и честог осећаја неприхваћености, у композиторовом бићу је са годинама све више тињао конфликт индивидуалних доживљаја тријаде *спољашњег света, личности и узвишеног*.¹²⁰ Такви утицаји су се разазнавали у опусима његових последњих композиција и сједињавали са невероватним стваралачким даром и умећем, композиторском зрелошћу и способношћу за употребом разноврсних сложених техника попут полифоније и додекафоније, доприневши уздизању акордеонистичке уметности на виши ниво.¹²¹ О свом омиљеном инструменту Золотарјов је говорио са усхићењем: „[...] овај прелепи и још увек мало проучаван инструмент крије невероватне, једноставно бајковите особине! Он крије могућности величанствених оргуља и чембала, виолине и клавира. Може звучати као провидна флаута, или тужна обоа, или тихи и троми кларинет, или мрмљајући фагот, или изненада експлодирати полифонијом великог оркестра - звуцима труба, француских хорни, тромбона...“.¹²² Стварана са склоношћу према симфонијском размишљању и конструкцијом великих форми,¹²³ музика Владислава Золотарјова давала је утиске да се композиције не изводе на хармоници, већ на неком новом инструменту који звучи снажно и оркестарски.¹²⁴ Остало је упамћено да је у композиторовим изведбама био присутан овакав метод третирања хармонике,¹²⁵ а његов утицај пренео се на многе извођаче и ствараоце акордеонистичке музике.

Познанство Золотарјова и професора Фридриха Липса (Фридрих Робертович Липс, 1948),¹²⁶ једног од највећих ауторитета и уметника у области концертне

¹¹⁸ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Манускрипт, *Полифоническая техника в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарёва*. Тамбов: Грамота, 2017, 118.

<https://cyberleninka.ru/article/n/polifonicheskaya-tehnika-v-sochineniyah-dlya-mnogotembrovogo-bayana-vladislava-zolotaryova>

¹¹⁹ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, *Феномен «трагического» в жизни и творчестве Вл. Золотарёва*. Санкт-Петербург, 2008, 171.

<https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-tragicheskogo-v-zhizni-i-tvorchestve-vl-zolotaryova>

¹²⁰ Исто, 172-173.

¹²¹ Видети у: Липс, Фридрих Робертович, *Кажется, это было вчера...* Москва: Музыка, 2018, 94.

¹²² Видети у: Золотарёв, Владислав Андреевич, *Дневники, письма, литературное творчество*. Москва: Пробел-2000, 2021, 688.

¹²³ Видети у: Горбань, Андрей Игоревич, *Особенности музыкального языка Владислава Андреевича Золотарева*. <https://osiart.ru/RNPK2021/pers/gorban/report.pdf>

¹²⁴ Видети у: Липс, Фридрих Робертович, *Кажется, это было вчера...*, 87, 96.

¹²⁵ Видети у: Lis, Daniel, Edukacja Muzyczna, *Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) - an outline biography*. Katowice, 2019, 410. <https://doaj.org/article/2890a587d01d483397c4310e424133cf>

¹²⁶ Професор, шеф Катедре за бајан и хармонику Руске музичке академије „Гњесин“. Народни уметник Руске Федерације.

хармонике, представљаће најзначајнији моменат за каријере оба уметника.¹²⁷ Маестрална извођења професора Липса позитивно су се одразила на популаризацију музике Золотарјова, чак и ван граница Русије. Њихова сарадња била је веома плодоносна и изнедрила је велики број композиција, а посебан, револуционаран траг оставила је Соната бр. 3, једно од најкапиталнијих дела акордеонистичке литературе. Настала је 1972. године и била је прекретница свега што је до тада написано за концертну хармонику. Сачињена из четири става, представља симбол бриљантно употребљених комбинација композиционих техника, међу којима се посебно истичу утицаји Нове бечке школе.¹²⁸ Золотарјов је веома ценио радове других композитора и у њима налазио своје стваралачке узор, особито Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg, 1874-1951),¹²⁹ чији је атонални систем сматрао будућношћу музике.¹³⁰ У последњем ставу сонате употребљен је цитат¹³¹ из његове композиције *Преображена ноћ* (*Verklärte Nacht*, Op. 4),¹³² па је првобитно замишљен наслов циклуса био *Шенбергијана*.¹³³ Золотарјов је у потпуности користио тембрална богатства гласова инструмента додељујући им семантичке улоге као средство приказивања стања и слика у музици.¹³⁴ Премијерно је изведена 13. марта 1972. године у *Концертној сали Руске музичке академије Гњесин* у интерпретацији професора Липса и доносила је само овације.¹³⁵ Тиме је започета нова ера поимања и стварања концертне музике за хармонику.

5.4.1 Интерпретација Сонате бр. 3, Владислава Золотарјова

1. *Maestoso ad lib. - Allegro ben ritmico con anima*

У једном од писама Владислава Золотарјова остало је забележено да је Друга соната за хармонику последњи одраз његове ведрине и расположења према људима.¹³⁶ Познат по изузетним способностима обликовања музичког материјала, веома је јасно оцртавао слике својих расположења, чиме су остварене велике карактерне разлике између два циклуса у релативно кратком временском интервалу њиховог настанка. Професор Липс је у једном од интервјуа изјавио да слушајући Золотарјова можемо замислити симфонијску партитуру и то је заједничко својство обе сонате. Друга је написана у духу бечких класичара, попут *Класичне симфоније* Прокофјева¹³⁷ и за разлику од наредне сонате, са више ведријих и милозвучних тонова.¹³⁸ Насупрот њој, звучна средства примењена у Трећој сонати остварају приказ потпуно другачијих стања која су

¹²⁷ Видети у: Корчагина, Анастасия, *Творчество исполнителя и композитора Владислава Андреевича Золотарёва*. <https://magartkolledg.ru/index.php?newsid=403>

¹²⁸ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, *Журнал Манускрипт, Полифоническая техника в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарёва*, 119.

¹²⁹ Био је аустријски композитор и теоретичар.

¹³⁰ Видети у: Видети у: Lis, Daniel, исто, 408. <https://doaj.org/article/2890a587d01d483397c4310e424133cf>

¹³¹ У првој замисли композитора, цитат је требало да буде употребљен у првом ставу, а да завршетак циклуса буде моторичан и ефектан.

¹³² Дело је написано у верзијама за гудачки секстет и гудачки оркестар.

¹³³ Информације су из интервјуа који сам са професором Фридрихом Липсом реализовао у усменој форми 23.11.2023. у Универзитетској галерији у Крагујевцу.

¹³⁴ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, исто, 118.

¹³⁵ Видети у: Золотарёв, Владислав Андреевич, наведено дело, 440.

¹³⁶ Исто, 541.

¹³⁷ Информације су из интервјуа који сам професором Фридрихом Липсом реализовао у усменој форми 23.11.2021. у Другој крагујевачкој гимназији у Крагујевцу.

¹³⁸ Треба истаћи занимљивост да је у одељку симбола Друге сонате Золотарјов уз регистарске ознаке уписао и имена инструмената на које би они требало да асоцирају.

интегрисана од самог почетка циклуса, а реч је о сукобу три поменуте слике унутрашњих доживљаја композитора. Према речима Ане Малкуш (Анна Сергеевна Малкуш),¹³⁹ ознака са почетка првог става тумачи се као представа ауторитета *спољашњег света*, док фанфарни мотиви и механичко кретање представљају претњу, агресију и бездушност.¹⁴⁰ У складу са тим се конципира интерпретација која би требало да дочара суровост наведене слике. Почетни акорди изводе се под снажним *сфорцандима* (*sf*) на регистру *мастер*, комбинацији гласова која је у делима Золотарјова асоцирала на оркестарски *тutti*. Иако су све ноте акцентоване, присутне су разлике у артикулацијским поставкама деоница. Десна рука је знатно оштрија, док је у левој руци употребљен *легато*. Битно је и присуство пауза у којима би требало постићи ефекат одјека претходних тактова, а сваки од наредних акорада изводи се поступно јаче и агресивније. У ставу је употребљена техника додекафоније,¹⁴¹ а у делу у коме је присутан главни наступ теме, ритам је постављен по узору на Шенбергов Гудачки квартет бр. 1 у де-молу (String Quartet No. 1 in D minor, Op. 7).¹⁴²

¹³⁹ Доцент на катедри за музичку теорију и композицију Краснојарске академије за музику и телевизију.

¹⁴⁰ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, *Феномен «трагического» в жизни и творчестве Вл. Золотарёва*, 172.

¹⁴¹ Видети у: Золотарёв, Владислав Андреевич, наведено дело, 372.

¹⁴² Информације су из интервјуа са Фридрихом Липсом реализованог 23.11.2023.

Пример бр. 45а: Арнолд Шенберг – Гудачки квартет бр. 1, партитура (1-7. такт)

String Quartet No. 1

Op. 7 (1904-5)

Nicht zu rasch.

1. Violine. *mf*

II. Violine.

Viola. *mp*

Cello. *sf p*

The image displays a musical score for String Quartet No. 1, Op. 7 by Arnold Schoenberg. The score is written for four parts: 1. Violine, II. Violine, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Nicht zu rasch.' and the key signature has one flat. The first system shows the first four measures. The second system shows measures 5-8. Red boxes highlight specific passages: the first box in the first system covers measures 1-4, and the second box in the second system covers measures 5-6. Dynamics include mf, mp, sf, and p.

Пример бр. 456: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Maestoso ad lib. - Allegro ben ritmico con anima* (први став), (8-13. такт), ритмички образац теме по узору на Гудачки квартет бр. 1, Арнолда Шенберга



Изузетно је тешко проникнути у материјал четворогласног полифоног ткива са циљем одређивања прецизне конструкције теме у правилима додекадоније, а једно од преовлађујућих је коришћење ритмичко-метричког обликовања.¹⁴³ Музика је атонална и делује као представа општег хаоса, али ипак постоји организовани систем по коме тема може да се прати и истиче у крајњој изведби. Золотарјов је тврдио да је пронашао нови пут у додекафонији користећи 24 тона у једној серији.¹⁴⁴ Ако бисмо се водили правилом по коме се сваки тон може само једном употребити у оквиру серије, може се закључити да је у ставу присутан стандардни низ од 12 тонова,¹⁴⁵ док је дискутабилно да ли су тактови између њихових наступа фрагментарна структура или какав наговештај према двострукој серији. Из тог разлога ће се као релеванти узимати наступи изложени између 8. и 12. такта, инверзни између 15. и 18. такта и део у коме је постављена ознака *calmo* између 21. и 25. такта. Извођење је веома жустро и на динамици *forte* (*f*), док се артикулацијска средства и акцентовање управљају са циљем издвајања тематског материјала.

¹⁴³ Видети у: Перичић, Властимир, *Инструментални и вокално-инструментални контрапункт*. Београд: Универзитет уметности, 1998, 797-801.

¹⁴⁴ Детаљније информације о овој чињеници биће изнете у трећем ставу сонате.

¹⁴⁵ Видети у: Сорокин, Владимир Владимирович, *Современные композиторские техники в произведениях для баяна Владислава Золотарёва*. <https://infourok.ru/sovremennye-kompozitorskie-tehniki-v-proizvedeniyah-dlya-bayana-vladislava-zolotaryova-5534245.html>

Наредни део изводи се са израженом променом карактера. У складу са тим, сва средства израза постају знатно мирнија, што највише утиче на вођење динамичког тока. На једногласном регистру (16') музика наводи на фразирање које прати мелодијске покрете по гласовима који су инверзно изведени из серије,¹⁴⁶ а веома је интересно континуирано прожимање канонских наступа два кратка мотива у наведеном склопу. Професор Липс говорио је о томе да би овај део требало посматрати и изводити као да је музика тонална, што се и поклапа са ознаком *dolce* коју је композитор поставио од 33. такта. Темпо постаје покретљивији, док се гласови износе микродинамичким покретима по принципу дијалога између деоница и имитационим излагањем теме.¹⁴⁷ У свакој од њих употребљени су сложени интервалски размаци¹⁴⁸ чиме је композитор желео да демонстрира могућности дугметарске хармонике, па је потребна изузетна спретност при вођењу гласова артикулацијом *legato*.

Пример бр. 46: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Maestoso ad lib. - Allegro ben ritmico con anima* (први став), (44-46. такт)



Након великог *ритарданда* и утишавања звука наступа реприза уводног дела става. У односу на први наступ, постављен је на позицију која је удаљена за квинту, чиме материјал, уз појачана динамичка средства, више добија на значају. Следи и варијација главне теме, али се део уз нешто бржи темпо изводи енергичније, док серије наступају паралелно у обе деонице. Динамички опсег је проширен и заступљено је више експресивности у виду наглих падова и појачавања звука. Честа је употреба акцената и *сфорцанда* (*sf*), а мелодијска линија постаје све узбурканија узлазним и силазним кретањима пасажа. Мотив у 68. такту појављује се попут загонетке. Он је изузетно важан јер ће се до краја става саставити са тоновима главне теме и образовати *лајт мотив* сонате. Материјал којим је окружен означава фигуре *катабазе*¹⁴⁹ којим композитор приказује симбол пада *спољашњег света*.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Исто.

¹⁴⁷ Исто.

¹⁴⁸ Највећи интервал у оквиру деонице десне руке је квартдецима.

¹⁴⁹ (грч.) Κατάβασις, термин који симболизује силазак или назадовање.

¹⁵⁰ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, *Феномен «трагического» в жизни и творчестве Вл. Золотарёва*, 173.

Пример бр. 46: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Maestoso ad lib. - Allegro ben ritmico con anima* (први став), мотиви *катабазе* (66-69. такт)



Потом наступају фигурације које формирају јасно изражен успон, али се покрет тумачи у контексту агресије или каквог окршаја према конципирању модалитета мелодије. Постепено се уводи регистар *мастер* и активација свих гласова инструмента, док динамика са континуираним *крешендом* додатно појачава дејство оштрих и продорних квартно-квинтних сазвучја чији се ток изненадно завршава на лествици *фортисисимо* (*fff*).

Пример бр. 47: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Maestoso ad lib. - Allegro ben ritmico con anima* (први став), (79-80. такт)



Појавом издвојене целе ноте у деоници десне руке и са преласком на двогласни регистар, део од 81. такта започиње мирније, нашта наводи и постављена ознака *tranquillo*. Попут оркестарске партитуре, у три система су веома децидирано постављене четири деонице, од којих се три смењују у улогама мелодијских и ритмичких улога на релацији десног и мелодијског мануала, док деоницу баса воде тонови стандард бас система. Са полиритмичким заплетом, чије комбинације у одређеним моментима достижу чак шест гласова, артикулацијска решења се примењују кроз неколико различитих видова у сврси истицања одређених гласова, док се степен динамике повећава до *forte* (*f*), све до појаве дужих нотних вредности и *димиуенда*.

Кључни, кулминацијски део става наступа од 87. такта под ознаком *Allegro energico*. Репризи теме претходи увод у коме је композитор садржајнијој фактури придодео и манир постепених регистарских промена према укупном броју гласова са ефектом дифузног увећавања звука.¹⁵¹ Потпором вођења меха при остваривању *крешенда* он постаје све снажнији и масивнији, а у наведеном низу се највише истичу акорди који се при великом *ритарданду* изводе тешко и наглашено. У најсадржајнијој варијацији теме, серије се поново изводе у паралелним наступима, док повремено удвостручавање деонице баса доноси изразито мрачне боје. Део се изводи веома гласно, робусним призвукотом, па је посебна пажња усмерена на истицање припадајућих тонова теме. Акумулација нотног материјала и силовито снажан звук доводе до врхунца става у 112. такту одакле се на октави у деоници десне руке врши застанак у виду делимичног успоравања темпа. Следи укључивање деонице леве руке и остваривање великог *ачелеранда* и *крешенда*. Сви тонови се изводе наглашено, док артикулација прати динамички развој са постепеним преласком из *стаката* према *тенуту* током *димиуенда* и успоравања фразе. Затим је дословно поновљен споредни лирски део, али уз нешто скромнији параметар динамике који ће бити подесан у остваривању улога реминисценције и увода у завршну каденцу. Она у виду поменутог *лајт мотива* започиње динамички успон из *пијанисисима* (*ppp*) и део представља прву појаву *анабазе*¹⁵² чија се симболика на основу музичког садржаја може тумачити попут осећаја спокојства. Иако је мотив поновљен три пута кроз измештања на више регистарске позиције, распон динамике се креће у скромнијем интервалу како би музика пленила мирнијим изразом. Постављена је ознака *ad libitum*, па су решења у конципирању темпа и артикулацији слободнија. Благи *ачелерандо* завршава се сажимањем мотива и великим *ритардандом* према последњем акорду у коме, на регистру *мастер*, сви активирани гласови изводе суптилан динамички лук доносећи мистичан епилог.

2. *Allegro moderato*

Други став је карактеристичан по томе што у већинском току преовладава ефекат *тремоло*, па музика ствара асоцијацију на дијалог гудачких инструмената. Иако није написан у додекафонском стилу, композитор је у акордском склопу употребио поједине ноте из конструкције теме претходног става,¹⁵³ док је на драматуршком плану присутно супротстављање тамнијих и светлих боја. Педални акорд постављен је у деоници десне руке са активним кабинским гласом (16') на простору ниских регистарских позиција *контра* и *мале октаве*. Започевши из оквира *пијанисисима* (*ppp*), доноси тајанствен звук који би требало да сачува континуирани образац и за чије остварење је потребна велика концентрација при ритмички прецизним потезима вођења меха. Контрастно сучељавање

¹⁵¹ Видети у: Золотарёв, Владислав Андреевич, наведено дело, 686.

¹⁵² (грч.) Ἀνάβασις, представља идеју успона или уздицања.

¹⁵³ Видети у: Сорокин, Владимир Владимирович, наведено дело.

започиње у 3. такту одакле се деоница леве руке двозвуком умањене квинте дискретно укључује у формирање мелодијског тока. Нијансирање се води лучно и при наведеном динамичком покрету лева рука више добија на изражајности због продорности гласова на вишим регистарским позицијама, иако су обе линије условљене заједничким покретом меха. Уочљиви су наступи мањих мотива на чијим завршецима се постепено уводе интервали нестабилних сазвучја и чији звучни покрети захтевају само употребу ефектних крешенда. Њихово усложњавање у виду постепеног образовања акорада формира узлазну путању на глобалном динамичком плану све до 21. такта и инверзног наступа *лајт мотива*.

Пример бр. 48: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Allegro moderato* (други став), инверзни наступ *лајт мотива* (21-26. такт)



Деоница леве руке се убрзо гаси остављајући простор за *диминуендо* на педалном акорду, а ознаке *perdendosi* (изгубити се) и динамички степен са пет *пијано* (*p*) симбола наводе на значај представљања одласка туробне боје у овом делу става.

Изненадним *сфорцандом* (*sf*) и појавом фигурација у деоници десне руке, од 39. такта долази до карактерне промене. Педална функција је задржана у истој линији, али на вишој регистарској позицији и двогласној комбинацији (8'4'). Истовремено, лева рука изводи жустре и кратко артикулисане акорде чији се низ такође завршава ефектом великог нагласка. Хармонски склопови у комбинацијама умањених квинти и септакорда стварају нарочиту напетост чије дејство не умањује ни динамичко утишавање. У оквиру *пијана* (*p*), у левој руци наступа мелодијска линија и фраза се изводи распевано, артикулацијом *легато*. Деоница десне руке је под константним *леђером*, уз повремене примесе *стаката* на појединим пролазним тоновима. Поновно се формира глобални

динамички раст у коме се највише истичу смене изненадних појачавања звука и повратака на *субито пијано* (*sp*). Посебно је ефектна појава специфичних глисанда у деоници десне руке где она у таквим тренуцима преузима ритмичку и двоструку мелодијску улогу. Употребљен је већи број гласова, а на силовитост звука значајно утиче и активација регистра *мастер* од 72. такта. Од тог момента педалне фигурације завршавају своје кретање и следи смена кратких и контрастних мотива у виду наглих динамичких и артикулацијских промена, док музика помало делује минималистички.

Кулминација става остварује се од 87. такта са појавом тријумфалног мотива и првом изразитом дурском бојом великог септакорда.¹⁵⁴ Његово потврђивање изводи се на најјачој динамичкој лествици, са нагласцима и великим *крешендом*. Мотив се на врхунцу утапа у кластере и сажима у шеснаестине *кратког меха*, док динамика, након експлозивног звучања, нагло опада на *субито пијано* (*sp*) одакле је поновно успостављен педал у деоници десне руке. На завршетку става посебно треба истаћи употребу четири линијска система у којима је композитор, кроз различита регистарска поља, разврстао и јасно истакао четири деонице приказавши искористивост функционалности свих мануала инструмента (Пример бр. 49). Уз блага истицања наведених линија, реализује се велики *диминуендо* са поновним *fade out* ефектом.

¹⁵⁴ Велики дурски септакорд био је један од омиљених акорада Владислава Золотарјова. Видети у: Горбань, Андрей Игоревич, наведено дело.

Пример бр. 49: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Allegro moderato* (други став),
(106-117. такт)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system is written on a grand staff, which includes a treble clef, a bass clef, and a central C-clef (alto clef). The first system shows a complex melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second and third systems continue the piece, with the third system ending with a 'dim. poco a poco' instruction.

3. Largo - Funebre

Употреба полифоне технике у делима Владислава Золотарјова може се тумачити вишеструко. Са једне стране, композиторова намера била је представљање пуних интерпретативних капацитета концертне хармонике, док се постепено увођење трагичне теме и комплекснији музички језик према другом становишту поистовећују са одразом унутрашњих немира његове личности.¹⁵⁵ Постављена ознака у нотном тексту и избор тамнијих регистарских боја поткрепљују овакво мишљење. Став је написан у форми полифоног *фугата*, а употребљена серија од 24 тона представља иновацију композитора и новооткривен пут у додекафонији.¹⁵⁶ Како професор Липс објашњава, Золотарјов је у апсолутној додекафонијској техници успео да употреби овакву серију, а да не понови тонове ни по вертикали, ни по хоризонтали. Такође истиче да је, за разлику од Шемберга, писао са тенденцијом задржавања обриса дура и мола и да се тај моменат може пронаћи само у његовом стваралаштву.

Наступима теме претходи увод на регистарској позицији између *контра* и *велике октаве* и ноте доносе изузетно мрачне боје. Сачињен је из три фразе у којима се одвија лучно нијансирање, са пажљивим вођењем гласова из оквира *пијанисима* (*pp*) и *пијана* (*p*) са ефектом *вибрато*. Веома је важна строга организација темпа *largo* при коме је путања сваке ноте прожета одређеном дозом неизвесности. Тема са таквим изразом наступа од 16. такта у *алт* гласу и она је у потпуности изграђена на фону редоследа тонова *лајт мотива*, чиме је остварено јединство са серијом из првог става.

Пример бр. 50: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Largo - Funebre* (трећи став), прво излагање теме (16-22. такт)



¹⁵⁵ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Манускрипт, *Полифоническая техника в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарёва*, 119.

¹⁵⁶ Информације су из интервјуа са Фридрихом Липсом реализованог 23.11.2021.

Артикулацијом *легато* повезују се групе од шест мањих мотива према тачним назнакама композитора, а исто правило важиће и за сваки наредни наступ. Са појавом контрапозиције у другом излагању, динамика под утицајем богатије фактуре прелази на виши степен, док начин фразирања остаје истоветан. Став је детаљно контрапунктски анализиран у раду Ане Малкуш услед чега је изведен закључак да појава чистих кварта у теми може алудирати на покрет успона или тежње ка светлости.¹⁵⁷ Условно речено, тема сама по себи има *анабазни* карактер коме средства израза дају потпору за комплетно остваривање. У прилог томе иду и потези у трећем наступу теме који је под двогласним, светлијим регистром (16'4') постављен у највишем, *сопран* гласу, док је звук, за разлику од претходних динамичких лукова, постављен искључиво у правцу *крешендо*. Ради истицања теме, у мањој мери се разликују њена изражена *легато* артикулација и незнатна нијанса према *деташеу* у осталим гласовима. На споју са последњим наступом, уметнут је фрагмент који у деоници баса садржи део почетних нота серије у ретроградном облику и у овом такту се изводи велики драмски застанак остварен употребом *диминуенда* и *ритарданда*.

Тема последње излагање започиње наглим *сфорцандом* (*sf*) и акцентом на почетној ноти у деоници баса. Пошто је акцетован и први тон гласа *сопран*, сукцесивно наглашавање највише и најниже ноте могло би се посматрати као окршај између добра и зла у пренесеном значењу. Активирајући регистар *мастер* уз који четворогласна фактура, са непрекидним динамичким растом, плени посебном звучном ширином. Честа употреба акцената и достигнути *фортисисимо* (*fff*) ниво на завршетку наступа теме, доводе до кулминације става на завршној каденци. Уведена великим *ритардандом*, доноси три истакнута акорда чији хармонски склоп води према традиционалном разрешењу и појави јасне тоналне контуре Цис-дура, са ефектом помпезног *сфорцанда* (*sf*). Иако у нотном тексту не постоји уписана назнака, став носи *атака* императив због начина којим је третиран материјал његове завршнице.

4. *Allegro vivace con anima*

Последњи став оправдано представља круну овог грандиозног циклуса. Његова прича заокружена је упечатљивим драматуршким елементима који су приказани богатом музичком разрадом микстура оригиналних композиторских идеја и примењених алузија и цитата. Наведене слике тријаде његових доживљаја највише ће се сукобити у овом ефектном делу са мноштвом звучних и карактерних контраста, који ће се интегрисати у изузетан музички садржај филозофских размера. Став је претежно токатног карактера¹⁵⁸ и хомофоне структуре, док су промене боја учестале и могу се уочити одређене блискости са формама оркестарских композиција. На почетку су постављени кратки мотиви у деоници десне руке које карактеришу модулације на релацији између *це* и *цис-мола*, па се на малом простору при промени тоналитета остварује велики *крешендо*. Артикулација *стакато* истовремено обухвата мелодијску линију и акорде у деоници леве руке и све звучи нападно. Убрзо се појављују мотиви структурирани према основном и инверзном облику почетних нота серије из претходних ставова у којима динамика нагло опада на ниво *пијана* (*p*), али са спровођењем лиричног нијансирања. У појединим тактовима употребљени су ефекти *сфорцанда* (*sf*) који прекидају мирнији ток и мелодија се враћа у енергичан покрет. Поново се јављају почетни мотиви са својим

¹⁵⁷ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, исто, 122.

¹⁵⁸ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, *Феномен «трагического» в жизни и творчестве Вл. Золотарёва*, 172.

оштрим бојама и њихова разрада тече све до коначне појаве *лајт мотива* (Пример бр. 51.) и динамике *форте* (*f*). Следи нови материјал у виду пасажа чија улога је формирање *анабазе*. У остварењу таквог покрета приказани су успони, али и падови праћени динамичким и изражајним средствима, од којих се највише истичу акценти и веома продоран *форте* (*f*) у октавама на врхунцу овог дела.

Пример бр. 51: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Allegro vivace con anima* (четврти став), наступ *лајт мотива* (17-20. такт)



Од 37. такта започиње нови део у коме деоница десне руке са израженим квартно-квинтним покретима наступа самостално. Динамика се води на двогласној комбинацији (16'4') у оквиру *пијанисима* (*pp*) кроз веома ниске регистарске позиције. Употребом *сфорцанда* (*sf*) укључују се акорди у левој руци, док се у десној појављују педалне фигурације и од тог момента деонице ротирају своје улоге. Сва средства се примирују са фокусом на почетак мелодијске линије у левој руци која се доноси распевано, попут истакнутог солистичког наступа у оквиру оркестра. Ноте се изводе повезано, наспрам деонице десне руке која, у функцији ритма, мекшим *леђером* заузима секундарну позицију. Део отпочиње у це-молу и поново се образује успон модулација по хроматском редоследу који прати и глобални динамички ток, а фактура поступно постаје садржајнија увођењем ефектних пасажа и октава које се преливају у деоницу стандард бас система. Активира се регистар *мастер* и мелодијска линија перманентим *крешендом* достиже до највећег динамичког нивоа. На врхунцу овог дела постављен је педални украс у деоници десне руке, док је, посматрано по вертикали, у оба система ангажовано укупно четири линије. Звучност је сонорног карактера и подсећа на одјек звона, што погодује као претходница једном од најзначајнијих момената става. Акордске фигурације сједињују се у ефекат *кратког меха* и имплементацију позајмљене теме из средњевековне секвенце *Dies Irae* (Дани гнева) од 88. такта, чиме композитор остварује полистилистику у својој музици.¹⁵⁹ Разматрање манира стваралаштва Золотарјова потврђује овакво тумачење у чијем контексту је тема, са симболизацијом слика трагедије и зла, укрштена са његовим омиљеним акордом. Композитор је сам тврдио да код њега велики дурски септакорд има променљив карактер у зависности од околности примене.¹⁶⁰ У интерпретацији се покрети меха организују оштрим и ритмички прецизним вођењем, док се позајмљена

¹⁵⁹ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Манускрипт, *Народные и авторские заимствованные темы в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарёва*. Тамбов: Грамота, 2018, 132. <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnye-i-avtorskie-zaimstvovannye-temy-v-sochineniyah-dlya-mnogotembrovogo-bayana-vladislava-zolotaryova>

¹⁶⁰ Видети у: Горбань, Андрей Игоревич, наведено дело.

тема у обе деонице износи артикулацијом *legato* са циљем опонашања унисоног појања. Музика у овом делу става плени посебним изразом и звучи узвишено.

Пример бр. 52: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Allegro vivace con anima* (четврти став), позајмљена тема из средњевековне секвенце *Dies Irae* (88-96. такт)

The image displays a musical score for the fourth movement of Sonata No. 3 by Vladislav Zolotarjov, titled "Allegro vivace con anima". The score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is characterized by a driving, rhythmic pattern in the right hand, often featuring triplets and sixteenth notes, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The tempo and mood are indicated by the title. Above the first system, there are rhythmic markings (vertical lines) and the word "sempre". The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

У даљем току врши се реминисценција раније употребљених мотива. Широке мелодијске линије поново наступају у деоници стандард бас система, али се тонални план одвија силазном путањом са приказом *катабазе* по медијантном односу е, цис и бе-мола. Најизразитији мотив носи ознаку *impetuoso* (импулсивно) одакле се из *субито пијана (sp)* изводи велики *крешендо*. Пасажи у обе деонице формирају правац према веома оштрим и наглашеним триолама након којих се поновљени почетни мотив става френетично потврђује ефектима *сфорцанда (sf)* у оквиру *бе-мола*. Следе фрагментарни тактови који хроматским покретима квартних интервала образују динамички успон, а комбинују се трогласна и четвругласна, *мастер* регистарска боја. Са достигнутом јачином *форте (f)* поново се прикључују ефекти *сфорцанда (sf)*, а потом и *рикошета* са самосталним наступом акорада у деоници десне руке. Динамика постепено опада до појаве *пијаниссима (ppp)* и *ритарданда*, а мотиви са асоцијативним призвуком звучног монолога, представљају увод у средишњи део става. Одвојен паузама, започиње тихо, лирским карактером и уз динамички раст који прати прогресију дурских боја. На овом месту се, након целокупног тока циклуса, по први пут јасно уочава тонални центар са традиционалним хармонским односима, што је највероватније удео утицаја романтичарских композитора на Владислава Золотарјова.¹⁶¹ Део је сачињен из две целине сетног мелоса чије је изношење проткано посебним емоционалним набојем и делује попут интерлудијума који нема подударности са околним материјалом. Ово би могао бити савршени аутобиографски приказ композитора и његовог односа са *спољашњим светом*.

¹⁶¹ Видети у: Горбань, Андрей Игоревич, наведено дело.

Пример бр. 53: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Allegro vivace con anima* (четврти став), (183-200. такт)



Повратак на репризу првог дела започиње моторичним уводом и изненадним преласком у оквиру це-мола од 201. такта. Репризирани део означен је са *Energico* и поновљен је дословно уз незнатне варијације у деоници леве руке. У складу са тим, интерпретирање ће се водити према истим параметрима као у првом наступу, све до његовог врхунца који ће бити заокружен израженим *ритардандом* и акцентовањем, као најавом успона према кулминацији. Активан је регистар *мастер* и у оквиру темпа *Presto* изводи се дијалог између деоница. Принцип при коме десна рука ефектом *сфорцанда* (*sf*) прва започиње излагање, са одговором леве у оквиру *пијана* (*p*) доноси ефекат *еха*. Мотиви се постепено измештају на више позиције чиме се интензивирају покрети динамике и темпа, све до коначно устаљеног унисоног односа и великог *ритарданда*. Следе величанствени акорди и мотиви који веома подсећају на почетак циклуса, а чак је употребљена иста карактерна ознака *maestoso*. Уз више агогичке слободе, изводе се акцентовано и изузетно гласно, са остваривањем највећег *сфорцанда* (*sf*) и кулминације става.

Пример бр. 54: Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, *Allegro vivace con anima* (четврти став), кулминација (271-282. такт)



Наступ цитата из композиције Арнолда Шенберга тумачи се као слика блаженства након трагичног расплета циклуса.¹⁶² Настала у првим опусима композитора, носи неоромантичарске атрибуте под снажним утицајем Брамса и Вагнера, док је тематика заснована на програмности, наслањајући се на причу о снази љубавног преображаја под називом *Две особе*, Ричарда Демела (Richard Dehmel, 1863-1920).¹⁶³ Золотарјов је веома добро познавао његову музику и о њој је говорио са истинским дивљењем¹⁶⁴ што оправдава умеће којим је изабрана епизода савршено уклопљена уз остатак става. Ана Малкуш је у свом раду изнела поједине детаље који говоре о мањим изменама оригиналног материјала композиције при преносу у оквире сонате,¹⁶⁵ па је овакав податак навео на детаљније разматрање два нотна садржаја. Такође, једна од нерешених недоумица јесте питање да ли је Золотарјов током транскрибовања био инспирисан звуком верзије за гудачки оркестар или секстет, а свеобухватном анализом нотних материјала и појединих репрезентативних извођења дошло се до значајних закључака и идеја у којима ће се наставити интерпретативна креација. Композитор је веома верно пренео комплетан цитат, трудећи се да изврши потребне адаптације кориговања позиција одређених гласова у верзији за хармонику, а због доминантног коришћења регистра *мастер*, претпоставка је да је тежио бојама оркестарске варијанте. Ипак, одређена

¹⁶² Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Манускрипт, *Народные и авторские заимствованные темы в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарёва*, 133.

¹⁶³ LaFave, Kenneth, *Arnold Schoenberg: Transfigured Night*. Classical Music Program Notes. <https://classicalprogramnotes.wordpress.com>

¹⁶⁴ Видети у: Золотарёв, Владислав Андреевич, наведено дело, 704-721.

¹⁶⁵ Видети у: Малкуш, Анна Сергеевна, исто.

решења оставила су простор која су навела на подстицај за његово реаранжирање, са циљем обogaћивања и што већег приближавања изворном звуку Шенбергове композиције (Прилог бр. 2). Оно што је карактеристично у оба аранжмана јесу истицања изразитих боја у наступима виолина и комбинације *тутти*. Једна од главних ставки измена јесте употреба већег броја регистара којима ће се представљати њихове различитости. Прве виолине су веома истакнуте у мотивима на самом почетку цитата (т. 283), па је са употребљеним трогласним регистром (16'-8'8') њихова деоница измештена на позицију за октаву више. На тај начин она добија на јасноћи и фразе са постављеном динамиком *фортеа* (**f**) према *пијану* (**p**) могу се комотно водити, без препрека у виду превише збијених гласова. Са постепеним утишавањем долази се до соло деонице виола на *пијанисиму* (**pp**) у 293. такту које је Золотарјов представио у мелодијском мануалу, док је за одговор удвојених виола и виолина изабрао двогласни регистар (16'4'). Активацијом *мастера* започиње део у коме се представља комбинација *тутти*. Композитор је овде приказао унисоно кретање виолина и виолончела која су смештена у клавијатури стандард бас система, али су из тог разлога тонови деонице контрабаса премештени на више позиције у мануалу десне руке. У измењеној варијанти, ови тонови се изводе у реону *велике октаве* на мелодијској клавијатури, чиме се опонаша њихова боја. Наредна корекција врши се у 305. такту где је акорд у вредности половине на трећој доби ритмизован и прати покрет осмина из деонице леве руке. Тиме је опонашан успон виолина према наредном такту које су истакнуте придодатим октавама на вишој позицији. На динамичком плану, део се изводи гласно, са тенденцијом раста и праћења покрета тоналних центара у мотивима. Са његовим завршетком поново наступају виоле уз повратак на *субито пијано* (**sp**) и оне су приказане једним од мекших трогласних регистара. Тактови са нападним *сфорцандо* (**sf**) ефектима подразумевају *мастер* комбинације, а у њима су садржаји деонице леве руке подељени на мелодијски и стандард бас систем ради представе дијалога виола и виолончела. Последња измена извршена је од 313. такта одакле Золотарјов није употребио деоницу првих виолина. Њихов глас се спорадично појављује у виду половине са тачком и прати мелодије других виолина и виола. Регистри (16'4') и (16') се смењују пратећи наступе ових деоница, а део звучи изразито меланхолично. Следе два наступа мотива са пасажима на фону умањеног септакорда. Понављања у оквиру *пијанисима* (**pp**) буде осећај мистичности, а њихова интерпретирања воде се на различите начине. У првом наступу биће примењена стандардна апликатура, док ће у другом бити опонашан покрет прста у контакту са жицама харфе. Учестале су смене театралних пауза и акорада који се остварују нежним притисцима дугмади при изузетно тихој динамици. Све звучи мирно и суздржано кроз понављања тоничне функције ес-мола. Наједном, као из дубина, израћа дурска боја обасјана милозвучним таласом динамике *форте* (**f**) и симболизује последњи степен према епилогу циклуса. Акордске везе завршне каденце својим узвишеним призвучком воде према пикардијској терци, напосред заокружујући причу просветљења композитора Владислава Золотарјова.

6. ЗАКЉУЧАК

Након подробног истраживања и обрађивања целокупних материјала који су указивали на просторе симиларности између звука два медија, изведени су релевантни резултати. Прва хипотеза обухватала је разматрање спецификација концертне хармонике као основ на коме су засновани сви интерпретативни капацитети инструмента. Исходом развоја тембралних својстава и максималним бројем гласова који је достигнут на хармоници, са могућношћу удвостручавања и утростручавања октава, проистекла су најдрагоценија обележја које је истицао и Владислав Золотарјов у својим писмима¹⁶⁶ и она представљају једно од главних полазишта у компарацији према оркестарском апарату. Са варијантама од једногласних, па све до укупног збира гласова у два полукорпуса, концертна хармоника се издваја као једини солистички инструмент чије су комбиновање и креације звучних микстура блиски принципу сједињавања боја више различитих инструмената који чине оркестар. Велики регистарски опсег инструмента довољан је да, са својим целокупним низом тонова, може бити искористив у расподели сегмената вертикале композиција, попут односа који чине оркестарске партитуре. Тоновима су груписани кроз више интегрисаних мануала чија је лоцираност у блиској кореспонденцији са распоредом позиција оркестарских инструмената и правцем простирања њиховог звука. Њихове карактере уобличавају регистарске боје, чије фреквенцијске одлике одређују и формирају улоге и намене примењивости у композиционим конструкцијама, а спектар звучних нијанси које су доступне на хармоници испуњава критеријуме за приказивањем звучне разноликости, сличне оној коју пружају инструменти у оркестарском стваралаштву. Због специфичности конструкције механизма концертне хармонике, њене амбивалентне припадности према категоризацији музичких инструмената и начина добијања тона, поједине боје могу асоцирати на одређене инструменте или неке од њихових комбинација, док флексибилност и обликовање тонова даје могућност за употребу подударних потеза, којима се може остваривати опонашање многих од њихових појединачних изражајних карактеристика. Све оне имају своју примену у саставу оркестарског апарата и креирају његове аутентичне шаблоне израза, превасходно издвојених функција мелодијских и ритмичких деоница, који су извођачима на хармоници доступни за презентовање кроз комбиновање више различитих клавијатура. Ова могућност инструменту пружа приличну независност и отвара просторе за преузимање и изношење велике количине нотног материјала.

Транскрибовање оркестарских дела за циљ је имало тумачење и демистификацију начина којима се отварају јединствене могућности акордеонистичких интерпретативних решења у овом жанру, како би се оне у крајњем исходу што више приближиле изворним звучним обрасцима композиција. Сагледане су све фазе процеса адаптације уз подразумевано анализирање параметара појединачних инструмената, њихових спектралних карактеристика и улога у оркестру које су одредиле ток редиговања нотног материјала при преношењу у оквиру солистичке музике.

Током рада на транскрибовању свите *Пер Гинт* Едварда Грига, успостављена је погодност за извођење ове комплексне музике на концертној хармоници, али је такав подухват захтевао веома минуциозан приступ при анализирању и структурисању сегмената дела. Сваки од ставова овог симфонијског циклуса чинио је редакторски посао другачијим, у зависности од броја и састава употребљених инструмената и третмана фактуре којим је композитор обликовао музику. Руковођењем са идејом да се при адаптирању композиције сачувају сви њени елементарни детаљи, који укључују

¹⁶⁶ Видети у: Золотарёв, Владислав Андреевич, наведено дело, 686.

издвајање мелодијских линија, карактеристичних хармонских склопова и приближавање аутентичним бојама, истовремено је значило и установљивање крајњих интерпретативних граница до којих акордеонисти могу да досегну при извођењу оваквих дела. Такав поступак односио се, пре свега, на разматрање комодитета приликом интерпретирања током употребе несвакидашњих маневара и комбиновања више мануала уз њихову максималну искористивост. Решавање техничког аспекта један је од главних предуслова којим се обезбеђује неометан ток изношења музичког садржаја, па је наведеној проблематици посвећено доста пажње током рада на овој свити. У првом ставу присутни су учестали дијалози група дувачких инструмената, најчешће флаута и обоа, чији су контрасти између боја на хармоници приказани расподелом нотног материјала у оквиру десног и левог мелодијског мануала. Како су поменути инструменти најчешће употребљавани у представљању тематског материјала, истицање њихових деоница и боја на хармоници реализовано је посебним артикулационим решењима и поставкама адекватних регистарских односа. Са друге стране, два централна става свите карактеристична су по бојама гудачких инструмената, али су током изведби тембрална својства хармонике најчешће коришћена следећи динамичке вредности условљене концентрацијом слога партитуре и у сврси осликавања варијабилних звучних нијанси, које су продукт њихових раскошних артикулацијских пројекција. Финални став специфичан је према начину постепеног укључивања инструменталних група симфонијског оркестра и њиховог сједињавања у потпуни *тutti* током варијација, што је у аранжману за хармонику праћено поступним активирањем гласова, од једногласних, према укупном збиру комбинација, пратећи форму симиларности са звучним фреквенцијама коришћених инструмената. Такође, у ставу се веома изразито уочава сличност између ефеката *тремоло* гудачке секције, једног од најупечатљивијих потеза са применом у оркестарском стваралаштву и *кратког меха* на хармоници.

Адаптација композиције *Импромпти за гудачки оркестар* Јана Сибелијуса, била је мање сложена у односу на исти процес у преосталом делу програма. Разлог томе највероватније лежи у чињеници да је у композицији искоришћен материјал који води корен из музике писане за клавијатурни инструмент, па је он релативно лагодно усклађен према моделу новог аранжмана. Интерпретацијски посматрано, као примарно било је остваривање звучних манира гудачког оркестра, који су у извођење на хармоници преточени опажањем и инкорпорирањем детаља типичних за потезе и комбинације таквог инструменталног састава.

Перципирање и интерпретативни контекст којим су обухваћене изабране оригиналне композиције за концертну хармонику представља иновативни приступ у сфери акордеонистичког извођаштва. Цитати дела оркестарске музике, употребљени у два циклична монументална дела писана за овај инструмент, постали су иницијална каписла у конципирању решења изведбе чији се образци ослањају на доктрину моделирања оркестарског звука. Позиционирани између аутентичних композиторских замисли, савршено су уклопљени у такво окружење, дајући интегритет делима да се по садржају у целости посматрају са комплексношћу приближној оркестарским партитурама.

Анатолиј Кусјаков се у свити *Ликови одлазећег времена* користио разноврсним средствима која су интерпретаторима остављена на тумачење и остваривање споне према аспектима оркестра. Композитор је у креацији сложене фактуре дела применио цитате и мотиве из оперске и симфонијске музике, док поједини ставови представљају портрете композитора и компоновани су по узору на њихово оркестарско стваралаштво. Самим тим, интерпретације попримају карактерни облик који је уобичајен стилским одликама и начину извођења цитираних композиција. У неким од делова циклуса спорадично се појављују назнаке које наводе на алузију према бојама одређених инструмената, чиме се

јасно указује на правац којим би требало руководити изражајним и тембралним могућностима хармонике у циљу опонашања истих.

Соната бр. 3 Владислава Золотарјова, настала је у тренутку када је композитор достигао највећу стваралачку зрелост. Као неко ко је веома добро познавао карактеристике концертне хармонике и радио на популаризацији овог инструмента, Золотарјов је у својој композицији уткао све елементе који, кроз демонстрацију, поткрепљују аргуменате о њеној посебности. У структури циклуса преовладавају методе додекафоније, као једне од најизразитијих композиторских пракси музике 20. века, затим полифоније и полиритмије, док су поједини интервалски односи, груписани у три система јасно изражене ритмичке, хармонске и мелодијске функције, изводљиви једино на дугметарској хармоници, изузимајући све друге солистичке инструменте. Често говорећи са дивљењем, боје хармонике поредио је са мноштвом оркестарских инструмената, што се одразило на модел којим се водио у изборима и употреби регистара у својим композицијама. Овакав пут праћен је и приликом осмишљавања интерпретирања трудећи се да, изражајним средствима, заступљени гласови и линије буду третиран и истакнути према критеријумима важности улога у склопу фактуре. Посебан изазов представљао је цитат композиције Арнолда Шенберга примењен на завршетку финалног става, који је у сврху овог рада реаранжиран ради што вернијег осликавања звучних нијанси карактеристичних оркестарској верзији цитиране музике.

Из студије којом су изабране композиције овог рада обухваћене и интерпретиране, изведени су закључци о великом броју сличности између модалитета презентовања звука оркестра и концертне хармонике. Музичко стваралаштво и извођаштво познају различитости у својим видовима и она су ту са разлогом, како би кроз дела музици давала специфичне карактере. Оркестарска извођења са својим раскошним динамичким распонима, позиционирањем улога унутар музичког ткива, инструменталним изражајним средствима и бојама свакако представљају најсавршенији модел, који се, у домену солистичке музике, усталио као један од принципа извођаштва на концертној хармоници. Стога се фактури композиција писаним или аранжираним за овај инструмент и њиховој концептуализацији приступа систематично и на аутентичан начин, сличан оном којим диригенти сагледавају оркестарску партитуру.¹⁶⁷ Такве иновације и целисходна решења позитивно ће утицати на развој и начин музичког мишљења акордеониста, постављајући више извођачке, а самим тим и уметничке стандарде.

¹⁶⁷ Lawson, Colin, *The Cambridge Companion to the Orchestra*. New York: Cambridge University Press, 2003, 71.

ЛИТЕРАТУРА

1. Apel, Willi, *Harvard dictionary of music*. Cambridge, Massachusetts: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1950.
2. Barnett, Andrew, *Sibelius*. New Haven: Yale University Press, 2007.
3. Belval, Maurice, *Préfaces pour des musiciens*. Paris: Fischbacher, 1899.
4. Божанић, Зоран: *Музичка фраза*. Београд: Клио, 2007.
5. Божанић, Зоран, *Музичко-реторичке фигууре у делима Јохана Себастијана Баха*. https://youtu.be/KaVKrC0bY38?si=T0DCJFf2PCU_IIIL
6. Breitkopf & Härtel, *Sibelius: Impromptu for String Orchestra, Op. 5, Nos. 5 & 5-6*. <https://www.breitkopf.us/products/sibelius-impromptu-for-string-orchestra-op-5-nos-5-5-6>
7. Варавина, Людмила Васильевна, Анатолий Кусяков. Документальный фильм. <https://www.youtube.com/watch?v=9T8SPUoQIFk&t=2s>
8. Горбань, Андрей Игоревич, Особенности музыкального языка Владислава Андреевича Золотарева. <https://osiart.ru/RNPK2021/pers/gorban/report.pdf>
9. Goss, Glenda Dawn, *Sibelius: a composer's life and the awakening of Finland*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
10. Gregory Mason, Daniel, *From Grieg to Brahms* (studies of some modern composers and their art). New York, THE MACMILLAN COMPANY, 1912.
11. Данилов, Александр, *О сонатах А. Кусякова*. https://www.danilovrostov.ru/article_24.html
12. David Owen Norris's illustrated guide to Shostakovich Symphony No 10. <https://www.youtube.com/watch?v=fOW107G7yTE&t=5s>
13. Деспих, Дејан, *Музички инструменти*. Београд: Универзитет уметности, 1993.
14. Золотарёв, Владислав Андреевич, *Дневники, письма, литературное творчество*. Москва: Пробел-2000, 2021.
15. Корчагина, Анастасия, *Творчество исполнителя и композитора Владислава Андреевича Золотарёва*. <https://magartkolledg.ru/index.php?newsid=403>
16. LaFave, Kenneth, *Arnold Schoenberg: Transfigured Night*. Classical Music Program Notes. <https://classicalprogramnotes.wordpress.com>
17. Lawson, Colin, *The Cambridge Companion to the Orchestra*. New York: Cambridge University Press, 2003.
18. Липс, Фридрих Робертович, *Кажется, это было вчера...* Москва: Музыка, 2018.
19. Липс, Фридрих Робертович: *Об искусстве баянной транскрипции*. Москва: Музыка, 2007.
20. Lips, Friedrich, *The Art of Bayan Playing*. Kamen: Karthause-Schmülling Musikverlag, 2000.
21. Lis, Daniel, *Edukacja Muzyczna, Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) - an outline biography*. Katowice, 2019. <https://doaj.org/article/2890a587d01d483397c4310e424133cf>
22. Лукић, Љубомир, *Конструкција и акустика савремене концертне хармонике*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2018.
23. Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Манускрипт, *Народные и авторские заимствованные темы в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарёва*. Тамбов: Грамота, 2018. <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnye-i-avtorskie-zaimstvovannye-temy-v-sochineniyah-dlya-mnogotembrovogo-bayana-vladislava-zolotaryova>
24. Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Манускрипт, *Полифоническая техника в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарёва*. Тамбов: Грамота,

2017. <https://cyberleninka.ru/article/n/polifonicheskaya-tehnika-v-sochineniyah-dlya-mnogotembrovogo-bayana-vladislava-zolotaryova>
25. Малкуш, Анна Сергеевна, Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, *Феномен «трагического» в жизни и творчестве Вл. Золотарёва*. Санкт-Петербург, 2008.
<https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-tragicheskogo-v-zhizni-i-tvorchestve-vl-zolotaryova>
26. Новожилов, Владимир, *Баян*. Москва: Музыка, 1988.
27. Обрадовић, Александар: *Увод у оркестрацију*. Београд, Универзитет уметности у Београду, 1978.
28. Paine, John Knowles, Thomas, Theodore and Klauser, Karl, *Famous composers and their works*. Boston: J.B. Millet, 1891.
29. Перичић, Властимир, *Инструментални и вокално-инструментални контрапункт*. Београд: Универзитет уметности, 1998.
30. Petty, Jonathan Christian, *Wagner's lexical tonality*. Lewiston, N.Y.: E.Mellen Press, 2005.
31. Показанник Владимировна, Елена: *Памяти мастера*. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова, *Южно-Российский музыкальный альманах 2007*, Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В.Рахманинова, 2008.
32. Prout, Ebenezer, *The Orchestra, Volume 2*. London: Augener & Co, 1899.
33. Rimsky-Korsakow, Nicolas, *Principles of Orchestration*. New York: Kalmus, 1912.
34. Сковран, Душан и Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*. Београд: Универзитет уметности, 1991.
35. Сорокин Владимир Владимирович, *Современные композиторские техники в произведениях для баяна Владислава Золотарёва*. <https://infourok.ru/sovremennye-kompozitorskie-tehniki-v-proizvedeniyah-dlya-bayana-vladislava-zolotaryova-5534245.html>
36. Страннолюбский, Борис Михайлович, *Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1962.
37. T. Finch, Henry, *Grieg and his music*. New York: JOHN LANE COMPANY, London: JOHN LANE, THE BODLEY HEAD, 1910.
38. Hermosa, Gorka, *The accordion in the 19th century*. Santander: Kattigara, 2013.
39. SheetMusicPlus, *Impromptu - based on Impromptus Op. 5 Nos. 5 and 6 by Jean Sibelius* <https://www.sheetmusicplus.com/en/product/impromptu6350919.html?srsId=AfmBOoojin9lZmnAZU0V7FrXuJ3zQaUnhe8stcpV4Hierysgqt5CpFbw>
40. Schjelderup, Gerhard, *Edvard Grieg og hans værker*. København, GYLDENDALSKE BOGHANDELS FORLAG, 1903.

Интервјуи:

Аћимовић, Небојша. *Интервју са професором Фридрихом Липсом*. Крагујевац: непубликовани извор, 2021.

Аћимовић, Небојша. *Интервју са професором Фридрихом Липсом*. Крагујевац: непубликовани извор, 2023.

Аћимовић, Небојша. *Интервју са професором Јури Шишкином*. Платформа WhatsApp: непубликовани извор, 2025.

ПРИЛОГ РАДУ

Прилог бр. 1

Владислав Золотарјов – Соната бр. 3, цитат из композиције *Преображена ноћ*,
Арнолда Шенберга

The musical score is presented in two systems. The first system consists of three staves of piano music. The first two staves are in 4/4 time, featuring a melodic line in the right hand and a more active bass line. The third staff continues the piece with a tempo change to 3/4, marked 'Meno mosso (ad lib., sff)'. The second system begins with a tempo of quarter note = 72, marked 'maestoso' and 'sff'. It features a complex, dense texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The final staff of the system shows a change in dynamics to 'p' and 'mf'.

molto rit. poco a poco

ff

Meno mosso (ad lib., sff)

♩ = 72
maestoso
sff

A. Schönberg. Verklärte Nacht op. 4 *) (♩ = 72)

f *p* *f*

p *mf* *p*

*) А Шёнберг. Просветлённая ночь

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics are indicated by *pp*, *ppp*, *f*, *fff*, and *sp*. Articulation marks like accents and staccato are present. Rehearsal marks are labeled with the letter 'B' in a box. A key signature change from two flats to two sharps occurs in the fourth system. The piece concludes with a final chord in the sixth system.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a *sff* (sforzando fortissimo) marking, followed by a *sp* (sotto piano) marking. The second system includes a *rit.* (ritardando) marking and a *pp* (pianissimo) marking. The third system features a *pp* marking and a *ppp* (pianississimo) marking. The fourth system includes a *p* (piano) marking, a *pp* marking, a *f* (forte) marking, and a *mf* (mezzo-forte) marking. The fifth system includes a *p* marking and a *ppp* marking. There are two section markers labeled 'Б' (B) in the first and fourth systems.

Прилог бр. 2

Небојша Аћимовић - Реаранжман цитата композиције *Преображена ноћ* из Сонате бр.3, Владислава Золотарјова

Verklärte Nacht (Preobražena noć) citat iz Sonate br. 3

arr. N. Aćimović

A. Šenberg/V. Zolotarjov

6 O.B.

11 pp ppp

16 M.B. O.B.

21

25

29

34

37

42

45

fff *sp* *sff* *sp*

sff *sp*

pp *pp*

ppp *ppp*

p *p* *p* *pp* *f*

rit.

8va

БИОГРАФИЈА

Небојша Аћимовић је рођен 3.4.1991. године у Београду. Ниже музичко образовање стекао је у музичкој школи „Стеван Христић“ у Младеновцу у класи професора Душана Вучковића, а средње у музичкој школи „Др Војислав Вучковић“ у Београду у класи професора Александра Николића. Дипломирао је 2014. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу у класи професора Предрага Костовића као студент генерације са просечном оценом 9,95 (девет и 95/100), док је мастер студије завршио наредне године у класи професора Војина Васовића са просечном оценом 10,00 (десет). У току школовања освајао је многе значајне награде, стипендије и признања. Наступао је као солиста и камерни музичар, како у Србији, тако и у иностранству. У сарадњи са Радио телевизијом Србије и Радио Београдом, учествовао је у пројектима „Век хармонике - Концертна хармоника“ и „Искорак у необично“ у оквиру Међународне трибине композитора. Са Удружењем грађана „Еуфонија“ из Новог Сада, сарађивао је у реализацији пројекта „Нова српска музика за хармонику“.

Похађао је стручне семинаре и усавршавао се код најеминентнијих стручњака из акордеонистичке области, а неки од њих су: Радомир Томић, Павел Фењук (Pavlo Fenyuk), Рејмондас Свјацкевичијус (Raimondas Sviackevicius), Фридрих Липс (Friedrich Lips), Мика Вајринен (Mika Väyrynen), Јуриј Шишкин (Yuri Shishkin) и други.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Имплементација оркестарског звука у одабраним делима оригиналне и транскрибоване литературе за хармонику соло представља оригинално ауторско дело настало као резултат сопственог истраживачког рада.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,

У Крагујевцу, 2025. године,



потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Изјављујем да су штампана и електронска верзија докторске дисертације под насловом:

*Имплементација оркестарског звука у одабраним делима оригиналне и транскрибоване
литературе за хармонику соло истоветне.*

У Крагујевцу, 2025. године,



потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Небојша Аћимовић,

☒ дозвољавам

☐ не дозвољавам

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

Имплементација оркестарског звука у одабраним делима оригиналне и транскрибоване литературе за хармонику соло и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем преузимања.

Овом Изјавом такође

☒ дозвољавам

☐ не дозвољавам¹⁶⁸

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

¹⁶⁸ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада¹⁶⁹

У Крагујевцу, 2025. године,



потпис аутора

¹⁶⁹ Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>