



Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Полиинструментална катедра

мр Милена Станишић

УМЕТНОСТ „ГУШЕЊА“: СЛОБОДА ТРАЈАЊА

Заустављање вибрирања жица као кључни елемент формирања музичке фразе у интерпретацији музике на харфи; утицај на артикулацију, боју тона, динамику, педализацију и музички ток

Докторски уметнички пројекат
Писана теза

Ментор: мр Љиљана Несторовска, редовни професор
Коментор: др Ивана Перковић, ванредни професор

2016.

Захвалност

Најпре, желим да се захвалим ментору, мр Љиљани Несторовској, на свесрдној подршци током Докторских академских студија и током рада на Докторском уметничком пројекту, на стрпљењу, мотивисању, ентузијазму и огромном знању из области извођаштва које сам током година рада са њом усвојила.

Такође се захваљујем коментору, др Ивани Перковић, на великој помоћи и инспиративним сугестијама током израде писаног дела пројекта.

Захваљујем се колегама Стани Крстајић и Растку Поповићу на великом раду који су уложили у припрему концертног дела мог уметничког пројекта, на сјајним идејама и решењима до којих смо дошли током заједничког истраживања у току бројних вежбања и проба. Такође се захваљујем диригенту Весни Шоуц и колегама из оркестра на изврсном и надахнутом извођењу концерта *Lyra Angelica*. Поред тога, захваљујем се колегама др Дубравки Јовичић, мр Ивани Павловић и др ум Милораду Маринковићу на инспиративним разговорима и корисним сугестијама.

Посебно се захваљујем Богдану, Владети, Дуњи, Добрици, Зорану и Милеви на огромној подршци и помоћи.

Садржај

Захвалност	ii
Апстракт	v
Увод.....	1
Харфа.....	1
Експеримент бр. 1 - Мерење трајања вибрирања жица.....	5
Експеримент бр. 2 - Које све жице вибрирају у резонанцији са окинутом жицом?	8
Резонанција код харфе у свирању са другим инструментима	9
Однос звучне реализације и записа – посебност харфе у односу на друге инструменте	10
Развој техника и нотације за различите поступке „гушења“ кроз извођачко-педагошко-композиторску праксу	16
Кратак осврт на развој харфе	16
Алфонс Аселмонс.....	18
Анријет Реније.....	20
Карлос Салседо.....	26
Марсел Гранжани	32
Преглед техника и ознака.....	39
Технике „гушења“	39
Технике пригушивања (Однос између „гушења“, артикулације и боје тона).....	48
Однос између педализације и „гушења“ и уметничке импликације „гушења“	52
Чајковски: <i>Валцер цвећа</i> , каденца	56
Сен Санс: <i>Фантазија</i>	57
Равел: <i>Интродукција и алегро</i>	59
Како одлучујемо када и шта „гушимо“	63
Анализа тока размишљања и предлог систематизације процедура и поступака у процесу рада на композицији у односу на проблематику трајања вибрирања жица на харфи	66
Проучавање одабраних композиција из аспекта односа према „гушењу“ и анализа неколико уметничких интерпретација.....	71
Бенџамин Бритн – <i>Свита за харфу соло</i> , оп. 83.....	71
Увертира	73
Ноктурно	87

Сер Арнолд Бакс – Соната фантазија за виолу и харфу.....	93
III став.....	93
Закључак	105
Списак примера.....	108
Списак литературе	110
Списак партитура	113
Аудио и видео снимци.....	113

Апстракт

У раду је објашњен дијахронски развој техника и нотације за различите поступке „гушења“ кроз извођачко-педагошко-композиторску праксу. Дат је преглед техника „гушења“ и одговарајућих записа који се данас могу наћи у композицијама и стручној литератури. Разматран је међусобан однос „гушења“ и педализације, као и утицај трајања вибрирања жица на логику хармонског тока, боју тона, стил и логику формирања музичке фразе. Испитиване су импликације „гушења“ као технике и као уметничке праксе и на основу добијених резултата анализиран је ток размишљања који указује на онај слој уметничког деловања извођача који се одвија „између“ нотног записа и звучне реализације одређене композиције. Проучавани су карактеристични примери из литературе и показана уобичајена значења везана за специфичне процесе. Значајна пажња поклоњена је различитим извођењима Свите за соло харфу Бенцамина Бритна, из аспекта тумачења записа у односу на проблематику трајања вибрирања жица, као и уметничким импликацијама таквих тумачења. Рад укључује и детаљно урађену анализу (из аспекта односа према „гушењу“) два става те Свите (Увертире и Ноктурна), као и трећег става Сонате фантазије Сер Арнолда Бакса .

Увод

La musique, c'est ce qu'il y a entre les notes.
Claude Debussy

Ономе ко зна да је глагол „гушити“, како се у речницима књижевног језика САНУ или Матице српске наводи, синоним за „давити, спречавати дисање, мучити или морити“ наслов овог рада може деловати провокативно. Заправо, ради се уобичајеном термину који се односи на конкретан интерпретативни захват. У речнику харфиста у Србији „гушење“ означава поступак намерног и контролисаног заустављања вибрирања жица. Једном окинуте, жице на харфи вибрирају док се спонтано не зауставе или док их извођач намерно не заустави, притиском прста, длана, или чак целе подлактице. „Гушење“ је врло важан и свакодневно присутан чинилац сваке интерпретације.

Ово истраживање полази од претпоставке да зналачки и креативно примењена техника „гушења“ извођачу „отвара“ велики интерпретативни простор у области уметничког изражавања. Наиме, „гушење“ обухвата више радњи које имају различит исход, па је једновремено и технички и уметнички аспект свирања харфе: технички, јер извођач мора да спроведе низ конкретних практичних поступака којима ће остварити одговарајући резултат, и уметнички, због тога што ови – сасвим индивидуални и креативни – избори имају утицај на аутентични естетичко-поетички исказ музичара.

За разматрање ове проблематике, неопходно је познавање природе харфе као инструмента, њене конструкције, начина на који функционише механизам харфе, као и начина на који се производи тон. Поред тога, потребно је разумети колико је однос музичког записа и звучне реализације, приликом интерпретације музике на харфи, специфичан.

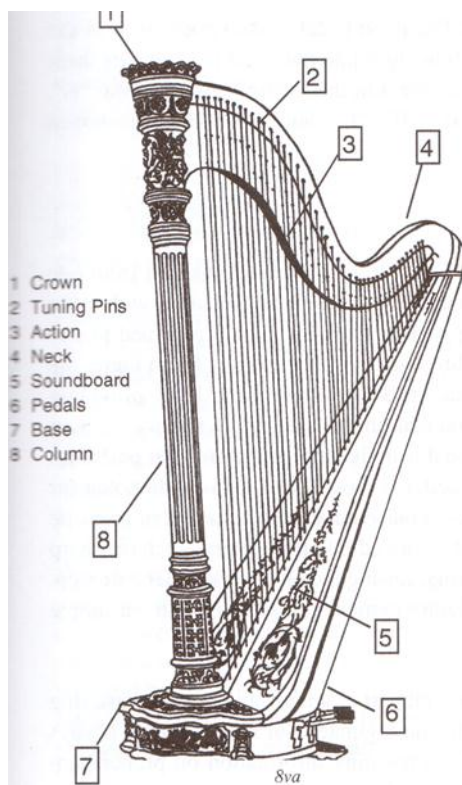
Харфа

У овом истраживању, појам харфе се односи на савремену педалну харфу (Пример 1). То је жичани музички инструмент, троугластог облика, са 45-47 жица¹, које

¹ 11-12 жица су металне, а остале могу бити или црвене или најлонске.

су затегнуте између резонантне даске и врата, паралелно са стубом. Са једне стране жице су везане са унутрашње стране лајсне која се налази на средини резонантне даске. Тај простор где се жице везују налази се унутар резонантне кутије, и приступа му се кроз отворе са задње стране. На другом крају, жице су увезане за чивије које су постављене дуж врата харфе. Помоћу ових чивија се харфа штимује тако што се жице затежу или отпуштају. Испод чивије где је жица везана, налази се „коњић“² на који је жица ослоњена. Растојање од лајсне на резонантној дасци, до коњића је основна дужина жице која вибрира у процесу произвођења тона.

Пример 1 Савремена педална харфа

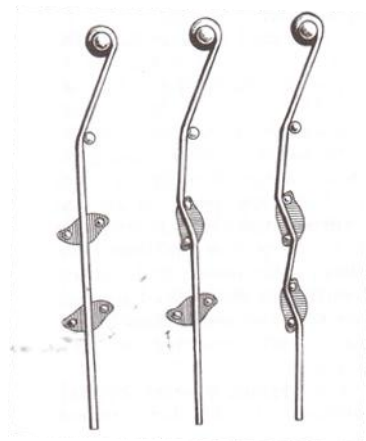


Свака октава има седам различитих жица, а свака жица може дати три различита тона, због тога што је харфа опремљена посебним механизмом за скраћивање жица помоћу виљушака. Свака жица има по две одговарајуће виљушке које су фиксиране испод чивија. Пример 2 показује врх жице, чивију, коњић, горњу и доњу виљушку. Прва жица није скраћена, и жица је ослоњена на коњић. Друга жица је једном скраћена, јер је

² Peg.

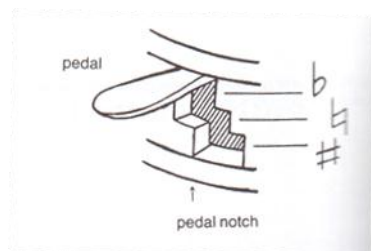
горња виљушка „уштинила“ жицу. Трећа жица је додатно скраћена, јер су и горња и доња виљушка уштиниале жице.

Пример 2 Чивије, коњићи и виљушке за скраћивање жица



Механизам за скраћивање жица је регулисан са седам различитих педала, који се налазе у постољу харфе. Они су преко сајли које пролазе кроз стуб повезани са механизмом који се налази унутар врата харфе, и који регулише померање виљушака. На тај начин је сваки педал повезан са одговарајућим виљушкама, и регулише дужину одређеног тона у свим регистрима. Педали имају по три положаја (Пример 3).

Пример 3 Део постоља са три положаја за један педал харфе



Помоћу педала *це* се, на пример, истовремено скраћује седам жица за тон *це* у различитим октавама (*це контра*, *це велико*, *це мало*, *це 1*, *це 2*, *це 3*, *це 4*) тако да жице могу звучати као *цес*, *це* или *цис*. Харфа се штимује у Цес дуру, и када су сви педали у горњем положају, онда виљушке не дотичу жице и висине седам тонова у октави су *цес-дес-ес-фес-гес-ас-бе*. Када су сви педали у средњем положају, тада горњи сет виљушака

уштине жице и на тај начин их скрати, седам тонова који се на харфи могу одсвирати у *це-де-е-еф-ге-а-ха*, а када су сви педали у доњем положају, онда су и горње и доње виљушке уштинуте жице и на тај начин их скратиле, па су седам тонова који се на харфи могу чути *цис-дис-еис-фис-гис-аис-хис*. Разуме се да нису увек сви педали заједно у горњем, средњем или доњем положају. Они се независно померају, тако да је укупан број различитих комбинација како се педали могу наместити 2187, (3x3x3x3x3x3x3). Педали се не намештају само на почетку композиције, већ харфиста током композиције, истовремено са свирањем, помера педале у складу са потребама композиције. Од 12 различитих тонова на харфи се у једном моменту може чути највише седам.³

Захваљујући томе што сваки педал има три положаја, од 12 хроматских тонова, чак њих девет је могуће одсвирати користећи две различите жице, односно постоји девет енхармонских парова:

хис-це; цис-дес; дис-ес; е-фес; еис-еф; фис-гес; гис-ас; аис-бе; ха-цес

Једино ноте *де, ге* и *а* на харфи немају своје енхармонске замене.

Претходно је наведено да је највећи број различитих тонова који се у једном моменту на харфи могу чути седам, а исто тако, коришћењем енхармонских замена, могуће је да седам жица звуче као септакорд састављен од четири различита тона (од којих су три тона енхармонски дуплирана).

Жице се окидају прстима (јагодицама), и једном окинута жица спонтано вибрира одређени временски период све док се самостално не заустави, или док је извођач намерно не заустави притиском прста, длана или чак целе подлактице.

Жице на харфи најлепше и најчистије звоне онда када нису скраћене зато што је сила којом виљушке делују на жицу (када је уштину) мања од силе којом се жица наслања на „коњић“. То је један од разлога зашто композитори који добро познају инструмент често бирају да пишу у тоналитетима са више снизивица,⁴ или чак да у оркестарској литератури запишу деоницу харфе у енхармонски истом тоналитету.⁵ Аналогно томе, у тоналитетима са повисилицама, где су жице два пута „уштинуте“, дужина вибрирања истих жица је краћа, а боја тона другачија.

³ Немогуће је одједном одсвирати више од седам различитих тонова, као што је могуће на клавиру.

⁴ Морис Равел: *Интродукција и Алегро* за харфу, флауту, кларинет, и гудачки квартет (Гес-дур).

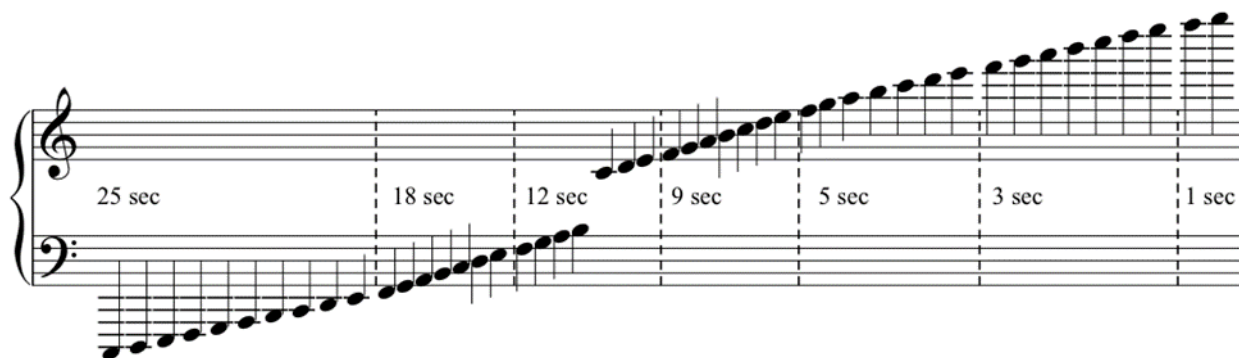
⁵ Познати пример је Финална сцена у IV чину балета *Лабудово језеро* Петра Иљича Чајковског, када оркестар свира у Ха-дуру, а харфа у Цес-дуру.

Додатно, правило да краћа жица краће вибрира је на харфи посебно наглашено. Није једноставно направити егзактни експеримент са трајањем вибрирања жица (који одговара реалним условима интерпретације музике на харфи), јер оно зависи не само од дужине жице, већ и од тога да ли је жица „уштинута“, од јачине силе којом је жица окинута, од угла окидања, од затегнутости жице, од материјала од кога је израђена жица (металне жице вибрирају дуже од цревних или најлонских) као и од индивидуалних карактеристика сваког појединачног инструмента.

Такође, тешко је дефинисати крај вибрирања једне жице, јер вибрирање полако престаје, и некада је могуће оком установити да се жица и даље помера, иако се интезитет произведеног тона спустио испод прага чујности.

Дат је пример из литературе који показује апроксимативно време вибрирања жица на педалној харфи (Пример 4).⁶ Анализирајући дате податке може се закључити да је превише жица сврстано у исту категорију, што прави нереалну слику. Сматрам да је за боље разумевање природе резоновања жица јако корисно спровести два експеримента, о чему ће у наставку излагања бити више речи.

Пример 4 Апроксимативно време вибрирања жица на харфи



Експеримент бр. 1 - Мерење трајања вибрирања жица

Циљ овог експеримента је да се испитају трајања вибрирања жица по различитим регистрима. Претпоставка је да трајање зависи од дужине жице која вибрира, као и од

⁶ Gunnhildur Einarsdóttir. "Dumping techniques", <http://sites.siba.fi/web/harpnotation/manual/damping-techniques/indicating-damping> преузето 24.08.2016.

материјала од кога је направљена, и овај експеримент треба ближе да објасни ту зависност. Остали чиниоци, од којих трајање вибрирања жица такође може да зависи, су постављени као константни.

За овај експеримент дефинисане су следеће поставке:

1. Користи се један инструмент, концертна харфа марке Салви, модел Дијана. Харфа је висока 188цм и има проширену резонантну даску.
2. Интензитет окидања жица је велики (јако окидање), али испод границе дисторзије жице.
3. Угао окидања жице је константан, коришћен је искључиво трећи прст леве руке.
4. Харфа је наслоњена на раме извођача, дакле једна страна постоља је одвојена од пода, што максимализује сонорност инструмента.
5. Педали су намештени у горњи положај тако да жице нису уштинуте, односно њихове дужине су максималне.
6. Крај вибрирања је дефинисан као први моменат када је могуће да жица која је вибрирала буде додирнута ноктом, а да се не чује „зучкање“.
7. За сваку жицу су урађена три мерења, и у табели су дате средње вредности.

Резултати су следећи:

Табела 1 Трајање вибрирања жица на харфи

Жица	Материјал	Дужина вибрирања у секундама*
1C	Метал	50/24
1D	Метал	35/35
1Es	Метал	54/36
1Fes	Метал	52/34
1Ges	Метал	46/29
1As	Метал	53/28
1Be	Метал	39/23
Ces	Метал	35/22
Des	Метал	31/21
Es	Метал	28/17
Fes	Метал	27/14
Ges	Метал	30/22
As	Црево	11.65
Be	Црево	10.12
ces	Црево	10,55
des	Црево	10.36
es	Црево	9.91
fes	Црево	8.60
ges	Црево	9.17
as	Црево	8.01
be	Црево	7.37

ces ¹	Црево	6.67
des ¹	Црево	5.93
es ¹	Црево	4.50
fes ¹	Црево	4.20
ges ¹	Црево	4.33
as ¹	Црево	4.20
be ¹	Црево	3.90
ces ²	Црево	3.37
des ²	Црево	3.53
es ²	Црево	3.60
fes ²	Црево	2.75
ges ²	Црево	2.37
as ²	Црево	3.48
be ²	Црево	3.01
ces ³	Црево	2.64
des ³	Црево	2.30
es ³	Црево	2.01
fes ³	Црево	2.15
ges ³	Црево	2.52
as ³	Црево	1.66
be ³	Црево	1.56
ces ⁴	Црево	1.60
des ⁴	Црево	1.35
es ⁴	Црево	1.30
fes ⁴	Црево	0.73
ges ⁴	Црево	0.66
* за металне жице прва вредност означава укупну дужину вибрирања, а друга дужину вибрирања изнад прага чујности		

Резултати мерења показују да металне жице вибрирају значајно дуже од цревних. Што је жица дужа (односно фреквенција тона нижа) то је трајање вибрирања дуже.⁷ Разлике у трајању вибрирања суседних жица су мале, махом краће од секунде за цревне жице и неколико секунди за металне жице. Упадљива разлика у трајању вибрирања суседних жица (преко 18 секунди) је у случају *Ges* (метал) - *As* (црево). У току мерења је установљено да је трајање вибрирања металних жица значајно дуже од трајања њихове звучности. Због тога су за металне жице убележене две вредности. Прва показује трајање вибрирања жице (голим оком видимо да се жица помера, и када полако прислонимо нокат жици, чује се непријатно „зуцкање“). Друга вредност означава колико дуго чујемо произведен тон. Након тога се интензитет вибрирања спушта испод прага чујности. Очигледна је значајна разлика између ова два трајања. Обе ове вредности су битне за ово истраживање. Наиме, докле год чујемо вибрирање једне жице, то директно утиче на проблематику „гушења“, у смислу доношења одлуке да ли нам њено звучање у одређеном моменту одговара или не одговара, односно да ли се она мора „угушити“. Прва вредност посредно утиче на проблематику „гушења“ јер је битна за педалне

⁷ Одступања у претходној табели можемо приписати условима мерења и различитом квалитету жица.

промене, и указује да је некада „гушење“ потребно чак и ако се тон произведен на тој жици више не чује. Наиме, уколико је потребно померити педал, и уколико виљушка механизма уштине металну жицу која и даље вибрира (без обзира што ми то вибрирање више не чујемо), чуће се врло непријатан, звечећи, металан тон.

Експеримент бр. 2 - Које све жице вибрирају у резонанцији са окинутом жицом?

Циљ овог експеримента је да се установи које све жице вибрирају у резонанцији са окинутом жицом, јер вибрирање свих жица, укључујући и оних које нису окинуте има импликације на процес „гушења“. Претпоставка је да је вибрирање жица у резонанцији уочљивије у доњем регистру харфе.

За овај експеримент дефинисани су следећи параметри:

1. Користи се један инструмент, концертна харфа марке Салви, модел Дијана. Харфа је висока 188цм и има проширену резонантну даску.
2. Интензитет окидања жица је велики (јако окидање), али испод границе дисторзије жице.
3. Угао окидања жице је константан, коришћен је искључиво трећи прст леве руке.
4. Харфа је наслоњена на раме извођача, дакле једна страна постоља је одвојена од пода, што максимализује сонорност инструмента.
5. Педали су намештени у горњи положај тако да жице нису уштинуте, односно њихове дужине су максималне.
6. Вибрација жица у резонанцији утврђена је чулом додиром – на тај начин што је након одсвираног тона, додирнута једна по једна жица, и установљено да ли је у стању мировања или не.
7. За сваку жицу је урађено онолико мерења, колико је било потребно да се утврди које све жице са њом вибрирају у резонанцији (а да се то може осетити чулом додиром).
8. Нису рађена мерења за све жице на харфи, већ за неколико жица из различитих регистара.

Табела 2 Вибрирање жица у резонанцији са окинутом жицом

Жице ниже фреквенције које вибрирају у резонанцији	Окинута жица	Жице више фреквенције које вибрирају у резонанцији
Ces, Fes, ces	ces ¹	
Ces, Ges, ces	ges	
1Ges, Des, ges	des	as, des ¹
1As, Des	As	es, as

Експериментом је утврђено да је интензитет вибрирања жица у резонанцији највећи у малој и великој октави. То је и логично, с обзиром да су у питању дебље и дуже жице, чија је затегнутост мања (у односу на тање и краће жице), и чија је дужина трајања вибрирања (погледати Експеримент 1) и иначе значајно већа. У зависности од регистра окинуте жице, интензитет вибрирања жица у резонанцији (поређано од већег ка мањем) је: доња квинта, доња октава, доња дуодецима, горња квинта, горња октава. То указује на то да се прекомерна вибрирања првенствено одстрањују „гушењем“ жица на којима је свирано, а затим октаве испод оне у којој је свирано.

Резонанција код харфе у свирању са другим инструментима

Код харфе, жице у доњем регистру могу вибрирати и када харфиста ништа не свира, али се харфа налази у окружењу у којем се производе звукови (или неке друге вибрације). Карактеристичан пример је свирање у оркестру, поготово уколико се ради о оперско-балетском оркестру, таквом да су музичари смештени у оркестарској „рупи“, где простор сам по себи добија улогу резонантне кутије. Тада је врло честа ситуација да харфа „звони“ иако харфиста ништа није свирао, већ одређене жице спонтано вибрирају. То су махом металне жице у дубоком регистру као и цревне жице у великој и малој октави које су у резонанцији са тоновима које други свирају. Такође, и када харфиста свира, код харфе је присутно вибрирање жица које су у резонанцији не само са оним тоновима који су одсвиран на харфи, већ и са онима који су одсвиран на другим музичким инструментима. На тај начин харфа постаје „одјек“ осталих музичких инструмената. Она наставља да „звони“, утапајући њихове звуке у своје вибрације, што често може да музици дâ посебну драж, поготово на крајевима одсека где звук оркестра треба да полако ишчили. Пролонгирано вибрирање жица харфе остаје и након завршетка трајања тонова свих осталих инструмената (који завршавају са досезањем минимума звука могућим за свирање), и вибрације спонтано ишчиле у наредних неколико секунди,

које су онај простор „између неба и тла“ када нисмо сигурни да ли време тече, или се накратко зауставило.

Однос звучне реализације и записа – посебност харфе у односу на друге инструменте

Питања произвођења тона и заустављања вибрирања наглашавају необичне особине харфе, које је издвајају од већине осталих инструмената. Наиме, ако анализирамо однос између музичког записа и његове реализације очигледно је да се у неким аспектима харфа значајно издваја.

Код већине музичких инструмената можемо јасно дефинисати трајање одређеног тона. Код гудачких инструмената то је време док гудало прелази преко жица под одређеним притиском, код дувачког инструмента тон траје док музичар дувајући усмерава струјање ваздуха под одређеним притиском кроз писак и тело инструмента, док код клавира тон траје од момента када се дирка притисне до момента када се дирка отпусти (и када филцеви механизма зауставе даље вибрирање те жице), итд. Основа учења свирања било којег од ових инструмената подразумева поштовање дужине трајања тона коју је композитор дао у нотном запису. За разлику од наведених инструмената, код харфе то није случај. Наиме, дужина вибрирања једном окинуте жице зависи од резонантности самог инструмента, од регистра у ком се свира, од затегнутости жица, од интензитета окидања и угла под којим је жица окинута. Дужина спонтаног вибрирања не подударе се са трајањем које је у нотама записано. На пример, за окидање жице *це мало* у гласној динамици употребљава се иста сила за различита записана трајања (на пример за четвртину, половину и целу ноту). Самим тим, и спонтана дужина вибрирања је иста. Да би се разлика у звучном трајању разграничила, потребно је (у складу са темпом) у одговарајућем моменту зауставити вибрирање жице (након једног, два или четири откуцаја). У зависности од јачине вибрирања жице у том моменту то „гушење“ може произвести врло јак и непријатан звук. „Гушење“ никако није бешуман процес, и хватање жице у покрету подразумева слабије или јаче „зучкање“.

Такође, након што је одсвиран први тон, за њим обично следи и већи број других тонова. Док је заиста могуће одсвирати једну појединачну жицу, и зауставити њено вибрирање у складу са записом у партитури, у било којем следу од неколико тонова то

је често немогуће. Наравно, не треба заборавити да „гушење“ може да произведе звукове који у потпуности мењају музичку фразу и ометају логичан музички ток. Због тога на харфи одсвирани тонови у великој већини случајева не трају онолико колико је записано, него или онолико колико спонтано вибрирају (најчешће у горњем и евентуално средњем регистру), или онолико дуго колико извођач одлучи да је потребно да вибрирају (жице у доњем, и делимично у средњем регистру) у односу на хармонске промене, музичку фразу и ток. У великој већини случајева реално трајање тонова је значајно дуже од онога што је записано у партитури⁸.

У објашњавању овог феномена, често се вибрирање жица на харфи пореди са вибрирањем жица на клавиру са притиснутим десним педалом (када су пригушивачи подигнути), а процес „гушења“ се објашњава као процес који је супротан процесу педализације на клавиру. Иако је начелно тачно да харфу можемо да посматрамо као клавир коме је притиснут десни педал, ипак постоје одређене разлике које у зависности од ситуације могу бити значајне. У ниском регистру, жице и на харфи и на клавиру вибрирају дуго. Ипак, што је регистар виши, жице адекватне тонске висине дуже вибрирају на клавиру него на харфи, јер металне жице вибрирају дуже од цревних или најлонских. Клавир има значајно више жица (за сваку тонску висину има две или три жице)⁹, па је самим тим вибрирање жица у резонанцији још веће него на харфи и евентуално свирање клавира са трајно притиснутим десним педалом би направило још веће мешање хармонија.¹⁰ Разуме се, код клавира је лако зауставити вибрирање свих жица – отпуштањем десног педала и уклањањем прстију са дирки. На харфи је склањање прста са жице – управо почетак вибрирања, и не постоји било какав механизам који ће то вибрирање зауставити у тачно одређеном моменту, то се ради искључиво прстима или отвореним длановима.

У периоду усавршавања педалне харфе, који траје од њеног настанка крајем 18. века до данас, више конструктора је покушало да направи посебан механизам, којим би се, као на клавиру, зауставило вибрирање свих жица у једном моменту. Било је неколико успешних решења, а принцип се заснивао углавном на томе да се направи систем пригушивача, који је заустављао вибрирање свих жица (или само металних), и који је

⁸ До овог закључка дошла сам током више година своје извођачке и педагошке праксе, као и анализом извођачке праксе других харфиста.

⁹ Клавир укупно има око 230 жица.

¹⁰ Нико не жели ни да замисли како би изгледало свирање клавира са трајно притиснутим десним педалом у оквиру класичног пијанистичког репертоара.

покретан додатним осмим педалом, који се налазио у средини (између педала *de, ce* и *ha* са леве стране, и *e, ef, ge* и *a* са десне). О првом оваквом механизму говори се у чланку у Париском журналу (*Journal de Paris*) од 08.02.1786.¹¹ Познати француски градитељ чембала и харфи, Жан-Анри Надерман (Jean-Henri Naderman, 1734-1799) је направио харфу за тада најпознатијег харфисту (и композитора за харфу) по имену Жан Батист Крумпхолц (Johann Baptiste Krumpholtz, чешки Jan Křtitel Krumpholtz, 1742-1790). Овај инструмент (педална харфа са једноструком акцијом - данас се налази у музеју Викторија и Алберт у Лондону) је израђен имајући у виду тачне спецификације које је Крумпхолц направио. Имао је осми педал, који је контролисао пет поклопаца, који су отварали/затварали отворе у резонантној кутији и на тај начин утицали на звучност инструмента. Поред тога, на овом инструменту је постојао и додатни механизам за „гушење“. Помоћу дугачке металне полуге постављене преко доњег дела резонантне даске било је могуће контролисати механизам за „гушење“ – пресвучен тканином, инсталиран дуж централне лајсне на резонантној дасци.¹²

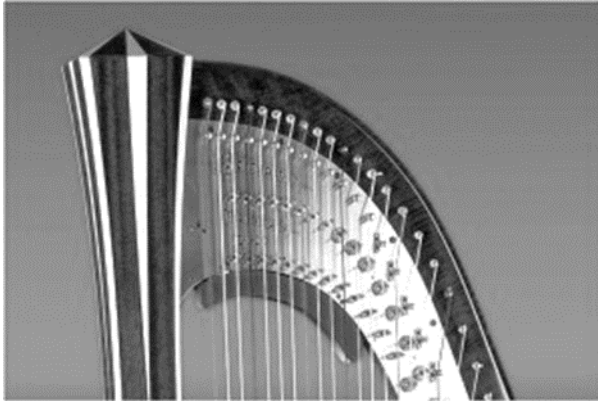
Технички, решење је било добро, тај механизам је управо радио оно за шта је пројектован, али такве харфе никада нису ушле у широку употребу. Овај механизам имао је једну кључну мањкавост. Његовим коришћењем у току музичке фразе реметио се музички ток. Наиме, на клавиру је могуће отпустити педал, и тиме прекинути вибрирање свих жица, и поново га притиснути (на пример у тренутку промене хармоније), без тога да дође до поремећаја фразирања и музичког тока. У моменту отпуштања и поновног притискања, пијаниста својим прстима наставља да притиска потребне дирке, и тако задржава одговарајућа звучања. За разлику од тога, коришћењем механизма за заустављање вибрирања жица на харфи долази до потпуног прекида свих звукова, и самим тим је његово коришћење у потпуности ограничено на крајеве композиција, ставова и (ретко) одређених делова композиција. Самим тим, претерано је конструисање компликованог система зарад најједноставнијег облика „гушења“ који харфиста спроводи врло лако коришћењем својих дланова. Једино је Никанор Цабалета (Nicanor Zabaleta, 1907-1993), озбиљније користио овакав инструмент, и то једино за снимање музике из периода барока и класике. Захваљујући овом механизму, могао је да

¹¹ Roslin Rensch. *Harps & Harpists*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, стр. 173.

¹² Поред овог, постоји и неколико других градитеља харфи који су током 19. и 20. века конструисали посебне механизме за „гушење“ жица.

минимизује мешање хармонија.¹³ (У Пример 5 се може видети део механизма за „гушење“ металних жица, обложен филцем, постављен испод врата харфе коју је користио Цабалета.)

Пример 5 Модел харфе *Hornbacher* са механизмом за „гушење“



На основу претходног може се закључити да постоје само две околности и којима је могуће поређење између клавира и харфе (у погледу вибрирања жица). Прва је тренутак тишине, када пијаниста отпушта десни педал и подиже руке са клавира а харфиста (насупротив њему) спушта дланове на жице да би зауставио све вибрације. Друга таква ситуација јесте свирање клавира са трајно притиснутим десним педалом, са свирањем харфе без „гушења“. Све остало је значајно теже за компарацију. Теоретски, можемо рећи, да како пијаниста задржава прсте на одређеним диркама у моменту док отпушта и поново притиска десни педал, тако харфиста размишља о томе које ће жице „оставити“ да вибрирају, а које ће „угушити“, али ту престаје свака даља сличност, пошто је концепт свирања харфе потпуно другачији, јер укључује више нивоа међузависности које утичу на изводљивост жељених решења (зависност од прстореда, артикулације, евентуалних замена енхармонски истим тоновима, одлука везаних за педалне промене итд). Ова поређења између клавира и харфе могу бити корисна само у смислу разумевања и објашњења, али логика „гушења“ и „слободе“ вибрирања жица на харфи иде другим током.

¹³ Cristina Finch. “When 7 pedals just aren’t enough”, *Harp Column*, 2015, <https://www.harpcolumn.com/bi-weekly-harp-bits-2-when-7-pedals-just-arent-enough-part-2> преузето 24.08.2016.

Ипак, процеси педализације на клавиру, и „гушења“ на харфи имају једну врло важну заједничку особину. То су процеси који су у домену уметничке интерпретације музичког записа, односно процеси који одсликавају срж музикалности извођача. Уметничке одлуке које извођачи доносе везано за ове процесе, могу да направе огромне разлике између њих. Иако постоје одређени записи за ове процесе, мишљења су субјективна, и разликују се од извођача до извођача, и од композитора до композитора. Тако је Бритн, на пример, записивао жељену педализацију на клавиру врло детаљно,¹⁴ док Дебиси то није радио. Француски пијаниста, и Дебисијев ученик, Димеснил (Maurice Dumesnil, 1884-1974) је забележио Дебисијеве инструкције да „педализација не може бити забележена“.¹⁵ То је због тога што је Дебиси посматрао педализацију као индивидуалан проблем, који треба решити узимајући у обзир разлике у акустици концертних сала или студија, различите тонске могућности клавира, као и личне и уметничке афинитете извођача. Пошто је његов стил компоновања био више вертикалан (хармонски) него хоризонталан (контрапунктски), није погрешно усвојити хармонску структуру као водич за педализацију.¹⁶ Из онога што је рекао може се закључити да је Дебиси те одлуке препуштао музичком укусу извођача: „Поверите то својим ушима, нема ту много теорије. Потребно је једино слушати. Задовољство изнад свега.“¹⁷

Као што је разноврстан однос композитора и извођача према процесу педализације у клавирској музици, тако постоје различити односи композитора и харфиста према проблематици „гушења“. Велики број композитора кроз историју, укључујући и композиторе у 21. веку, у своје партитуре нису укључили ознаке које се односе на трајање вибрирања жица, тако да је тумачење музичког записа у том погледу, у великом делу остављено извођачу. Постоје композитори који су спорадично укључили поједина објашњења, док је сразмерно мало композитора, (махом харфиста) који су у партитуру укључило врло детаљне ознаке, која значајно сужавају дијапазон могућих тумачења.

У наредним поглављима ће бити разматран дијахронски развој техника и нотације за различите поступке „гушења“ кроз извођачко-педагошко-композиторску

¹⁴ Imogen Holst. *Britten*, Faber and Faber Limited, London, 1966, стр 16.

¹⁵ Maurice Dumesnil, *Interpreting Debussy*, *Summy piano teaching pamphlet series* No.11. Summy Publishing Company. 1957, стр 31, наведено према Liu-Hsiu Kuo. *Transcribing for the Harp: A study of Debussy's Claire de lune*, Doctor of Musical Arts document, University of Cincinnati, 2006.стр. 37.

¹⁶ Maurice Dumesnil, наведено дело, стр. 32, наведено према Liu-Hsiu Kuo, наведено дело, стр. 37.

¹⁷ Marguerite Long, *At the piano with Claude Debussy*. J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1972, стр. 16-21, наведено према Liu-Hsiu Kuo, наведено дело, стр. 37.

праксу. Значајна пажња биће поклоњена прегледу техника „гушења“ и одговарајућих записа који се данас могу наћи у композицијама и стручној литератури. Биће објашњен међусобан однос „гушења“ и процеса педализације на харфи, као и утицај трајања вибрирања жица на логику хармонског тока, боју тона, стил и логику формирања музичке фразе.

Такође ће бити разматран ток размишљања који указује на онај слој уметничког деловања извођача који се одвија „између“ нотног записа и звучне реализације одређене композиције. Анализирани су карактеристични примери из литературе и показана уобичајена значења везана за специфичне процесе. Значајна пажња поклоњена је различитим извођењима Свите за соло харфу Бенцамина Бритна, из аспекта тумачења записа у односу на проблематику трајања вибрирања жица, као и уметничким импликацијама таквих тумачења. Рад укључује и детаљно урађену анализу (из аспекта односа према „гушењу“) два става те Свите, као и трећег става Сонате фантазије Сер Арнолда Бакса .

Развој техника и нотације за различите поступке „гушења“ кроз извођачко-педагошко-композиторску праксу

Кратак осврт на развој харфе

Однос музичара према дужини вибрирања жица на харфи се дијахронски мењао, у складу са усавршавањем инструмента, као и у складу са развојем музике. Кључни период развоја харфе јесте барок. У то време у Европи су биле у употреби дијатонска харфа, ирска харфа, хроматске харфе са два реда жица (шпанска и италијанска варијанта), а током периода барока настала је и харфа са прештимачима која је била пут ка развоју педалне харфе.

Ирска харфа је инструмент који је био у употреби до средине 18. века, првенствено у Ирској, где се као њихов национални инструмент најчешће користио као пратња гласу. Интересантно је да су „преживели“ примерци ирских харфи из периода 1400-1750. године, и да је у току та три и по века овај инструмент био конструисан на потпуно исти начин. Резонантна кутија била је направљена од врбе¹⁸, врат харфе је био масиван, и са обе стране осигуран металним тракама. Све жице су биле од месинга, постављене са леве стране врата, тако да је харфиста свирао харфу држећи је на левом рамену.¹⁹ Жице су се свирале ноктима.²⁰ Затегнутост жица је била мала, и једном окинута, оне су дуго вибрирале, дајући тон близак звончићима. Ова харфа је првенствено била дијатонски инструмент.²¹ Постојали су спорадични покушаји да се уведу хроматски тонови, али то није било у корелацији са инструментом, баш због тога што су жице дуго вибрирале.

У доступној литератури није било речи о томе, али сасвим је могуће да је управо то био разлог што је овај инструмент у потпуности нестао из употребе. Наиме, усложњавањем музике у периоду барока, увођењем хроматике, пред инструменте су се поставили неки нови захтеви, који су утицали на промене у конструкцији инструмената, да би се томе прилагодили. Ирска харфа се од осталих типова „европских харфи“

¹⁸ Остале врсте харфи се махом праве од јавора и оморике.

¹⁹ Све друге харфе се свирају на десном рамену.

²⁰ То је једина врста харфи која се стандардно свирала ноктима. Уобичајено је да се харфа свира прстима (јагодицама).

²¹ Joan Rimmer. „Harp in the Baroque Era“, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 90 (1963/64), стр. 62.

разликовала у неколико аспеката: врста дрвета, начин држања инструмента, коришћење ноктију, и искључиво месингане жице. Последња разлика је била кључна. Како металне жице вибрирају дуж од цревних, овом инструменту није погодовала нити хроматика, нити брзо смењивање хармонија. Ирска харфа није могла да испрати промене у музици јер су покушаји да она постане хроматски инструмент били неуспешни због дугог вибрирања месинганих жица. Паралелно са ишчезавањем овог инструмента, други облици европске харфе су напредовали у конструкцији. Временом је харфа са полугама у потпуности заузела место које је ирска харфа имала у њиховој традиционалној музици.

Мењањем и усавршавањем дијатонске харфе која је коришћена у средњем веку (само цревне жице, или евентуално металне жице у доњем регистру), настало је неколико типова харфи: хроматске харфе са два реда жица – италијанска и шпанска варијанта, хроматска харфа са три реда жица (настала у Италији, од харфе са два реда жица, касније постала национални инструмент у Велсу), харфа са полугама (прештимачима)²², харфа са педалима са једноструком акцијом, и харфа са педалима са двоструком акцијом (инструмент који је данас највише у употреби).

Проблем „гушења“ односно трајања вибрирања жица свакако је везан за сваки од ових инструмената. Већ је наведено да је било покушаја увођења специјалних механизма који су помагали у контролисању звучности и дужине вибрирања жица. Ипак, у објављеним партитурама нема ознака за „гушење“ до самог краја 19. века.²³ Чак ни у композицијама Алфонса Аселмонса²⁴ (Alphonse Hasselmans, 1845-1912) нема одговарајућих ознака. Оне се тек јављају у записима његових ученика, Анријете Реније (Henriette Renié, 1875-1956), Марсела Турнијеа (Marcel Tournier, 1879-1951), Карлоса Салседа (Carlos Salzedo, 1885- 1961) и Марсела Гранжанија (Marcel Grandjany, 1891-1975)²⁵.

²² Данас позната као мала харфа, келтска харфа, ренесансна харфа (иако није постојала у периоду ренесансе), традиционална харфа, или једноставно харфа са полугама (lever harp).

²³ Што се може видети ако се анализирају партитуре објављене у 19 веку, превасходно најбољих харфиста који су уједно и компоновали за харфу (Елајаса Париша Алварса /Elias Parish Alvars, 1808-1849/, Феликса Годфроа /Felix Godefroid, 1818-1897/, Алберта Цабела /Albert Zabel, 1834-1910/, Вилхелма Посеа /Wilhelm Posse, 1852-1925/).

²⁴ Код нас је уобичајено да се Аселмонс изговара Хаселманс, највероватније по угледу на изговор Енглеза.

²⁵ Код нас је уобичајено да се Гранжани изговара Гранђани што је погрешно.

Алфонс Аселмонс

Алфонс Аселмонс је био кључна личност педагогије харфе крајем 19. и почетком 20. века. Рођен је у Белгији, али је већи део живота провео у Француској, где је свирао у главним париским оркестрима и постигао завидну солистичку каријеру.²⁶ Већ 1884. године именован је за професора харфе на Париском конзерваторијуму – позиција коју је задржао све до своје смрти 1912. године. Био је близак пријатељ Габријела Фореа (Gabriel Fauré, 1845-1924). Захваљујући њиховом пријатељству Форе је написао две композиције за соло харфу. Аселмонс је мотивисао и многе друге композиторе да пишу солистичке композиције за овај инструмент, и период док је он предавао на Париском конзерваторијуму је истовремено и најплоднији период компоновања француских композитора за овај инструмент, када су настала капитална дела, и дан данас на репертоару харфиста широм света.²⁷

Аселмонс је такође заслужан за дефинитивну „победу“ педалне харфе са двоструком акцијом, над оном са једноструком акцијом у Француској. Наиме, харфа са једноструком акцијом се у Паризу најдуже задржала, захваљујући томе што је породица Надерман производила те харфе, а Франсоа Жозеф Надерман (François Joseph Naderman, 1781-1835), први професор харфе на Париском конзерваторијуму, и његови ученици, су се дуго противили увођењу новог и далеко савременијег инструмента, са много већим могућностима.²⁸

Аселмонс је био дубоко поштован од стране својих студената иако су многи од њих своје школовање запамтили и описали као горко-слатко искуство.²⁹ Наиме, он је постављао високе захтеве пред студенте, имали су три часа харфе недељно, присуство је било обавезно, и морали су спремити (наравно напамет) две етиде и један комад (или неколико страна комада) недељно. Студент који би дошао неспреман на час, наишао би на тако хладно одбацивање од стране професора, да му не би пало на памет да му се то поново догоди. Такође су памтили и његов посебно богат и сочан тон, који им је био

²⁶ Roslin Rensch, наведено дело, стр. 199.

²⁷ Gabriel Pierné: *Impromptu Caprice Op. 9* (1885), *Concertstück*, Op. 39 (1903), Camille Saint-Saëns: *Fantasie pour harpe* (1893), *Fantasie pour violon et harpe* (1907), Gabriel Fauré: *Impromptu Op. 86* (1904), Claude Debussy: *Danse sacrée et danse profane* (1904), Maurice Ravel: *Introduction et Allegro* (1905)...

²⁸ Kimberly Ann Houser. *Five virtuoso harpists and composers: Their contributions to the technique and literature of the harp*, Doctor od musical arts with a major in music thesis, University of Arizona, 2004, стр. 31.

²⁹ Roslin Rensch, наведено дело, стр. 200.

инспирација да истрају у вежбању и напредовању. Очигледно је као педагог био невероватно успешан, јер су практично сва највећа имена харфизма 20. века (осим Руса) његови ученици, (Анријет Реније, Марсел Турније, Карлос Салседо, Ада Сасоли /Ada Sassoli, 1886-1946/, Мишлен Кан /Micheline Kahn, 1889-1987/, Марсел Гранжани, Пјер Жаме /Pierre Jamet, 1893-1991/, Лили Ласкин /Lily Laskine, 1893-1988/), или ученици његових ученика (Харпо Маркс /Harpo Marx, 1888-1964/, Милдред Дилинг /Mildred Dilling, 1894-1982/, Никанор Цабалета, Жаклин Боро /Jacqueline Borot, 1916-1999/, Сузан Мек Доналд /Susann McDonald, 1935-/, Јоланда Кондонасис /Yolanda Kondonassis, 1963-/).³⁰

Поред тога што је био виртуоз и педагог, Аселмонс је био и композитор. Приредио је бројне редакције етида за харфу од којих су најзначајније оне које су компоновали Дизи (François Joseph Dizi, 1780-1840) и Лабар (Théodore Labarre, 1805-1870).³¹ Сâм није компоновао ни сонате ни музику за ансамбле, већ је искључиво писао комаде за соло харфу. Лили Ласкин, његова студенткиња, и касније чувена француска харфисткиња, описује његове комаде као композиције средње тежине, које „без обесхрабтивања“ уче студента „суштини инструмента и природног прстореда“.³²

Заиста, аутор је бројних композиција, које је махом посветио својим студентима.³³ Свака од тих композиција заиста циља на суштинско разумевање инструмента у неком аспекту, који може, али не мора бити првенствено технички. Разрадио је одређене фигуре које су на харфи почеле да се користе у 19. веку, неке је унапредио, и увео нове (трилер са енхармонски истим нотама који је увео Париш Алварс, фигуру где обе руке наизменично понављају исти след нота *bisbigliandi*, фигуру где мелодију доноси палац десне руке док остали прсти свирају разложени акорд, или исто то у инверзији, са мелодијом у четвртом прсту леве руке, итд).³⁴

Његова вероватно најизвођенија композиција јесте комад – концертна етида *Извор (La source)*.³⁵ Осим очигледног техничког проблема уједначавања прстију у свирању разложених акорада наниже, јако битан аспект дела јесте и стицање осећаја за

³⁰ Roslyn Rensch, наведено дело, стр. 200-201.

³¹ Исто, стр. 200.

³² Исто, стр. 201.

³³ Alphonse Hasselmans: *Aubade* (A son Elève Madame la Comtesse de Lauriston), *Au Monastère* (A Madame la Comtesse d'Hauterive-Dumas), *Ballade* (A son Auguste Elève Marie Henriette, Reine de Belges), *Chasse* (A son Elève Nademoiselle Marguerite Soto) итд.

³⁴ Kimberly Ann Houser, наведено дело, стр. 33-34.

³⁵ Alphonse Hasselmans. *La source*, Op. 44, Durand & Fils, Paris, 1898.

односе хармонских прогресија и „гушења“. Наиме, с обзиром на стално исту, уједначену текстуру, када студент превазиђе технички проблем свирања акордске фигуре наниже, може да се посвети концепцији музичке фразе, градације итд. Музика је једноставна, па студента природно води кроз смене хармонија, при чему се стиче јасан осећај које хармоније не треба да се мешају, када и како жице треба да се „угуше“ да би се добио *subito piano*, а када доњу октаву треба хватати на тај начин да се не “угуши“ ништа од вибрација доњих жица, да би се произвела динамичка градација.

У време Аселмонса није било ознака композитора везаних за „гушење“. Ипак, с обзиром на то да су његови ученици у своје композиције, редакције и транскрипције увели уписивање знакова за „гушење“, логично је претпоставити да је та тема морала била присутна на његовим часовима.

Анријет Реније

Анријет Реније је свакако била међу најбољим ученицима Алфонса Аселмонса. Импресивно је то што је почела да учи харфу са девет година (до тада је свирала клавир), уписала Париски конзерваторијум већ са десет, са једанаест је асистирала професору у настави, док је са дванаест година једногласно освојила *Premiere prix*, што је уједно значило и статус професионалца.³⁶ Пре него што је напунила тринаест година добила је свог првог приватног ученика, а у врло кратком временском периоду имала их је већ неколико, и углавном су били дупло старији од ње. Током своје седамдесетогодишње каријере професора, никада није предавала у школи већ је искључиво подучавала у свом приватном студију.³⁷ Поред тога што је свирала харфу, завршила је и композицију а професор јој је био чувени Теодор Дибоеа (Théodore Dubois, 1837-1924). Он је сматрао да су њене композиторске способности посебне, и упркос томе што је била најмлађа, и једина девојка у класи, често ју је истицао као пример осталима.³⁸

Анријет Реније је свој живот у потпуности посветила харфи, као врхунски извођач, као композитор, и као педагог. Била је везана за Француску, за мајку и браћу

³⁶ Françoise des Verennes, *Henriette Renié: The Living Harp*, Music Works Harp Editions, Bloomington, 1990, стр. 33, наведено према Kimberly Ann Houser, наведено дело, стр. 36.

³⁷ Constance Caroline Slaughter. *Henriette Renié: A pioneer in the world of the harp*, Rice University, Master of Music thesis, 1992, стр. 25.

³⁸ Kimberly Ann Houser, наведено дело, стр. 37.

којима је финансијски помагала, и без обзира на бројне понуде које је имала (укључујући и понуду Тосканинија /Arturo Toscanini, 1867-1957/ за уговор у Сједињеним Америчким Државама)³⁹ никада није напуштала Француску на дужи период. Поред опуса сопствених композиција за харфу, урадила је транскрипције дела других композитора, оригинално превасходно написаних за клавир, које су објављене у дванаест свезака.⁴⁰ Написала је и књигу „Школа за харфу“⁴¹ која је у моменту објављивања била најобимнија колекција упутстава и техничких вежби за харфу икада написана. Ова књига, намењена како студентима, тако и професионалним харфистима, остала је кључни део образовања харфиста и дан данас. Када је књига изашла из штампе, Карлос Салседо, још један велики харфиста двадесетог века, написао јој је:⁴²

Ваша сјајна *Школа* је гигантско, дубоко заносно дело. Надам се да ништа неће зауставити величанствену динамичност Ваше посвећености – може се чак рећи пожртвованости заједничком циљу. Оно што је музика животу, то је харфа музици.⁴³

Говорећи о Анријети Реније, својој студенткињи Милдред Дилинг, Салседо је изјавио „Она (Реније) је толико изнад осталих харфиста, колико је небо изнад земље.“⁴⁴

У својој „Школи за харфу“ она детаљно и врло исцрпно говори о бројним питањима везаним за технику свирања харфе. Књига је пуна вежби, и омогућава студенту да логично и поступно напредује у свирању.

Када је реч о заустављању вибрирања жица, она објашњава следеће појмове:

- технику свирања *пригушених тонова (sons etouffes)*;⁴⁵
- *pres de la table*;⁴⁶
- „гушење“ тонова у басу у току постављања;⁴⁷

³⁹ Françoise des Verennes, *Henriette Renié: The Living Harp*, наведено дело стр. 92, наведено према Constance Caroline Slaughter, наведено дело, стр. 17.

⁴⁰ Françoise des Verennes, „Henriette Renié“, *American Harp Journal*, Winter 1975, стр. 4.

⁴¹ Henriette Renié. *Methodé Complete de Harpe*, Alphonse Leduc, Paris, 1946.

⁴² Françoise Des Verennes, „Henriette Renié“, *The American Harp Journal*, Winter 1975, стр. 15.

⁴³ Your great Method is a gigantic, deeply captivating work. I (hope) that nothing should stop the marvelous dinamism of your devotion – one may even say sacrifice to our cause. The harp is to Music what Music is to life.

⁴⁴ Rita Sharpes. „Mildred Dilling“, *The American Harp Journal*, (Winter 1981) стр. 5, наведено према Constance Caroline Slaughter, наведено дело, стр. 32.

⁴⁵ Henriette Renié, наведено дело, стр. 153-155.

⁴⁶ Исто, стр. 63.

⁴⁷ Исто, стр. 155.

- ознаке за „гушење“ појединачних нота;⁴⁸
- „гушење“ жица у ниском регистру због различитих уметничких разлога (за врло лежеран почетак, за *subito pp*, за кристалну звучност, за почетак мелодије);⁴⁹
- „гушење“ акорда. Разликују се два типа „гушења“. Први тип, када је разлог искључиво музички, и који како Реније истиче, не доноси одређену сонорност, већ је једноставно прекидање вибрирања жица. Овај поступак се изводи дланом, тако што се жице притисну у тачно одређеном моменту, и могу се „угушити“ или акорди обе, или само леве руке. Друга варијанта „гушења“ акорда производи специфичну вибрацију. Овај ефекат се користи једино у дубоком регистру (и важи искључиво за леву руку). Акорд се одсвира у изузетно брзом арпеђу, и чим се одсвира палац, прсти се одмах врате на жице које су одсвиране, и на тај начин се добија звук сличан бубњу, и врло је живописан ефекат.⁵⁰ (Пример 40)

Реније истиче да је у погледу „гушења“ искуство најбољи учитељ извођача, и да композитори треба да имају више поверења у музикалност и интелигенцију харфиста.⁵¹ Анализирајући прва издања њених композиција, можемо пратити ток осмишљавања ознака за „гушење“ и њихово укључивање у нотни текст.

Контемплација (*Contemplation* 1898⁵²) је њена прва објављена композиција за соло харфу, и у њој нема ознака за „гушења“.⁵³

Легенда (пун назив *Légende d'après les Elfes de Leconte de Lisle*, 1901)⁵⁴ је једна од њених најпознатијих композиција. У нотама Реније неколико пута скреће пажњу на „гушење“ са релативно прецизним упутствима, која су исписана речима (још увек нема ознака).⁵⁵

„Угушити“ *велико це*. (Пример 6) – Упућује на „гушење“ ноте *велико це* током свирања разложеног акорда, јер се почетком следећег такта мора променити педал *це*, па та жица због тога не сме вибрирати.

⁴⁸ Henriette Renié, наведено дело, стр. 155.

⁴⁹ Исто, стр. 156.

⁵⁰ Исто, стр. 60.

⁵¹ Исто, стр. 156.

⁵² Constance Caroline Slaughter, наведено дело, стр. 70.

⁵³ Henriette Renié. *Contemplation pour harpe*, Henry Lempine & Co, Paris, 1902.

⁵⁴ Constance Caroline Slaughter, наведено дело, стр. 70.

⁵⁵ Henriette Renié. *Légende d'après les Elfes de Leconte de Lisle pour harpe*, L. Rouhier, Paris, 1904.

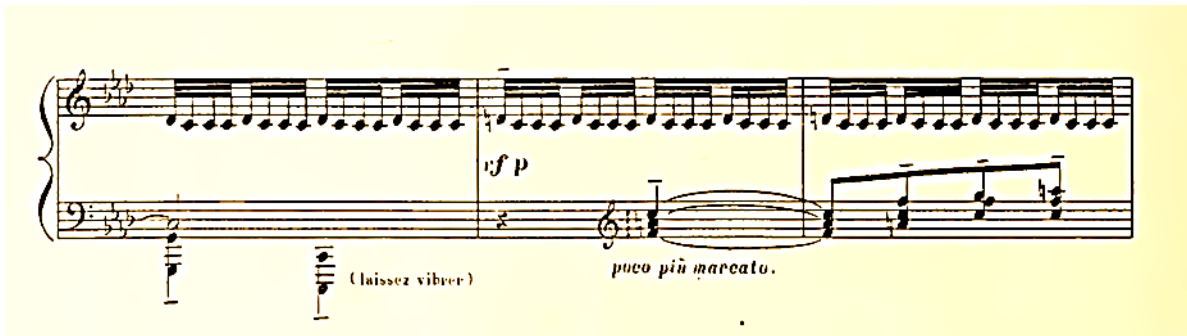
Пример 6 Анријет Реније, *Легенда*, *Moderato*, тактови 16-18.

Одмах „угушити“ доњи регистар харфе. (Пример 7) – Ово је врло прецизно упутство да не треба „гушити“ све, већ само вибрирање жица у доњем регистру, иако је записана корона на паузи потцртана тиме што је изнад ње словима написано *тишина* (*silence*). У том моменту тишине, дакле, не престаје благо вибрирање одсвираних флажолета, а ток музике је застао, али није прекинут.

Пример 7 Анријет Реније, *Легенда*, *Molto Vivo*, тактови 161-164.

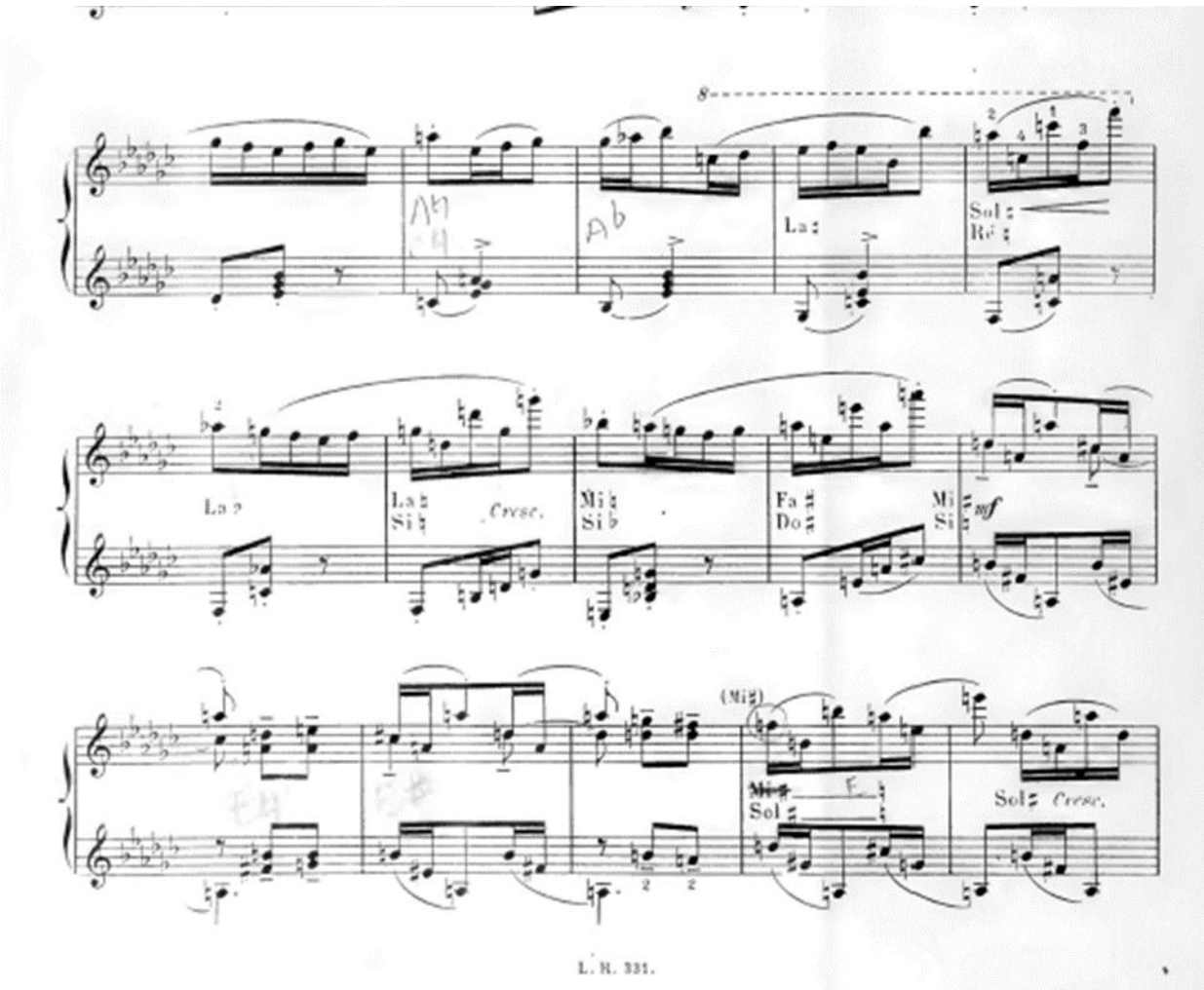
У 168. такту Реније је написала оставити да вибрира (*laissez vibrer*, Пример 8). Дакле, без обзира на то што следећи такт почиње паузом у левој руци, октава *ce* не треба да се „гуши“, већ она наставља да спонтано вибрира. У оваквим случајевима одлука извођача је лака – довољно је да „послушају“ композиторе, и ураде оно што је написано у партитури. У пракси је међутим ово сразмерно ретко, па одлука најчешће зависи од извођача. Да закључимо: у извођењу музике на харфи *не сме* се претпоставити да записана пауза подразумева „гушење“ односно заустављање вибрирања.

Пример 8 Анријет Реније, *Легенда, Мену Vivo*, тактови 168-170.



*Плес вила (Danse des lutins 1911)*⁵⁶ је виртуозна композиција позната по томе што има око 300 педалних промена у приближно три и по минута музике. То је један од првих примера тако спретно коришћене технике педализације на харфи.

Пример 9 Анријет Реније: *Плес Вила, Vivo. Scherzando*, тактови 25-39.



⁵⁶ Henriette Renié. *Danse des lutins pour harpe*, Gay et Lenton, Paris, 1911.

Наиме, промена педала на харфи је уско повезана са „гушењем“ односно дужином вибрирања жица. Уколико се педал помери док жица вибрира, чује се врло непријатан звук. Стога је, у тренутку мењања педала, битно да одговарајуће жице (у свим октавама) не вибрирају. У овој композицији, Реније је искористила чињеницу да цревне жице вибрирају значајно краће, што омогућава да се педалне промене мање чују па је већи део композиције (пун педалних промена) написала не користећи дубљи регистар харфе у коме су металне жице (Пример 9). У оним деловима композиције, где се користи дубљи регистар, нема тако захтевних педалних промена, и харфиста може хватањем акорда да заустави вибрирање оних жица које су потребне за педалну промену (Пример 10).⁵⁷

Пример 10 Анријет Реније: *Плес Вула, Vivo. Scherzando*, тактови 61-73.

У овој композицији Реније није записивала речима када треба „гушити“, већ је укључила симбол – посебно осмишљен знак за „гушење“ (Пример 10, такт 63).

⁵⁷ Kimberly Ann Houser, наведено дело, стр. 48.

Потребно је да харфиста левом руком заустави вибрирање жица, док десном руком и даље свира. На овај начин омогућује се *diminuendo* који не би био могућ да је *forte* акорд остављен да звони.

Оно што се такође може видети из Пример 10 јесте да је Реније водила рачуна да у одсеку где се користи доњи регистар харфе нема много педалних промена, а такође да је могуће постављањем прстију „угушити“ оне жице које ће бити скраћене (односно продужене).

Претходно је већ речено да је Реније написала велики број транскрипција за харфу. С обзиром на то да је значајан део тих композиција у оригиналу написан за инструменте за диркама, и да је Реније већи део транскрипција урадила у каснијем периоду свог живота, она је у њих укључила врло детаљна упутства и ознаке за „гушење“ и артикулацију. То је било поготово важно за дела из периода барока и класицизма, где „пролонгирано“ звучање харфе никако није било пожељно.⁵⁸

Реније је осмишљавањем симбола за запис „гушења“, као и врло исцрпним објашњењима уметничких последица поступака које називамо технике свирања харфе поставила основ савремене интерпретације на овом инструменту, који је утицао како на њене савременике и ученике, тако и на све потоње генерације харфиста.

Карлос Салседо

The Harp is to Music what Music is to Life

Карлос Салседо је свакако једна од најзначајнија личности харфизма прошлог века. Он је у бити био уметник, налик на ренесансне уметнике, кога су красили многи таленти. Поред тога што је био изузетан харфиста и пијаниста, био је и диригент, оргуљаш, корепетитор, композитор, професор, организатор музичких догађаја, оснивач и активни члан неколико различитих асоцијација и реформатор.

⁵⁸ Jeffrey Lee Parsons. *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, Doctor of Philosophy dissertation in fine arts (music), Graduate Faculty of Texas Tech University, 2004, стр. 16.

За њега је 1957. године велики диригент, Леополд Стоковски (Leopold Stokowski, 1882-1977), рекао следеће:

Салседо је урадио за харфу оно што је Бах урадио за оргуље, Паганини за виолину, Шопен, Лист и Дебиси за клавир, а то је повећавање техничких и изражајних могућности њихових изабраних инструмената. Ово је за харфу било хитно потребно, јер је мали број композитора који разумеју право музичко биће харфе, већ пишу за харфу као за клавир. Салседов допринос музици за харфу соло, симфонијској и оперској музици је од велике естетске вредности, који је до сада по мом мишљењу, мало схваћен.⁵⁹

Салседо је имао апсолутан слух, у оквиру својих студија музике завршио је највише нивое солфеђа и теорије, а још у време студија Габриел Форе је био одушевљен његовим иновацијама у пољу компоновања. Харфу је студирао у класи Алфонса Аселмонса. Забележено је да је у истом дану завршио Париски конзерваторијум и освојио *Premier Prix* из харфе пре подне и из клавира по подне првог августа 1901. године. Овај успех је до сада непоновљен у историји Конзерваторијума у Паризу.⁶⁰

Следећих неколико година провео је у Француској, са сталним концертним турнејама свирајући углавном оба инструмента. У једном моменту га је запазио Артуро Тосканини, и то је била прекретница његовог живота, јер га је велики диригент позвао у Њујорк, у Метрополитен оперу. Од тада, до краја живота Салседо је везао свој живот и активности за Сједињене Америчке Државе. У Европи је само повремено наступао. Иако је и у Америци наставио да буде активан у различитим областима музике, свесно је изабрао да дâ првенство бављењу харфом, и аспектима везаним за харфу.⁶¹ Схватао је да су овај инструмент и све везано за њега прилично застарели, и да су могућности истраживања и унапређења у тој области велике и неопходне.

Још као студента Салседа је интересовало све ново што се догађа у свету музике, и увек се трудио да све што је сазнао, и што сматра да је вредно и добро пренесе даље. Био је пријатељ многих савремених композитора (Равела /Maurice Ravel, 1875-1937/, Вареза /Edgard Varèse, 1883-1965/, Виле-Лобоса /Heitor Villa-Lobos, 1887-1959/ итд),

⁵⁹ Dewey Owens. *Carlos Salzedo: From Aeolian to Thunder, a biography*, Lyon & Healy Harps Inc, Chicago, , 1992, стр. 37.

⁶⁰ Исто, стр. 9.

⁶¹ Наравно, поред харфе је и даље свирао клавир. Колико је добар пијаниста био, илуструје и чињеница да је на Америчкој премијери композиције Игора Стравинског „Свадба“ за 4 соло гласа, 4 клавира, хор од 24 гласа и ударалке, он свирао једну од четири клавирске деонице. Остали пијанисти су били Жермен Тајфер (Germaine Tailleferre, 1892-1983), Жорж Енеско (George Enescu, 1881-1955) и Алфредо Казела (Alfredo Casella, 1883-1947), а диригент је био Стоковски.

диригентата, извођача, и увек се трудио да их повеже, и да једнима указује на новости и достигнућа других, и све је то несебично радио.⁶²

Као и многи други композитори, у периоду обнове после Првог светског рата, Салседо је експериментисао са новим врстама звука, и радио на развијању суптилности могућих једино на овом инструменту. Увођењем нових звучности, било је потребно осмислити и нове симболе, којима би то било записано. Анријет Реније је пре њега увела неколико посебних симбола за гушење жица на харфи и одређене технике артикулације. Он се дивео њеном раду, и желео је да започето допуни, па је објавио књигу „Савремено изучавање харфе“⁶³, где је објаснио своје идеје и представио симболе које је осмислио за нотирање својих иновација.

Реченица *The Harp is to Music what Music is to Life* којом започиње његово излагање у књизи „Савремено изучавање харфе“, може се свакако тумачити на више начина. Једна од идеја је да је желео да истакне да харфа употпуњује музику онолико колико музика обогаћује сам живот. Музику можемо посматрати као метафору живота, а харфу као метафору трансценденталне узвишености. Другачије речено, колико би живот био ускраћен да у њему нема музике, толико би музика била ускраћена (непотпуна) да у њој нема харфе.⁶⁴

У поменутој књизи, Салседо се бави аспектима „гушења“. Истовремено он даје најпотпунији запис о уметничкој природи овог поступка који се може наћи у литератури. У следећем одсеку Салседо се бави метафизичким својствима слободе вибрирања жица.⁶⁵

О необичним инструменталним карактеристикама харфе, посматрано из угла „заустављања вибрирања“ и произвођења тона.

Питање „заустављања вибрирања“ је бескрајно деликатно објаснити, јер су са техничким проблемима помешана разматрања вишег реда, због којих морамо ући у психо-физиологију харфе, област која је, морамо признати, до сада слабо истраживана. Само истраживања у овом смеру размишљања ће нам омогућити да откријемо прави језик и смислену нотацију звукова предодређених да буду изражени овим, најелементарнијим од свих инструмената. Типичан пример, између осталих, ће нам објаснити зашто је харфа толико различита у својим

⁶² Dewey Owens, наведено дело.

⁶³ Carlos Salzedo. *Modern Study of the Harp*, G. Schirmer, Inc. New York, 1921.

⁶⁴ Kimberly Ann Houser, наведено дело, стр. 123.

⁶⁵ Carlos Salzedo, наведено дело, стр. 2-3.

инструменталним принципима, од осталих инструмената. Код свих инструмената пауза означава апсолутни прекид звука. Пијаниста подиже шаке са дирки (истовремено отпуштајући педал); челиста одваја гудало од жица; обоиста одваја трску од усана, док харфиста ради управо супротно: да би постигао тишину, он поставља своје широко отворене шаке на жице. (Ова разлика у покрету је изузетно значајна и показује један од разлога зашто је неопходно харфу сврстати у посебну категорију). Такође налазимо исту врсту различитости у емисији звука и трајању његовог вибрирања. На харфи, звук се добија тако што прст брзим покретом окида жицу, и на тај начин је покреће, а даље вибрирање жице се продужава само по себи, без помоћи било какве механичке направе као што су гудало, или педал.

Уметност базирана на принципу наглашавања ових особина је искоришћавање предности свих фундаменталних особености. Можемо схватити да је заустављање ових вибрација, које сачињавају елементарну природу харфе, у супротности са њеном улогом медија за космичко ширење, за коју се чини да ју је њена еолска природа предодредила. Сходно некадашњој концепцији, хармонски конфликти изазвани продужавањем вибрирања били су у супротности са унутрашњом музичком концепцијом извођених дела.

Ова аномалија, која ће у будућности неизбежно нестати, је упечатљивија када дођемо до питања транскрипције дела оригинално написаних за клавир...

Претходно наведене чињенице проузрокују оригиналну концепцију за харфу. Преклапање вибрација изазваних различитим хармонијама (што је било недопустиво за музику која се својевремено писала за харфу) може служити као изражајно средство за посебан тип музичког исказа, када се намерно изазове и контролише.

Ова *нова музикалност* (бескрајно више у хармонијама са елементима вибрирања Универзума), налази у харфи, и то искључиво у харфи, посредника који идеално узвраћа, захваљујући коришћењу педала, чије многоструке комбинације отварају неограничено поље како науци, тако и хармонској фантазији; такође, захваљујући тонским ефектима, толико разноликим, а ипак до сада тако мало познатим, које природно произлазе из директног контакта између осетљивог додира извођача и вибрирања жица које производе звук.

Лако је схватити да би овај јединствен ефекат на харфи, умножен коришћењем ансамбла ових инструмената, успео у стварању неупоредиве музичке атмосфере. Чак ни сам оркестар, у свом садашњем саставу, не може да произведе осећаје флуидности, хармонског и мелодијског

континуитета, који произлазе из мноштва харфи, као из звучног мора окупаног зрацима елементарне светлости...

Док је код већине инструмената (гудачких, дувачких, инструмената са диркама) тон прецизно ограничен индивидуалношћу инструмента, и тако и нестаје, моментално се мешајући са елементарним животом; харфе, летом својих вибрација, које након хармонског преплитања, полако ишчиле, дуго шумећи, образују врсту музичке матрице, из које се индивидуално помаљају звучности осталих инструмената, као отапајућа, светлосна позадина великих фресака, пред којом се истичу боје субјекта.⁶⁶

Салседо у овој књизи систематизује одређена знања и поступке и уводи нове ефекте и симболе којима се то бележи у нотном запису. Његове иновације су у то време

⁶⁶ **On the peculiar instrumental character of the Harp, considered from the point of view of the “arrest of vibration” and production of tone.**

The Question of the “arrest of vibration” is infinitely more delicate to elucidate, because, mingled with the technical problem, are considerations of a higher order, which make us penetrate into the psycho-physiology of the harp, a domain, it must be confessed, as yet little explored. Only researches conducted along this line of thought, will enable us to discover the true language and logical notation of sounds destined to be expressed by this, the most elemental of instruments. A typical example, among others, will throw light on the way the harp is so differentiated in its instrumental principle from other instruments. With all instruments, the rests signify the absolute cessation of sound. The pianist lifts his hand from the keys (also releasing the pedal); the cellist raises his bow from the strings; the oboist removes the reed from his lips; whereas, the harpist proceeds to do the exact opposite: in order to obtain silence, he places his hands, wide open, upon the strings. (This difference in gesture is extremely significant; it is one of the reasons that demonstrate the necessity of placing the harp in a separate category). One finds also the same kind of differentiation in that which concerns the emission of sound and the duration of its vibration. On the harp, the sound is obtained by quickly withdrawing the finger from the string set in motion, and is prolonged by itself, without the aid of any mechanical appliance, such as pedal or bow.

Art, being based on the principle of accentuating characteristics, is taking advantage of all organic differentiation, one would understand that the arrest of these vibrations which constitute the very elemental nature of the harp, runs counter to its role as a medium of cosmic expansion, for which its AEolian nature seems to have destined it. According to its former conception, the harmonic conflict provoked by the prolongation of its vibrations were contrary to the intrinsic musical conception of the works executed.

This anomaly, which the future will inevitably cause to disappear, is all the more striking when we come to the question of transcribing, for the harp, works originally written for the piano...

From the matter considered above results, for the harp, a novel conception. The superposition of vibration provoked by the different harmonies (which is inadmissible for the music formerly written for the harp), can serve as the expression for a special type of musical utterance, when intentionally called forth and controlled. This new musicalness (infinitely more in harmony with the elemental vibrations of the Universe), finds in the harp, and in the harp alone, a perfectly responsive medium, thanks to the use of pedals, whose multifold combinations open an illimitable field both to science and to fantasy in harmony; thanks also to the tone-effects, so diverse and as yet so little known, which spring naturally from the direct contact established between the sensitiveness of the executant's touch and the vibration of the strings producing the sounds...

...One can easily conceive that the original effect of the harp, multiplied by an ensemble of those instruments, would succeed in creating an incomparable musical atmosphere. Even the orchestra itself, in its present state, cannot produce the impression of fluidity, of harmonic and melodic continuity, which emanates from a mass of harps, as from a sonorous sea bathed by the streams of elemental light...

...While in most instruments (strings, wood, brass, key-board instruments) the tone is precisely delimited by the individuality of the instrument, and so vanishes, blending but momentarily with the elemental life, the harps – by the flight of their vibrations, which, after their harmonic intertwining, slowly die away, murmuring on and on – form a kind of musical matrix from which emerge the individualised sonorities of the other instruments, like those meltingly luminous background of great frescoes, upon which the colors of the subjects stand out.

изазвале бројне реакције, многи су коментарисали да он „уништава харфу“, и да ти нови звучни поступци нису примерени инструменту. Данас, скоро сто година касније, можемо закључити да је ретко наћи композитора који не користи Салседове ефекте.

Вероватно најпрепознатљивији звучни ефекат на харфи је глисандо, који је на харфи максимално коришћен у солистичкој и оркестарској литератури у периодима романтизма и импресионизма. Салседо је осмислио десет различитих врста глисанда, и одговарајућу нотацију. У неким је увео коришћење ноктију – због промене боје. Код једног од њих – где се користе нокти и свира близу резонантне даске - добија се шупаљ и дрвени звук, и зато је тај глисандо назвао *xyloflux*. Један од најкоришћенијих ефеката који је увео јесте „еолски акорд“, који је „нешто између“ арпеђа и глисанда. Поред ових, увео је и метални звук који се постиже помоћу педала, челични звук који се постиже уз употребу металног дела кључа за штимовање харфе као и обиље перкусионистичких ефеката. Такође је осмислио и пригушивање тона (са мењањем боје) уз помоћ папира или тканине.

У овој књизи Салседо пише и о проблематици нотног записа за харфу. Он објашњава, да је у својих пет етида, које су саставни део његове књиге, укључио прецизне ознаке за заустављање вибрирања жица. Интелигентно пратећи ове ознаке извођачу је олакшано суштинско разумевање природе харфе. Салседо наглашава да конвенционална нотација (у анализи хармонских прогресија) може навести читаоца на погрешан пут, због честих енхармонских замена које се користе у нотном запису за харфу. Посебно истиче проблематику евентуалног укидања коришћења пауза у једном нотном систему, док тематски материјал записан у другом јасно показује ритмичку конструкцију. Наиме, да би се избегло оклевање у току читања, или да би се задовољила естетска потреба за паузама, пракса је да се у запису паузе користе, чак и када одсвирани тонови треба да наставе да вибрирају. У свом запису он поред таквих пауза умеће ознаку *L.V. (laisser vibrer)* али предвиђа да ће се у будућности пракса нотације променити, и да ће доћи до укидања пауза у запису, оних које нису истовремено и паузе у звучању.⁶⁷

Салседов опус је огроман, и укључује транскрипције музике бројних композитора за харфу, аранжмане композиција за различите комбинације инструмената, као и оригиналне композиције, махом за харфу соло или за дуо или ансамбл харфи, мада има и композиција за друге инструменте, за хор и за оркестар. Неке од њих су објављене,

⁶⁷ Данас, 95 година касније, можемо закључити да је ово његово предвиђање било погрешно.

а већина је и данас у рукопису у библиотеци *Curtis* института за музику, и предмет су истраживања, приређивања и објављивања.

Салседо овим писањем указује на то да је харфа у основи еолске природе, да је дуготрајно вибрирање жица у природи инструмента, која асоцира на космичко ширење, да је главна уметничка импликација које произлази из преплитања хармонија флуидност мелодијске линије и хармонских покрета, каква се не може добити ни на једном другом инструменту. Он не улази у значењску анализу ситуација и поступака у уобичајеном нотном запису, нити анализира процес тумачења записа који не садржи ознаке за „гушење“, из угла харфисте – извођача, већ првенствено објашњава како да композитор запише тачно одређену музичку идеју, или како да харфиста реализује одређени композиторов прецизан запис. Такође уводи бројне нове ознаке које се односе на запис одређених поступака, техника и ефеката које је могуће одсвирати на харфи, и даје идеје о могућем развоју праксе нотације у будућности.

Марсел Гранжани

*За мене, харфа има неограничене могућности боја, динамике и ефеката. Отеловљује цео оркестар.⁶⁸
Постоји само један исправан начин да се свира харфа, а то је да се свира добро.⁶⁹*

Као и многи други харфисти, Марсел Гранжани је прво почео да учи клавир, а тек касније харфу, и то код Анријете Реније. На Париски конзерваторијум је примљен са једанаест година, и студирао је у класи Алфонса Аселмонса. Паралелно је наставио да учи код Анријете Реније, којој је он био омиљен студент, и који је код ње имао „животну стипендију“.⁷⁰ Иако је имао потешкоћа у томе да „служи два господара“, како је то Гранжани рекао, ипак је успевао да их обоје задовољи, без обзира на то што Аселмонс није био одушевљен оваквим устројством.⁷¹

⁶⁸ For me the harp has an unlimited possibility of colours, dynamics and effects. It embodies the whole orchestra.

⁶⁹ There is only one correct way to play the harp -and that is to play it well.

⁷⁰ Ruth K. Inglefield. *Marcel Grandjany: Concert Harpist, Composer and Teacher*, University Press of America, Washington, 1977, стр 9, наведено према Kimberly Ann Houser, наведено дело, стр. 69.

⁷¹ Wenonah Milton Govea. *Nineteenth and Twentieth Century Harpists*, Greenwood Press, Westport, Conn., 1995, стр. 107, наведено према Kimberly Ann Houser, наведено дело, стр 70.

Са 13 година је овојио *Premiere prix* из харфе, али је наставио да студира хармонију и контрапункт на Париском конзерваторијуму. Био је финалиста такмичења *Prix de Rome* 1913. године, заједно са Лили Буланжер (Lili Boulanger, 1893-1918), и Марселом Турнијеом, али се током финала разболео, и повукао из такмичења.⁷²

Гранжани је у наредном периоду градио своју каријеру као солиста и као педагог. Сматра се да је његов солистички реситал одржан 31. марта 1927. године у сали *Érard* један од кључних концерата за позиционирање харфе као солистичког инструмента.⁷³

Почетком двадесетог века харфа није имала статус инструмента који има данас. И даље су је многи посматрали као згодан украс за дневну собу, или као инструмент погодан за пратњу гласа и за одређене ефекте у оквиру оркестра. Захваљујући огромном раду и напору који су Анријет Реније, Карлос Салседо и Марсел Гранжани уложили у мењање свести не само колега музичара (композитора, диригената, певача и осталих инструменталиста), већ и опште популације познаваоца и љубитеља музике, положај харфе је почео да се мења, мада борба за њену равноправност са другим инструментима траје и дан данас.

У више чланака које је Гранжани писао у објављивао, наглашавао је своје мишљење да је највећи проблем харфиста тон који они производе, а не техника свирања инструмента. Сматрао је да од свих инструмената, харфа подразумева најтешњу сарадњу између унутрашње духовности извођача, и његове психичке и техничке спремности.⁷⁴ Гранжани објашњава колико је тешко произвести добар, „округао“ тон. Наиме, без обзира што харфу можемо посматрати као трзачки жичани инструмент, ипак, да би се произвео добар тон, жица прво мора бити „притиснута“, па тек онда отпуштена. Гранжани је сматрао да је основни задатак харфисте да усаврши ову дуалну технику. Наглашавао је да целокупна уметност фразирања, поготово *legato*, првенствено зависи од умећа произвођења доброг тона.⁷⁵

У чланку *Харфиста и његови проблеми*⁷⁶ Гранжани истиче да је после развоја доброг тона, најзначајнији проблем који харфиста има - „гушење“. Коментарише да је

⁷² Wenonah Milton Govea, наведено дело, стр. 108, наведено према Kimberly Ann Houser, наведено дело, стр. 70.

⁷³ Wenonah Milton Govea, наведено дело, стр. 109, наведено према Kimberly Ann Houser, наведено дело, стр. 71.

⁷⁴ Marcel Grandjany. “The Harpist and His Problems”, *American Harp Society Journal* Vol 18 no 3 2002, 25

⁷⁵ Истр, стр. 26.

⁷⁶ Исто, стр. 25-28.

забавно експериментисати на харфи и пустити жице да вибрирају док се спонтано не зауставе, што може да траје и дуже од минута. Ипак, он наглашава разлику између експеримента када се намерно омогућава жицама да вибрирају максимално дуго, и реалне ситуације, када се свира музичка фраза, где дуго вибрирање жица доводи до мешања хармонија и „мућења“ мелодијске линије. Да би реализовао жељену звучност и фразирање, харфиста мора да у своје свирање укључи и „гушење“. Гранжани напомиње да поред тога што на харфи вибрирају оне жице које су свиране, такође вибрирају и жице које су у резонанцији, а од њих, највише оне које су у дубоком регистру, тако да уметност „гушења“ укључује мануелно одстрањивање свих вибрација осим оних које харфиста експлицитно жели. С једне стране, он наглашава колико је овај процес важан, али са друге истиче и да првенствено зависи од урођеног⁷⁷ укуса извођача. Гранжани пише да у музичком запису нису увек записане ознаке за гушење, јер би превише ознака могло да збуни извођача.⁷⁸ Истиче да је харфиста тај који мора осећати, и знати кад и где да „гуши“ као и колико дуго да пусти жицу да вибрира.⁷⁹

У наведеном чланку, он наводи да намерно омогућавање вибрирања жица које су у резонанцији понекад може произвести „магловит“ ефекат, који може бити врло пожељан у одређеним ситуацијама.⁸⁰ У том случају би нагло прекидање трајања довело до музички нелогичног резултата. Са друге стране, понекад је врло хитро „гушење“ апсолутни императив.⁸¹

Гранжани је, као и Реније и Салседо, радио на употпуњавању харфистичког репертоара, кроз бројне транскрипције и аутохтоне композиције. Кључни део Гранжанијевог стваралаштва су транскрипције композиција других аутора, које је приредио за харфу. Он сам је истакао следеће.⁸² „Иако се дивим савременој музици, моје

⁷⁷ *Innate*.

⁷⁸ Са овом констатацијом се не могу сложити. „Гушење“ је дуго било искључиво у домену извођача. Ознаке за „гушење“ уводе харфисти – у својим композицијама и у транскрипцијама композиција других аутора које су приредили за харфу. Чак и данас је коришћење ознака за „гушење“ од стране композитора који нису уједно и харфисти врло спорадично, и махом се односи на релативно основне ситуације разграничења одсека, мењање артикулације и слично.

⁷⁹ Тврдњом да процес „гушења“ зависи од урођеног укуса извођача, Гранжани у ствари наглашава уметничку природу овог процеса, односно колико је осећај за овај процес битан део музикалности извођача. То уједно значи да ће различити извођачи, у складу са својим укусом, (*De gustibus non est disputandum*) доћи до различитих решења, односно да не постоји јединствено исправно решење.

⁸⁰ Овде можемо повући паралелу са оним што је Салседо написао – да преклапање вибрација изазваних различитим хармонијама може служити као изражајно средство за посебан тип музичког исказа, када се намерно изазове и контролише.

⁸¹ Marcel Grandjany, наведено дело, стр. 27.

⁸² Ruth Inglefield, наведено дело, стр. 62, наведено према Jeffrey Lee Parsons, наведено дело, стр. 6.

срце припада старим мајсторима; од њих увек добијам нешто дивно и узвишено.⁸³ Његове транскрипције су преваходно везане за периоде ренесансе и касног барока.⁸⁴

До сада је објављено преко 50 његових транскрипција разних композиција, а постоји још неколико транскрипција које нису објављене.⁸⁵ Гранжани је такође написао и чланак о транскрипцијама, бранећи њихову важну улогу у репертоару за харфу у коме је истицао праксу композитора кроз историју да пишу транскрипције својих и туђих дела за инструменте или ансамбле, различите од оних у оригиналу. У том процесу, нагласак је стављао на могућности инструмента за који се транскрипција прави.⁸⁶ Сматрао је да је кашњење напретка техничких могућности харфе као инструмента био разлог за њено слабије коришћење од стране великих композитора. Радећи транскрипције из периода ренесансе и барока, он није имао у виду типове харфи који су постојали у време настајања тих композиција, већ савремену педалну харфу са двоструком акцијом, и њене могућности.⁸⁷

Иако за Гранжанијеве транскрипције не можемо рећи да су у сагласности са „историјски обавештеним извођењем“⁸⁸, ипак, он у њима није користио оне технике које су биле апсолутно немогуће у време када су композиције оригинално написане (на пример пентатонски глисандо). Он је првенствено користио технике које су биле могуће у то време, можда су тада и коришћене, али о томе не постоје записи, нити ознаке у партитури.⁸⁹

У Пример 11 дат је преглед ознака које је Гранжани користио у својим транскрипцијама. Присутне су ознаке за „гушење“ жица које су претходно одсвиране, „гушење“ металних жица, „гушење“ свих жица као и „гушење“ ниског регистра харфе са левом руком у два покрета – узлазном или силазном. Такође су представљене ознаке за брзо „гушење“ серије тонова у левој или у десној руци, ознаке за технику свирања левим палцем, и истовременим „гушењима“ претходно свираних тонова, у сладу са трајањем у нотном запису. Он наглашава да се октаве у ниском регистру морају свирати тако да се при постављању прстију на жице истовремено „гуши“ доњи тон претходне

⁸³ While I admire modern music, my heart is really with the old masters; from them I can always take something delightful and consoling.

⁸⁴ Jeffrey Lee Parsons, наведено дело, стр. 24.

⁸⁵ Исто, стр. 27.

⁸⁶ Исто, стр. 29.

⁸⁷ Исто, стр. 31.



⁸⁸ Historically informed performance.



⁸⁹ Jeffrey Lee Parsons, наведено дело, стр. 31.


октаве. Поред тога, присутне су ознаке за „гушење“ тачно одређених тонова, постављањем прстију на жице, без свирања истих. Такође представља ознаке које упућују на дуже трајање одређених тонова.


Пример 11 Преглед ознака које је користио Гранжани.

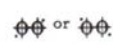
EXPLANATION OF SIGNS



 To connect only the next note. 



 To prepare, or replace a group of 3 or 4 fingers playing in the same direction, ascending or descending. 



 To muffle (strings previously played).

 To muffle the lower register (Wire strings). When this sign is placed between the two staves, it indicates that all strings are to be muffled with both hands.


 Indicates to muffle completely the lower register with the left hand in two motions, either ascending or descending.

 Indicates series of quick muffled sounds either Right hand or Left hand. 



+ Always indicates the THUMB OF THE LEFT HAND playing in the usual position of muffled sounds, but observing carefully the NOTE-VALUES. Also indicates to stop the vibrations of strings previously played. THE NOTE PLAYED BY THE THUMB SHOULD NOT BE MUFFLED. 



④ Indicates that the 4th finger of the Left hand must play in the usual position of muffled sounds, stopping the vibrations of strings previously played, observing the NOTE-VALUES. 



THIS POSITION OF MUFFLED SOUNDS, OBSERVING THE NOTE-VALUES, MUST BE CONSTANTLY USED WHEN PLAYING OCTAVES IN THE LOWER REGISTER (WIRE STRINGS) BY STEP-WISE PROGRESSION, ASCENDING OR DESCENDING.

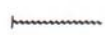
 Muffle the indicated notes by replacing the finger on the string without playing.


L.V. Let vibrate.

 To leave, quickly, after the note without muffling. 

***** Series of notes "detached" (not muffled) (Always quick "lifted hand" wrist motion). 

▼ To leave after the note to "SUSTAIN" the tone. (Slow "lifted hand" or "dropped hand", wrist motion). 

 Play on the lower part of strings.

 Play close to the sounding board.

У Пример 12 можемо видети колико је интензивно Гранжани користио ознаке које се односе на дужину вибрирања жица у својим транскрипцијама. Врло често употребљава технике свирања ниже на жицама, или уз резонантну даску, да би истакао различите контрапунктске линије.⁹⁰

Пример 12 Антоан Франсиск: *Pavane et Bransles*, Lento, тактови 1-16.

8

Pavane et Bransles

from "Le Trésor d'Orphée"

Free transcription for Harp by
Marcel Grandjany

Anthoine Francisque
1570-1605
French school of the Lute

Pavane

Lento (♩ = 40)

⁹⁰ Исто, стр. 33.

У првих шеснаест тактова композиције *Pavane et Bransles*, Антоана Франсиска (Antoine Francisque, 1570-1605)⁹¹ користи ознаке за следеће поступке:

- свирање ниже на жицама у обе руке, тактови 1-5;
- свирање уз резонантну даску у обе руке, тактови 6, 8, 12 и 16;
- појединачна „гушења“ постављањем прстију на жице (без свирања) – тактови 1, 2, 3, 5, 7;
- гушење“ ниског регистра харфе са левом руком у два покрета у узлазном смеру – такт 10;
- свирање левим палцем, и истовременим „гушењима“ претходно одсвираних тонова, у сладу са трајањем у нотном запису – тактови 7 и 9;
- остављање жица да дуже вибрирају – тактови 8,10 и 12;
- свирање серије одвојених тонова без „гушења“ – такт 15.

Овај пример јасно показује колико је потребно унапред детаљно промислити трајање сваког одсвираног тона, и осмислити конкретне поступке које је неопходно применити да би се то остварило. У сагласју са тиме је Гранжани такође осмислио сваку педалну промену, артикулацију и прсторед.

Гранжанијеве транскрипције музике из периода ренесансе и касног барока су идиоматске и естетски врло убедљиве. Преко 70 година део су стандардног харфистичког репертоара. Анализирањем његовог записа и поређењем са оригиналом може се много научити о проблематици „гушења“ и слободи вибрирања жица на харфи.

⁹¹ Antoine Francisque, free transcription for harp by Marcel Grandjany. *Pavane et Bransles*, Associated Music Publishers, 1949.

Преглед техника и ознака

Технике „гушења“

Постоји неколико различитих група поступака које можемо подвести под технике „гушења“. Корисна употреба тих поступака може обезбедити бројне предности – као што су разноврсност артикулације, повећање „чистоће“ хармонија, лепота мелодијске линије, мењање карактера. Током двадесетог века, развила се и одређена нотација којом се могу забележити ове технике. Док присуство нотације говори о прецизнијим упутствима композитора, дотле одсуство нотације не подразумева и одсуство радњи „гушења“ у интерпретацији извођача. Овај преглед укључује ознаке које можемо наћи у књигама и партитурама Анријете Реније, Карлоса Салседа и Марсела Гранжанија, као и ознаке које можемо наћи у два референтна уџбеника које су написале Сузан Мек Доналд и Линда Вуд Роло⁹² и Јоланда Кондонасис.⁹³

Основна ознака за „гушење“ је знак плус који сече кружницу⁹⁴: ⊕

1. Основна техника „гушења“ подразумева заустављање вибрирања свих жица, отвореним длановима обе руке. С обзиром на то да се на овај начин (прекидањем вибрирања свих жица) у потпуности зауставља музички ток, ова техника се користи преваходно на крајевима композиције, става, или одређених делова композиције. Уобичајено је да се знак за „гушење“ постави између два нотна система (Пример 13):⁹⁵

Пример 13 Симбол за „гушење“



2. Свакако најчешће коришћена техника „гушења“ у пракси је заустављање вибрирања металних жица у ниском регистру. Ова техника се користи у великом броју

⁹² Susan McDonald / Lynda Wood Rollo. *Harp for Today: A Universal Method for the Harp*, MusicWorks, 2008.

⁹³ Yolanda Kondonassis. *On Playing the Harp*, Carl Fischer, New York, 2006.

⁹⁴ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 146.



⁹⁵ Yolanda Kondonassis, наведено дело, стр 21.

ситуација. Најчешће, док десна рука свира, лева рука зауставља вибрирање металних жица притиском длана, и на тај начин елиминише звучања одређеног хармонског склопа. На тај начин се отвара простор за наредну хармонију без прекида у музичком току.

У моменту „гушења“ десна рука не мора да свира, може само звучати нешто што је већ одсвирано, битно је да „гушење“ које лева рука упражњава не прекида музички ток. Врло је честа грешка извођача да у таквом моменту употребе технику 1 уместо технике 2.

Јоланда Кондонасис наводи да се „гушење“ мора спровести смислено и са јасном намером, у ритму и чврсто, и да је „прикрадање“ (клизајући или котрљајући преко жица које одјекују) лоша идеја.⁹⁶ Иако је свакако јасан покрет најчешће потребан (поготово када се ради о музици из периода барока и класике), и другачији приступ (тзв. „лоша идеја“) може бити пожељан. Наиме, уколико желимо „сочан“ тон, и усмерено кретање музичког тока (рецимо ка неком врхунцу фразе), и не желимо претерано мешање хармонија, али ипак остављамо могућност да оно буде делимично и контролисано, баш тим „прикрадањем“, односно лаким, нежним, и не-одсечним покретом, можемо смањити звучања одређених хармонија, без ометања усмерености музичког тока.

Ова техника се такође може користити и да би се омогућила промена педала. Наиме, често се догађа да нека метална жица, која је одсвирана пре неког времена (сетимо се да на харфи жице вибрирају и до минут), још увек вибрира (иако се то можда више ни не чује јер је „покривено“ вибрацијама онога што је одсвирано после тога или је испод прага чујности). Уколико је потребно да се у таквој ситуацији промени педал, то може да проузрокује непријатно звечање у моменту када виљушке ухвате жицу. Тај непријатан звук мора бити предупређен, и због тога металне жице морају бити „угушене“ чак и када њихово вибрирање не омета ни хармонски след ни музичку фразу.

За обележавање „гушења“ левом руком најчешће се знак за „гушење“ напише испод нотног система за леву руку, а понекад се ставе и два знака  или  ⁹⁷ (Пример 14).⁹⁸

⁹⁶ Yolanda Kondonassis, наведено дело, стр. 19.

⁹⁷ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 146.

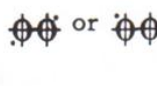
⁹⁸ Yolanda Kondonassis, наведено дело, стр. 21.

Пример 14 Ознака за „гушење“ металних жица левом руком.



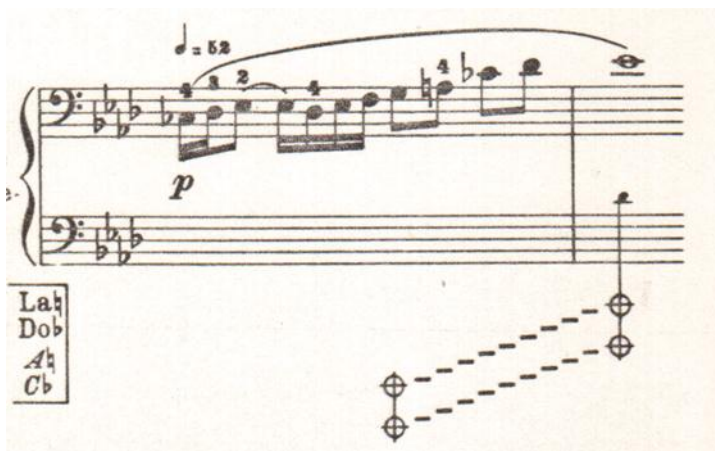
Гранжани додатно објашњава могућност да се доњи регистар харфе „угуши“ са два покрета, који могу бити организовани узлазно или силазно, и уводи посебну ознаку која објашњава ову технику (Пример 15).⁹⁹

Пример 15 Ознака за „гушење“ металних жица левом руком у два покрета (Гранжани).

 Indicates to muffle completely the lower register with the left hand in two motions, either ascending or descending.

Салседо препоручује „гушење“ серијом лаганих додира металних жица, почев од најниже, па до оне која је означена (Пример 16).¹⁰⁰

Пример 16 Ознака за „гушење“ металних жица левом руком серијом лаганих додира (Салседо).



3. Такође врло често коришћена техника „гушења“ је заустављање вибрирања жица у тачно одређеном тонском опсегу. Ова техника се користи у сличним ситуацијама као и претходна, односно може се користити да би се елиминисало вибрирање управо одсвираних жица, које ремети хармонски след, или да би се омогућила промена педала, итд (Пример 17).¹⁰¹

⁹⁹ Antoine Francisque, free transcription for harp by Marcel Grandjany, наведено дело, уводна објашњења.

¹⁰⁰ Carlos Salzedo, наведено дело, стр. 22.

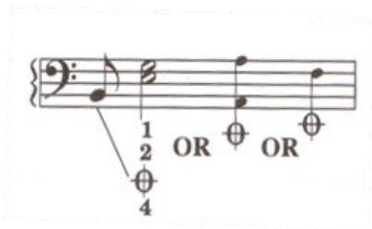
¹⁰¹ Yolanda Kondonassis, наведено дело, стр 21.

Пример 17 Ознака за „гушење“ у тачно одређеном тонском опсегу.



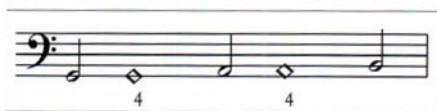
4. „Гушење“ тачно одређене жице. Ова техника се најчешће користи да би се омогућила промена педала. Наиме, када желимо да пустимо харфу да „звони“, а морамо да променимо одређени педал, често је најбоља варијанта да прстом ухватимо одређену жицу, и на тај начин зауставимо само њено вибрирање, а све остале оставимо да вибрирају, док мењамо педал. Друга варијанта када се ова техника користи је у следу интервала или акорада, уколико се жели звучни легато, без преклапања хармонија. Може се обележити знаком за „гушење“ који је повезан са тачно одређеном нотом (Пример 18).¹⁰²

Пример 18 Ознака за „Гушење“ тачно одређених жица (Кондонасис).



Мек Доналд и Вуд напомињу да је уобичајени знак за „гушење“ појединачне жице, мали дијамант или број 4 у кругу, и да је на тај начин означено коју жицу и у ком моменту треба „гушити“ (Пример 19).¹⁰³

Пример 19 Ознака за „Гушење“ тачно одређених жица (Мек Доналд и Вуд).



Гранжани користи исте ознаке, само уз коришћење заграде (Пример 20).¹⁰⁴

¹⁰² Исто, стр. 21.

¹⁰³ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 148.

¹⁰⁴ Antoine Francisque, free transcription for harp by Marcel Grandjany, наведено дело, уводна објашњења.

Пример 20 Ознака за „Гушење“ тачно одређених жица (Гранжани).



5. Оставити да вибрира (*laissez vibrer*). Као ознака, (Пример 21)¹⁰⁵ значи да треба да оставимо жицу да вибрира (без „гушења“). У стварности, јако су честе ситуације када остављамо жицу да вибрира иако то није записано, јер је то у бити еолске природе инструмента.

Пример 21 Симбол за *laissez vibrer*.



6. *Etouffer*, односно свирање са брзим „гушењем“. Ова техника се користи да би се добио звучни *stacatto*. Свака жица се „гуши“ истовремено са постављањем прста на следећу жицу, што је брже могуће након одсвираног тона. Као ознака најчешће се користи знак за „гушење“ кога прате испрекидане линије (Пример 22).¹⁰⁶

Пример 22 Ознака за *etouffer*.



Гранжани додатно изнад ознаке задржава и запис *staccato* (Пример 23).¹⁰⁷

Пример 23 Ознака за *etouffer*, Гранжани.



Кондонасис користи следећу ознаку (Пример 24):¹⁰⁸

¹⁰⁵ Yolanda Kondonassis, наведено дело, стр. 43.

¹⁰⁶ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 146.

¹⁰⁷ Antoine Francisque, free transcription for harp by Marcel Grandjany, наведено дело, уводна објашњења.

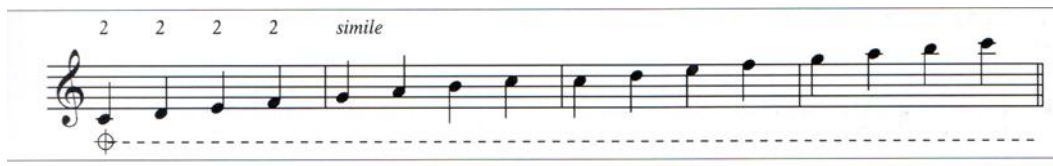
¹⁰⁸ Yolanda Kondonassis, наведено дело, стр. 21.

Пример 24 Ознака за *etouffer*, Кондонасис



Мек Доналд и Вуд наглашавају да се *etouffee* у десној руци изводи искључиво другим прстом, који својим зглобом (изнад нокта) „гуши“ вибрирајућу жицу у моменту постављања прста на следећу. Уобичајено је да се употребљава у пасажима који користе узлазно лествично кретање. Знак којим се обележава ова техника је или знак за „гушење“ после кога је испрекидана линија, или ознака *staccato* (Пример 25).¹⁰⁹

Пример 25 Ознака за *etouffer* Мек Доналд и Вуд.



Реније објашњава да је у посебним ситуацијама могуће свирати *sons etouffes* у десној руци и уколико није узлазни покрет, када се „гуши“ или благо закошеном страном палца, или страном трећег прста који „виси“, или са оба ова прста истовремено, а изузетно и јагодицом десног палца (Пример 26).¹¹⁰

Пример 26 Ознака за *etouffer* Реније, посебан случај.



¹⁰⁹ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 147.

¹¹⁰ Henriette Renié, наведено дело, стр. 153.

7. Уколико је потребно добити звучни *portato*, могуће је применити следећу технику „гушења“. Након што се одсвира одређена жица, њено вибрирање се зауставља намештањем прста на следећу жицу, али у последњем могућем моменту (Пример 27).¹¹¹

Пример 27 Ознака за *portato*, узлазни покрет Кондонасис.



Исто то је могуће и у покрету на другу страну. Свака претходна жице се „гуши“ палцем у моменту кад се поставља други прст (

Пример 28).¹¹²

Пример 28 Ознака за *portato*, силазни покрет Кондонасис



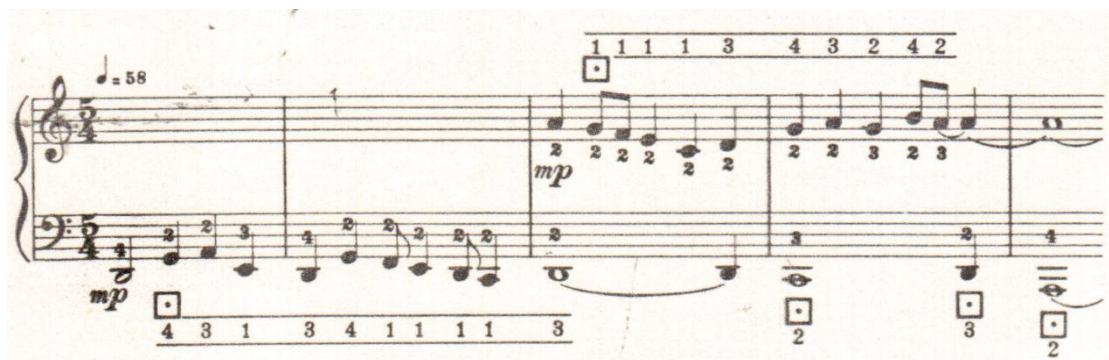
Салседо сличну технику назива *sons isolés* (изоловани тонови). Принцип је да само један тон звучи у једном моменту. Изводи се уз помоћ симултаних покрета. Први је да се прст постави на жицу која ће се свирати а други да се у моменту окидања те жице истовремено „угуши“ претходни тон, тако што се одговарајућа жица додирне означеним прстом. Ознака коју користи је квадрат са тачком у средини, и у наставку су прсти којима је предвиђено „гушење“ написани између две паралелне линије (Пример 29).¹¹³

¹¹¹ Yolanda Kondonassis, наведено дело, стр. 21.

¹¹² Исто, стр. 21.

¹¹³ Carlos Salzedo, наведено дело, стр. 19.

Пример 29 Ознака за *sons isolés*, Салседо.



Реније у својој књизи објашњава да је Марсел Гранжани, њен пријатељ и ученик, осмислио ознаку + изнад ноте која означава технику за свирање звучно „ношених“ нота (што се може повезати са објашњеном *portato* техником) . Палац у том случају свира у позицији *sons etouffés*, али се одсвирана жица не „гуши“ одмах, већ у моменту свирања следеће ноте (Пример 30).¹¹⁴

Пример 30 Ознака за *portato* палцем, Реније и Гранжани.



Додатно, у моменту свирања палцем у овом положају, дланом руке се „гуше“ жице које у том моменту вибрирају а налазе се испод одсвиране жице, па је ово истовремено и једна од техника поменутих под бројем 2 (Пример 31).¹¹⁵

Пример 31 *Portato* палцем, посебан случај, Гранжани.



8. Свирање октава у низу левом руком са „гушењем“. Иако је могуће свирати октаве у левој руци у „нормалном“ положају, то је у пракси врло ретко. Октаве су у ниском регистру врло звучне, и дуго трају. Као најдубљи тонови дају основу за хармонски осећај, и самим тим истовремено звучање низа одсвираних октава доприноси великом мешању хармонија. Због тога се октаве у левој руци првенствено свирају у

¹¹⁴ Antoine Francisque, free transcription for harp by Marcel Grandjany, наведено дело, уводна објашњења.

¹¹⁵ Исто.

etouffee положају, тако што се у моменту постављања прстију на жице „угуши“ вибрирање жица претходно одсвиране октаве. Овај пут сврха *etouffee* положаја није скраћивање нота, као при свирању *staccato* (Пример 32).¹¹⁶

Пример 32 Свирање октава у низу левом руком са „гушењем“.



Мек Доналд такође наводи и пример делимичног „гушења“ само доњих нота – у секвенци силазних октава, са напоменом да харфиста треба да остави горње ноте да слободно вибрирају – да би се добио ефекат легата, а избегло прекомерно мешање хармонија (Пример 33).¹¹⁷

Пример 33 Георг Фридрих Хендл: *Концерт за харфу, Бе дур, II став, Larghetto*, тактови 1-5.



Реније ову технику назива *octaves demi etouffees*, (октаве са половичним гушењем). Она истиче да ручни зглоб мора бити у одговарајућем положају – благо искошен, да при постављању палац не би „гушио“ претходно одсвиран тон. Покрет шаке је прилично кратак, више налик „клизању са жице“ него „напуштању“ жице. Ознака коју Реније користи је следећа (Пример 34):¹¹⁸

Пример 34 Ознака за *octaves demi etouffees*, Реније



¹¹⁶ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 46.

¹¹⁷ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 149.

¹¹⁸ Henriette Renié, наведено дело, стр. 154.

Гранжани наглашава да се увек мора користити тај начин свирања за октаве у ниском регистру (Пример 35).¹¹⁹

Пример 35 Свирање октава у низу левом руком са „гушењем, Гранжани.

THIS POSITION OF MUFFLED SOUNDS, OBSERVING THE NOTE-VALUES, MUST BE CONSTANTLY USED WHEN PLAYING OCTAVES IN THE LOWER REGISTER (WIRE STRINGS) BY STEP-WISE PROGRESSION, ASCENDING OR DESCENDING.



Технике пригушивања (Однос између „гушења“, артикулације и боје тона)

Један део претходно набројаних техника „гушења“ уједно су и технике „пригушивања“ које утичу на артикулацију и боју тона. Свакако је најпознатија техника свирања *etouffer*, која је већ објашњена .

Поред ове технике, постоји неколико других начина пригушивања која у основи мењају артикулацију и боју тона.

- Свирање ниже на жицама (*bas de la cordes*) – Не свира се у средини жица, већ ниже, у доњој трећини. Жице краће вибрирају, тон је мекши, тиши, незнатно измењене боје. Захваљујући томе што је време вибрирања жица краће, тонови су прецизнији, и њихова звучања се мање мешају. Најчешће се користи у доњем и средњем регистру, поготово за свирање музике из периода ренесансе, барока и класике. Ознака за овакву артикулацију је кривудава линија испод или изнад нотног записа. Уколико је ознака између нотних система, онда се односи на обе руке. За леву руку се записује испод доњег, а за десну изнад горњег нотног система (Пример 36).

¹¹⁹ Antoine Francisque, free transcription for harp by Marcel Grandjany, наведено дело, уводна објашњења.

Пример 36 Џон Бул: *The Kong's Hunt*, тактови 1-4.

The King's Hunt

Harp adaptation by Marcel Grandjany John Bull 1563 - 1628
From the Fitzwilliam Virginal Book

- *Pres de la table* – свирање уз резонантну даску, жице краће вибрирају, тон је краћи, оштрији, наглашенији и измењене боје, јер је потенциран трзачки карактер инструмента. Мек Доналд¹²⁰ сматра да је тон произведен на овај начин сличан тону гитаре, док Реније¹²¹ сматра да је више налик тону чембала. Уколико се свира *forte* добија се „бакарно-метални“ тон, док свирање у *piano* динамици доноси осећај свирања „из далека“. За ову технику се првенствено користе други трећи и четврти прст. Разлика у боји тона између „нормалне“ артикулације и *pres de la table* је фрапантна¹²². Ознака за овакву артикулацију је или запис *pres de la table, p.d.l.t.* или кривудава линија испод или изнад нотног система.¹²³

Гранжани је увео квачицу на почетак ознаке, да би се разликовала од ознаке за *bas de la cordes* (Пример 37).¹²⁴

Пример 37 Ознака за свирање уз резонантну даску *pdl.t*, Гранжани.

Play close to the sounding board.

Салседо користи другачију ознаку – и потенцира сличност са звуцима гитаре (Пример 38).¹²⁵

¹²⁰ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр.148.

¹²¹ Henriette Renié, наведено дело, стр. 63.

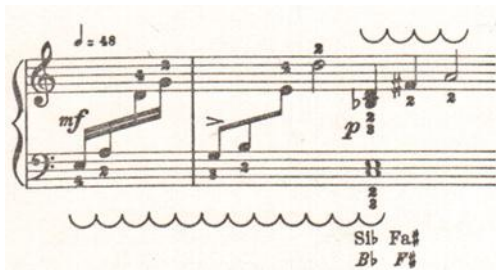
¹²² Исто, стр. 63.

¹²³ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 148.

¹²⁴ Antoine Francisque, free transcription for harp by Marcel Grandjany, наведено дело, уводна објашњења.

¹²⁵ Carlos Salzedo, наведено дело, стр. 17.

Пример 38 Ознака за свирање уз резонантну даску *pdl*, Салседо.



- Тон налик ксилофону – прсти леве руке се снажно притисну дно жица које су записане четвртастим нотама (тамо где жице пролази кроз резонантну даску). Прсти десне руке свирају по средини истих жица. Звук који се добија је пригушен, и измењене боје – која подсећа на ксилофон (Пример 39).¹²⁶

Пример 39 Ознака за тон налик ксилофону, Салседо



- Ефекат бубња. Овај ефекат може се постићи само у дубоком регистру, свирајући искључиво прстима леве шаке. Акорд се одсвира у изузетно брзом разлагању, и скоро истовремено са свирањем палца, прсти се врате на жице које су одсвирали, на тај начин заустављајући њихово вибрирање. Добија се утисак „ролања“ на бубњу, што може бити врло живописан ефекат. (Пример 40)¹²⁷

Пример 40 Ознака за ефекат бубња, Реније.

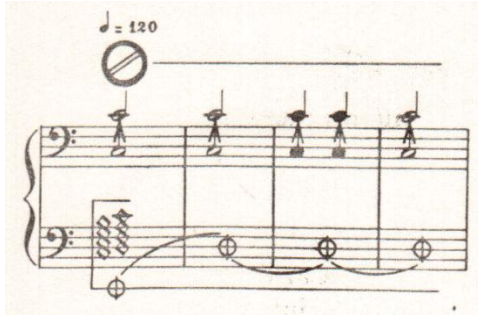


¹²⁶ Carlos Salzedo, наведено дело, стр. 19.

¹²⁷ Henriette Renié, наведено дело, стр. 60.

- Ефекат војног добоша без тембра. Лева рука се наслони дланом на означене жице, а десна рука преко тих жица свира екстремно брз глисандо навише, по истим жицама (Пример 41).¹²⁸

Пример 41 Ознака за ефекат војног добоша без тембра, Салседо.



- Пригушивање металних жица тканином. Бројне композиције не користе целокупан тонски распон харфе. Понекад се чак и неколико доњих металних жица ни једном не користе у току композиције. Већ је објашњено да доње металне жице најчешће вибрирају у резонанцији са одсвираним тоновима, па је у оваквим случајевима могуће „имобилисати“ те непотребне жице тканином која се уплете између њих. На тај начин се спречава њихово вибрирање, и самим тим нема потребе за сталним „гушењима“ тих жица.
- Овакво „препарирање“ инструмента могуће је и за жице које се користе у току композиције. То користе савремени композитори. Препарирање тканином доноси кратак и пригушен тон. Коришћењем других материјала постижу се бројни тонски ефекти.
- Свирање високо на металним жицама. Код класичне педалне харфе се углавном свира у средини жица, или ниско на жицама. Код различитих облика јужноамеричких харфи са прештимачима, харфисти свирају стојећи, користећи искључиво горњи део жица (Пример 42). Код тих харфи затегнутост жица је значајно мања него код класичног инструмента, па би свирање по средини жица довело до њиховог прекомерног вибрирања. Та техника се може пренети и на класичну педалну харфу – али искључиво у свирању металних жица. На тај начин жице мање вибрирају, па има мање „брујања“ харфе. Деоница се може одсвирати чистије и јасније, а да не буде *staccato* (као код *etouffer*) нити оштра (као код *pdl*).

¹²⁸ Carlos Salzedo, наведено дело, стр. 13.



- Још једна варијанта свирања даје сличан резултат, а то је када се харфа усправи – односно када није нагнута и наслоњена на десно раме и унутрашњу страну колена харфисте, већ целим постољем додирује под. Овај начин свирања се може користити само изузетно, јер јако ограничава могућност покрета извођача, и користан је када је потребно јасно и прецизно свирати у јако ниском регистру. Наравно, предуслов за коришћење ове технике јесте да је то уопште изводљиво у одговарајућем контексту, јер је и за спуштање и за враћање харфе потребно харфу придржати рукама, што је углавном тешко урадити истовремено са свирањем.

Последња два начина добијања јаснијег тона до сада нису забележена у литератури (нотном тексту), и већина харфиста их никада није користила, иако заиста могу направити значајну разлику у интрепретацији, када је то потребно, јер умањују опште вибрирање металних жица.

Однос између педализације и „гушења“ и уметничке импликације „гушења“

Процес *педализације* на харфи представља осмишљавање свих педалних промена у току једне композиције. Педална промена подразумева померање педала на горе или на доле, при чему се продужава или скраћује жица и тон повисује или снижава за

полустепен. Некада је једноставно осмислити педалне промене, а некада то може бити врло компликовано, у зависности од композиције. У неким случајевима постоји изузетно велики број комбинација, односно различитих варијанти педализације. Као што је већ раније речено, не постоји једно једино исправно решење, већ треба тражити решење које је довољно добро, односно које омогућава реализацију композиције на начин на који извођач жели.¹²⁹

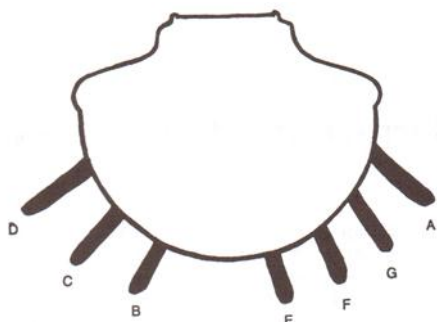
Постоји само неколико основних и општеприхваћених правила о педализацији, а која се односе на то да се педали морају нечујно померати, и да покрет промене педала не сме реметити ток музике.

1. Педали се никада не мењају када је потпуна тишина, осим пре почетка композиције, или између ставова, и у том случају харфиста држи дланове преко жица тако да „угуши“ било какав звук који промена педала неминовно производи (погледати Пример 45 и Пример 46).
2. Када год је могуће педали се мењају на откуцај. На тај начин сâм покрет промене педала је у складу са покретом које праве руке док свирају, тако да одговарајући покрет ногама не ремети склад музичког тока. Такође, на тај начин звук онога што се свира на откуцај (а што је најчешће наглашено, и гласније од осталог музичког материјала у току такта) „покрива“ звук који настаје због промене педала.
3. Најбоље је да се педал промени непосредно пре него што је потребно да се одговарајућа нота одсвира. На тај начин се лакше повезује памћење ноте и одговарајуће педалне промене.
4. Салседо инсистира на томе да се процес педализације мора тачно унапред осмислити, и да померање педала не сме бити насумично. Сам покрет стопала и ноге при померању педала мора бити неприметан и тих. Он захтева да се у запису педалне промене предвиђене за десну ногу испишу изнад оних предвиђених за леву. Ово правило значајно олакшава брзо „читање“ педалних промена. Салседо је осмислио и додатне ознаке за педалне промене које тачно разикују ситуације када је потребно педал који је са десне стране померити левом ногом (и обрнуто), када је (изузетно) потребно одједном једном ногом померити два педала. Такође он објашњава и моменте када се педали померају

¹²⁹ Моје мишљење је да је увек могуће наћи боље решење.

на тај начин да се се само притисну, и држе ногом, без тога да се закаче у засек у постољу.

Пример 43 Распоред педала у постољу харфе



Само у идеалном случају харфиста се може ослонити на ових неколико правила, док већина композиција укључује захтевније хроматске промене које онемогућују њихово доследно поштовање.

Током дугогодишње извођачке праксе, дошла сам до закључка да је осмишљавање добре педализације предуслов за добро извођење сваке композиције. Наиме, у том процесу, битно је да резултат буде и технички изводљив, али и да омогући да се фраза реализује онако како је осмишљена, и да извођач може да пусти жице да вибрирају онолико колико је потребно.

Чак и код композиција које укључују релативно скромне хроматске промене, понекад је потребна компликованија педализација, да би се дошло до бољег резултата. Поред тога што се увек мора водити рачуна о томе да *се педал не помера док жица вибрира*, јако је битно знати да *одлука о томе колико ћемо пустити жицу да вибрира има првенство у процесу педализације*. Дужина вибрирања жице је искључиво уметничка одлука, и неопходно је да као таква има предност над техничком реализацијом (педализација). Анализирајући генералну извођачку праксу, дошла сам до закључка да је често обрнуто, односно да је осмишљена педализација ограничавајући фактор, и да извођачи прибегавају осмишљавању музичке фразе, и концепције дела у том омеђаном оквиру унапред постављене педализације (Погледати Пример 47, Пример 48, Пример 49 и Пример 50). Само у случајевима када је процес педализације изузетно компликован (на граници могућности), он мора добити предност у односу на остале аспекте, и целокупна интерпретација му се мора прилагодити.

Као што је претходно наведено, од 12 хроматских тонова, њих девет је могуће одсвирати користећи две различите жице, односно постоји 9 енхармонских парова:

хис-це; цис-дес; дис-ес; е-фес; еис-еф; фис-гес; гис-ас; аис-бе; ха-цес

У осмишљавању музичке фразе, у односу на дужину вибрирања сваког појединачно одсвираног тона, неопходно је да харфиста уме да искористи могућности које му харфа пружа, тако што ће по потреби записан тон заменити са њему енхармонски еквивалентним тоном.¹³⁰

Као што видимо, једино ноте *де*, *ге* и *а* немају свој енхармонски пар. Самим тим, једино за свирање та три тона имамо само по једну могућност поставке одговарајућих педала, а за све остале, увек можемо имати избор између две могућности. Сходно томе, у реализацији педализације неког компликованог места, прво је потребно утврдити моменте када педали *де*, *ге* и *а* морају бити у средњем положају. То су апсолутно непроменљиви репери педализације. Током свих следећих корака треба имати у виду могућности да се неки тон замени својим енхармонским паром уколико је то потребно:

- Разграничити које су педалне промене временски флексибилне (могу се урадити унапред или у неколико различитих момената), а које су фиксне, односно везане за тачно одређени моменат музичког тока.
- Успоставити баланс између два стопала, односно организовати педализацију тако да се користе оба.
- Дозволити да по потреби једна нога „пређе“ на другу страну, и у том случају омогућити одговарајућу паузу и пре и после преласка, да би се то могло ефикасно урадити (Погледати Пример 47, Пример 48, Пример 49 и Пример 50).
- Имати у виду да уколико на један ударац једна од ногу мења два педала, погодно је да током следећег ударца мења само један. Мењање више од једног педала једним стопалом је генерално непожељно, јер је физички тешко изводљиво. Потребно је одређено време да се педал притисне и „закачи“ на одговарајуће место у постолу харфе, а време које је потребно да се педал помери на горе је још веће, у складу са природом покрета. Мењање два педала једним стопалом у току једног ударца је довољно захтевно а низ од више таквих промена значајно повећава могућност грешке.

¹³⁰ С обзиром да се харфа штимује темперовано, ово је звучно потпуно легитимна замена.

- Све време водити рачуна о томе да се не помера педал жице која вибрира. Уколико је то неопходно, онда се морају осмислити функционална „гушења“, таква да смање „звечање“ харфе због промене педала.
- Идентификовати места када је физички немогуће „угушити“ све што потенцијално може да се чује при педалним променама, јер металне жице спонтано вибрирају, иако нису окинуте. Мора се знати да се увек мање чује када се виљушка „отпушта“ (кад се прелази из повишеног у разрешено, или из разрешеног у снижено), него када се жица „уштине“ (односно када се прелази из сниженог у разрешено, или из разрешеног у повишено).

Када се има све ово и виду, да би постигао жељено звучно решење, харфиста не може да очекује да ће пут тражења решења бити једноставан. Идеално решење је скоро немогуће, а тражење прихватљивог решења подразумева стрпљење, концентрацију, педантну анализу ситуације, и тражење најприхватљивијих компромиса, да би се нашао адекватни баланс између остваривања жељене музичке идеје, и техничких препрека или ограничења (прсторед, виртуозност руку, виртуозност у померању педала, меморија итд).

Чајковски: *Валцер цвећа*, каденца

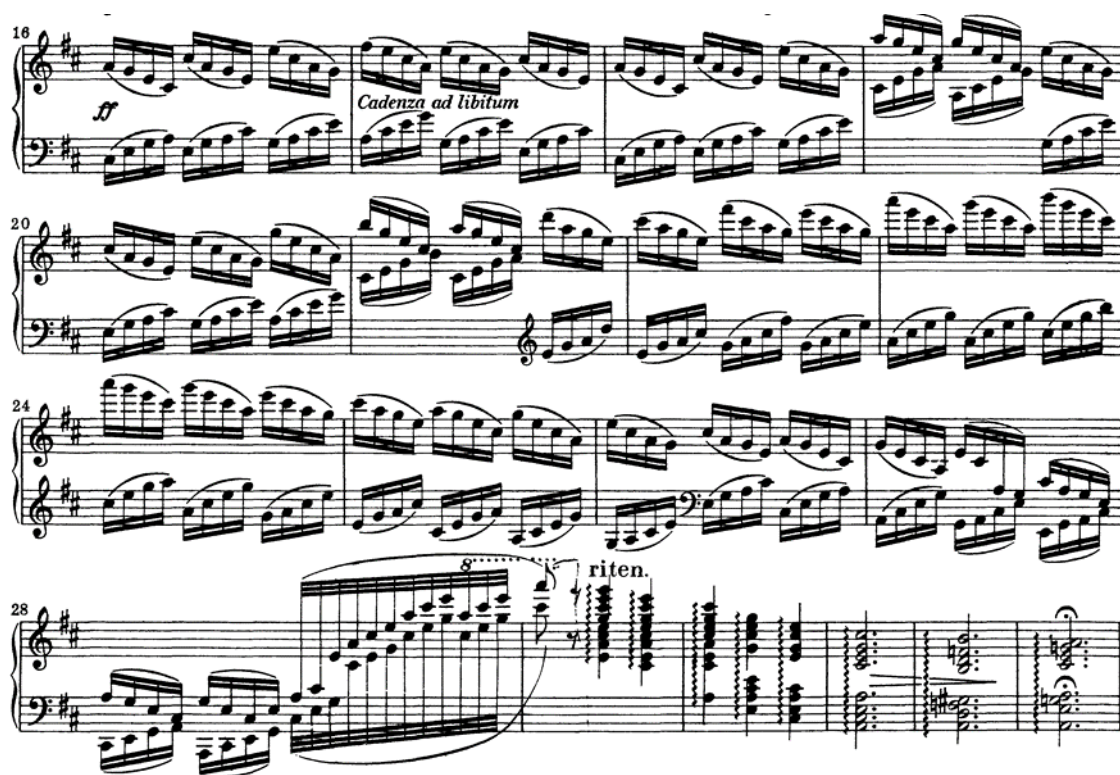
Најпознатији соло за харфу представља каденца из балета *Крцко Орашчић* Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840-1893).¹³¹ Иако се често изводи и има много снимака, малобројне су интерпретације које се памте. Поставља се питање: зашто је то тако, уколико харфиста заиста педантно и виртуозно одсвира пасаже, и заврши раскошно одсвираним акордима, у логичном музичком току и следу? Шта је то што може да „поквари“ утисак слушаоца, доживљај нечије интерпретације? Моје мишљење је да управо прекомерно вибрирање жица, вибрирање погрешних жица, или нелогично прекидање вибрирања жица, у потпуности нарушава логичан ток музике.

На питање: шта је идеал ка коме тежимо, мој одговор, у поменутој соло каденци, односи се на онај моменат, након одсвираног последњег акорда, када оно сазвучје које остане да „звони“ на харфи буде такво, да слушаоца „замрзне“ у том моменту. Слушалац треба да буде омађијан тренутком, да пожели да ту вечно остане, да тренутак

¹³¹ Peter Ilyich Tchaikovsky. Nutcracker Suite, Op. 71a, Edwin F. Kalmus, New York, 1933.

садашњости „растегне“ у трајању, да цео оркестар задржи дах, а да диригент сачека да акорд полако ишчили пре но што оркестру да знак за почетак валцера.

Пример 44 Петар Иљич Чајковски: *Валцер цвећа*, каденца за харфу, тактови 16-33.



Сен Санс: Фантазија

Камиј Сен Санс (Camille Saint-Saëns, 1835-1921) је компоновао Фантазију за соло харфу, Оп. 95.¹³² Ова композиција је стално присутна на репертоару харфиста, и врло често је обавезан део студијских курикулума. Композиција је карактеристична по својој фрагментарној структури. Има чак петнаест одсека који су међусобно раздвојени дуплом цртом (са короном изнад паузе) или са тактом паузе. Уколико се записани текст „буквално“ протумачи, осећај фрагментарности се ставља у фокус, делови постају толико одвојени, да се добија утисак ређања, без усмерености музичког тока, и без адекватне међусобне корелације.¹³³ Намеће се очигледна потреба за повезивањем тих делова кроз „слободније тумачење“ застоја у току музике. Наиме, паузе не смеју бити

¹³² Camille Saint-Saëns. *Fantasie pour Harpe*, Durand & Fils, Paris, 1893.

¹³³ Можемо да замислимо ситуацију где харфиста, широко раширеним длановима, заустави вибрирање свих жица, као да је то крај композиције, и то уради укупно 15 пута у току Фантазије.

посматране као завршеци одређених одсека, већ као моменти трајања претходних звучности, који усмерено воде ка почетку следећег дела композиције. Да би се дошло до успешне реализације, ментални доживљај усмереног музичког тока за време паузе мора бити пропраћен одговарајућим конкретним акцијама. У том смислу моменти пауза не смеју истовремено бити и моменти тишине. Није случајно што је у већини случајева последњи тон једног уједно и први тон наредног дела композиције. То указује да тај последњи тон не сме бити „угушен“, већ да се мора оставити да звони, тако да опадање његовог интензитета даје осећај усмерености музичког тока ка поновљеном истом тону који уводи у следећи одсек.

Непоштовање пауза на крајевима одсека (односно одлука да жице слободно вибрирају значајно дуже од онога што је записано у партитури) је врло обавезујуће и има бројне импликације.

- „Гушења“ се морају организовати тако да у моменту паузе друге жице не вибрирају, већ да се чује само последњи тон (или евентуално тонови последњег акорда). Све остале вибрације морају правовремено бити одстрањене.

Пример 45 Камил Сен Санс: *Фантазија, Allegretto*, тактови 30-39.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics markings include *mf* and *p dim.*. The second system also consists of two staves, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics markings include *pp* and *p*. Handwritten annotations in blue ink indicate chord changes: *Ab F# Eb* and *Bb*.

- Педализација мора бити организована тако да не ремети музички ток у време записане паузе. Нажалост, врло је чест случај да у интерпретацији Сен Сансове Фантазије харфисти осмисле педалне промене тако да буду реализоване у моментима пауза (Пример 45). Оваква концепција конкретно значи да се у моменту промене педала поставе дланови на жице, да се педалне промене не би

чуле, што прави застој у музичком току. Додатно, тај застој није у складу са интензивним покретима ногу. Неодговарајућа организација педализације, односно давање предности процесу педализације је често узрок „расцепкане“ концепције дела. Искључивањем „гушења“ у оваквим моментима, педализација се мора адекватно прилагодити – односно педалне промене се морају изместити, унапред или уназад, у зависности од изводљивости, и тако да педалне промене буду „покривене“ звучањем одсвираних тонова. (Пример 46)

Пример 46 Камил Сен Санс: *Фантазија, Allegretto*, тактови 30-39.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system (measures 30-39) features a complex texture with many chords and moving lines. Handwritten annotations in blue ink include 'mf' (mezzo-forte), 'p dim.' (piano decrescendo), and 'F7'. The second system (measures 40-49) shows a more sparse texture with some rests. Handwritten annotations include 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), 'Ab', 'Bb', and 'Eb'. The score is in 3/4 time and includes various dynamic markings and articulation symbols.

Тумачење Сен Сансове Фантазије на овај начин омогућава логично повезивање одсека, реализацију динамичке градације, флуентност музичког тока, и ментални и естетски доживљај складне целине.

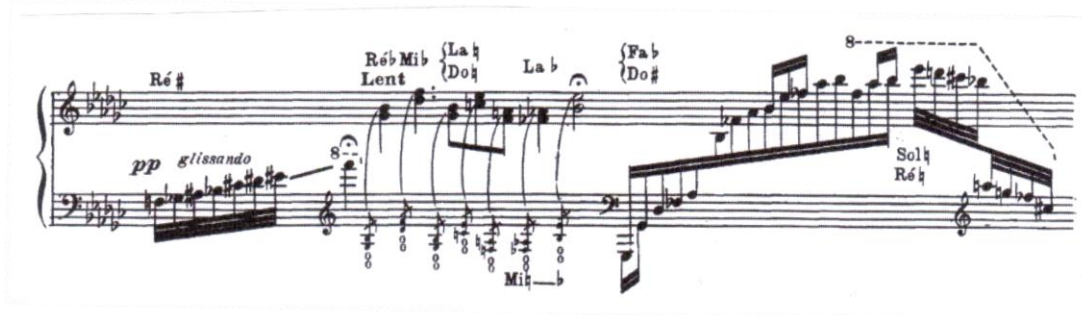
Равел: Интродукција и алегро

Композиција *Интродукција и Алегро* за харфу, флауту, кларинет и гудачки квартет Мориса Равела је једно од најпознатијих дела за харфу¹³⁴. Блондел (M.A.Blondel), директор фирме *Maison Erard* која је производила педалне харфе је посебно наручио ову композицију од Равела, са циљем да се истакну могућности педалне харфе, као одговор на композицију „Духовна и световна игра“, коју је

¹³⁴ Maurice Ravel. *Introduction et Allegro*, Durand & Fils, Paris, 1906.

произвођач хроматске харфе¹³⁵ Плејел (Pleyel) наручио од Клода Дебисија.¹³⁶ Равелова композиција је карактеристична по много чему, а поготово по употреби глисанда – у таквим хармонијама какве на хроматској харфи (за коју је била наручена композиција од Дебисија) никако нису могуће. Начин на који је Равел комбиновао употребу флажолета и глисанда је био потпуно иновативан, и инспирисао је бројне композиторе након њега.

Пример 47 Морис Равел: *Интродукција и Алегро*, део каденце за харфу.



У овом примеру желим да анализирам само један мали део каденце (од глисанда који претходи флажолетима, до краја фразе у флажолетима). Овај део написан је у *pianissimo* динамици, и самим тим је врло осетљив из угла комбиновања педалних промена, и пуштања жица да вибрирају. Пример 47 приказује оригиналне ноте, са педализацијом коју је урадила Мишлен Кан, чувена харфисткиња којој је Равел посветио ову композицију, и која ју је премијерно извела. Пример 48 показује како један део харфиста у стварности реализује те педалне промене. Десна нога је записана у једном реду, а лева нога у реду испод десне. Пример 49 показује како други део харфиста реализује запис у нотама (разлика је у томе што пребацују леву ногу на десну страну па са левом ногом померају педал *e*).

Као што се може видети у Пример 47, од почетка до краја фразе у флажолетима, има седам педалних промена. То проузрокује неколико ограничења које потенцијално ремете музички ток. Наиме, иако је глисандо у јако тихој динамици, ипак се доње ноте

¹³⁵ Плејелова хроматска харфа је харфа са два реда жица које се укрштају у средини. Води порекло од шпанског типа хроматске харфе са два реда укрштених жица. Један ред жица одговара белим диркама клавира, а други црним диркама и груписан је у групе од по две и по три. Харфиста може са обе руке да свира оба реда жица, један у горњој половини а други у доњој половини жица (а код друге руке обрнуто). Ова харфа нема педални механизам, и свака жица даје тачно одређени тон. Конструисана је крајем 19. века, и у току 20. века се налази у врло ограниченој употреби, на Париском и Бриселском конзерваторијуму. Већина харфиста је непријатно свирање у две равни (горе и доле). На њој се свира преваходно репертоар за клавир, јер нема могућности глисанда, ни већине флажолета. Наведено према Roslin Rensch, наведено дело, стр. 138.

¹³⁶ Roslin Rensch, наведено дело, стр. 215.

гласанда морају „угушити“ пре прве педалне промене (*des* и *es*). То донекле ремети логичан музички ток, јер је каденца написана из неколико кратких фраза, у којима је тематски материјал третиран на различите начине, и сматрам да је „фон“ вибрирања жица на харфи неопходан да те кратке целине повеже, и самим тим се мора избегавати тотално „гушење“.

Пример 48 Морис Равел: *Интродукција и АLEGRO*, део каденце за харфу.

The image shows a musical score for a harp piece. It features a piano introduction with a 'pp glissando' marking. The main section is marked 'Lent' and includes handwritten annotations for chords: Eb, Ab, Eb, Ab, Eb. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

У варијанти која је приказана у Пример 48, у току фразе у флажолетима, која је врло нежна и осетљива, десна нога чак четири пута мора да се помери између педала *e* и *a*, (који су удаљени, односно, између њих су педали *ef* и *ge*). Ти покрети ногом су у супротности са музичким током, и чак и да могу да се изведу у потпуној тишини, визуелно ремете ток музичке фразе.

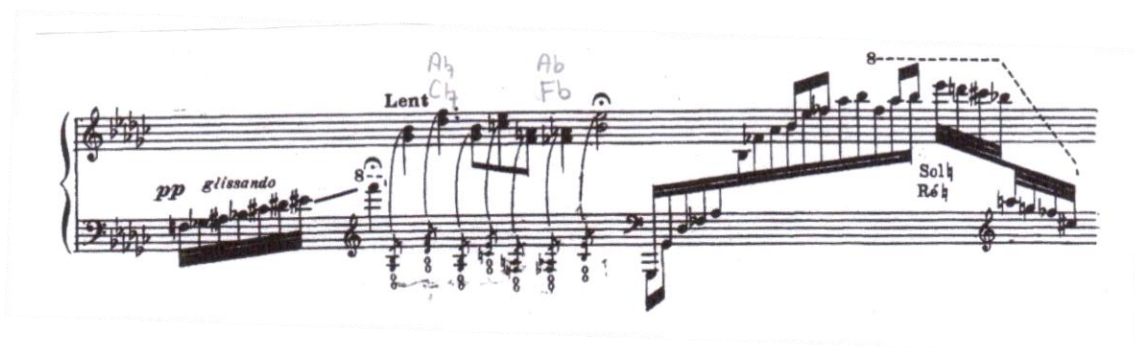
Пример 49 Морис Равел: *Интродукција и АLEGRO*, део каденце за харфу.

This image is identical to the one for Example 48, showing the same musical score for a harp piece with handwritten chord annotations and dynamic markings.

У другачијој варијанти педализације (Пример 49) харфиста пребацује леву ногу на десну страну, што је свакако боље решење и на тај начин решава проблем покрета ноге који сметају. Оно што је лоше је што је покрет промене педала супротан (десно стопало на горе, а лево на доле), што не би био проблем да је лева нога на својој страни харфе, али с обзиром да није, и да јој је покрет као у огледалу, то додатно компликује потез.

Ипак, у варијантама које приказују Пример 48 и Пример 49 потребно је променити *e* педал док нота *es* у другој октави звони а затим се исти педал поново мења док вибрира *e* жица у малој октави (остале жице су ухваћене прстима). Ово је могуће урадити или тако што ће се те две ноте циљано „гушити“, што прекида фразу, или ће извођач настојати да та педална померања уради у последњем могућем моменту, и можда мало „развући“ темпо, да би пропратни звук који педал произведе био минималан.

Пример 50 Морис Равел: *Интродукција и Алегро*, део каденце за харфу.



У Пример 50 желим да покажем решење, за које сматрам да оставља већу слободу у фразирању, јер не намеће овако бројна ограничења. Сам глисандо је формално благо измењен. Оригинално је записан као *цис-дис-еис-еф-гес-аис-бе*, међутим сматрам да је варијанта *цис-дес-ес-еф-гес-аис-бе* боља. У оригиналној варијанти постоје два енхармонска пара *аис-бе* и *еис-еф*. У другој, измењеној варијанти нота *еф* није енхармонски дуплирана, већ је уместо ње дуплирана нота *дес*. Акорди су у суштини исти, само постоји разлика у томе које су ноте дуплиране. С обзиром на тиху динамику, ова разлика је слушно скоро занемарљива, а омогућава музички логичније извођење. Укупно постоје четири педалне промене. Нема потребе за мењањем педала *e* и *de*, и самим тим се педали *a* и *ce* могу променити раније. То даје довољно времена да се лева нога полако и тихо пребаци на десну страну да промени педал *ef*, истовремено док десна нога мења педал *a*. Иако је померање педала *ef* левом ногом најчешће прилично осетљиво, у овој варијанти се оба педала померају у истом смеру, па је тим левој нози лакше. Нема тонова који вибрирају у моменту промене педала, јер су све жице ухваћене прстима у моменту промене, ништа се не мора „гушити“ нити се мора застати, односно успорити темпо у супротности са логиком музичког тока.

Овим примером је објашњено да се без обзира на музички запис, прво мора анализирати суштина, односно идеја, затим осмислити музичка фраза и ток. За то је неопходно одлучити које жице и када је потребно „угушити“, а које и колико дуго пустити да вибрирају. Тек онда, у складу са тим решењима траже се одговарајућа педална решења, што укључује и употребу енхармонских замена. Обрнут процес, у коме се прво одређује педализација нам често ограничава слободу осмишљавања музичке фразе и тока.

Како одлучујемо када и шта „гушимо“

У поглављу *Уметност чистог свирања*¹³⁷ Мек Доналд и Вуд¹³⁸ истичу да се чистоћи свирања мора посветити посебна пажња од почетка учења харфе. Уколико је потребно поставити прст на жицу која вибрира, то се мора урадити у последњем могућем моменту, јер “хватање“ вибрирајуће жице производи непријатно зуцкање. То је на одређени начин ограничавање времена вибрирања жица које не зависи од записа. Жице се пуштају да вибрирају најдуже могуће, да би се спречило зуцкање, које је музички непожељно. Мек Доналд и Вуд¹³⁹ наглашавају да је „најчешћи узрок зуцкања прерано постављање прстију на жице које вибрирају“.¹⁴⁰

Кондонасис напомиње да харфисти често игноришу ове проблематике, или зато што их превиде, или погрешно претпостављајући да је зуцкање при постављању природан „нупроизвод“ технике свирања харфе.¹⁴¹ Додатно, и хватање жице која је поред жице која вибрира је врло осетљиво, јер може доћи до нежељеног зуцкања, поготово ако позадина прста односно нокат додирне жицу која вибрира. У таквој ситуацији постоје два решења – или избећи, или „гушити“ жицу која вибрира у моменту постављања прста на суседну жицу.¹⁴² Мек Доналд одваја специјалне случајеве. Објашњава да они који имају велику шаку, често морају укључити „гушење“ задњим делом зглоба другог или трећег прста, да би спречили непожељно зуцкање, док они са

¹³⁷ The Art of Playing Cleanly

¹³⁸ Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 169.

¹³⁹ Исто, стр. 169.

¹⁴⁰ In general, buzzing is caused by replacing fingers too early on vibrating strings.

¹⁴¹ Yolanda Kondonassis, наведено дело стр. 17.

¹⁴² Susan McDonald / Lynda Wood Rollo, наведено дело, стр. 169.

мањом шаком, лако могу постављати прсте између жица које вибрирају, тако да им је „гушење“ из тог разлога непотребно.

Поред избегавања зуцкања, постоји читав низ разлога за примењивање техника „гушења“, о којима је дискутовано. Понекад композитори у партитуру укључе генералне сугестије, које су пресудне у доношењу одлука везаних за ову проблематику. Примери таквих упутстава су:¹⁴³

- Увек оставити жицу да звони.
- „Гушити“ у складу са ритмичким вредностима, кад год је могуће.
- Запис¹⁴⁴ у целој композицији упућује на наглашена арпеђа. Велики акорди и континуирано трајање тона су пожељни тако да нема потребе за „гушењем“, нити за тачним трајањем нота у оквиру фигуре, осим у случајевима када су „гушење“ или *staccato*, ознакама наглашени. Шум, шкрипање и врло дубоки тонови треба да трају што дуже. Ритам је дат трајањем поступка шкрипања или свирања глисанда, а не трајањем вибрирања жица.¹⁴⁵

Поред генералних упутстава, ознаке које композитори користе могу јасно говорити о њиховим намерама. Запис *L.V.* (*laissez vibrer*) јасно означава да треба оставити одсвирани тон да вибрира. Ознаке за *staccato* или за „гушења“ углавном имају своја јасна значења. Ипак, није добро преоптеретити партитуру са превише информација, од којих неке могу бити непотребне. На пример, углавном је сувишно „гушити“ жице у горњем регистру, јер жице саме по себи кратко вибрирају (као што је показано у Табела 1). Такође, као што је већ речено, увек треба имати на уму да је харфа резонантан инструмент, да је трајање вибрирања жица у начелу дуго, а да је „гушење“ поступак који није бешуман, и који тражи време, и употребу шака да би се извршио. Често је за извођача корисније да композитор запише своју генералну идеју о атмосфери композиције, него да партитуру преоптерети мноштвом ознака за „гушење“, које могу да значајно сузе границе тумачења, и да притом наведу извођача на погрешан пут

¹⁴³ Einarsdóttir, Gunnhildur. “Dumping techniques”, <http://sites.siba.fi/web/harponotation/manual/damping-techniques/indicating-damping> преузето 24.08.2016.

¹⁴⁴ Из упутства за композицију Пасторала, од Рубена Свера Гјерстена.

¹⁴⁵ The notation in the whole piece gives attack points in arpeggio sounds. There is no need to damp, or calculate separate durations of notes within a figure, unless written as staccato or damping, as large chords and continuous resonance is wanted. Especially noises, scraped sounds and very deep notes should ring as long as possible. The rhythm gives duration of the scraping or glissando action itself, not the sounding duration."(from the legend of "Pastorale" by Ruben Sverre Gjertsen)

(неодговарајуће ознаке, „гушења“ која физички није могуће извршити, трајања вибрирања која су у супротности са могућностима педализације, итд.).

У партитурама композиција или транскрипција које су урадили сјајни харфисти (Реније, Салседо, Гранжани и неки други), налазимо врло детаљна упутства за реализацију проблематике трајања вибрирања жица. Изучавање њиховог записа и поготово упоредна анализа са партитуром у оригиналу (уколико је реч о транскрипцији) су драгоцене оруђе у разумевању ове проблематике и у едукацији.

Гранжани је наглашавао колико је уметност „гушења“ на харфи важан процес, и истицао да он првенствено зависи од урођеног укуса извођача.¹⁴⁶ Насупрот њему у овом раду је нагласак стављен на могућност учења, напредовања и бољег разумевања суштине ове проблематике. Са тим је сагласна и Анријет Реније која је тврдила да је у овој проблематици искуство најбољи учитељ извођача.¹⁴⁷ Већ је речено да су композиције Аселмонса, у својој мелодијској и хармонској једноставности, врло погодне за развијање осећаја за естетски угођај лепоте „чистоће“ хармонских промена. Транскрипције Гранжанија, који се првенствено бавио музиком ренесансе, и касног барока, нас пуно уче о могућностима инструмента, и могућим решењима погодним за ове периоде у развоју музике, имајући у виду неопходне рестрикције у погледу мешања хармонија. За разлику од њих, Салседо је био фасциниран еолском природом харфе, и „новом музикалношћу“, у којој се намерно изазвано и контролисано преклапање вибрација проузрокованих различитим хармонијама користи као средство за посебан тип музичког исказа.

Познавање стваралаштва Аселмонса, Реније, Салседа и Гранжанија, њихових транскрипција, композиција и уџбеника посвећених свирању харфе значајно олакшава напредовање у проблематици која је предмет овог рада, односно убрзава процес учења, који би био врло спор, да је заснован једино на сопственом искуству. Знања стечена кроз изучавање њиховог стваралаштва су предуслов за тумачење записа који су најчешћи – а то су композиције аутора који нису харфисти, и који нису толико блиски проблематици трајања вибрирања жица на харфи. О томе ће бити више речи у наредном поглављу.

¹⁴⁶ Marcel Grandjany. “The Harpist and His Problems”, наведено дело, стр. 25-28.

¹⁴⁷ Henriette Renié, наведено дело, стр. 156.

Анализа тока размишљања и предлог систематизације процедура и поступака у процесу рада на композицији у односу на проблематику трајања вибрирања жица на харфи

Ars imitatur naturam in sua operation

Филозофски посматрано, проблем тумачења нове композиције, састоји се од утврђивања услова интеракције између нас и композиције, која је сачињена тако да подлеже одређеним ограничењима.¹⁴⁸ У односу на различите приступе извођача, присутна је метастабилна равнотежа (односно осцилација) између иницијативе тумача и верности делу. Дефинисање ограничења, као и стварање одређених корелација између ситуација и уобичајених реакција, свакако је део музичке едукације.

Наиме, током година учења музике, уобичајено је да професор води студента кроз фазе припреме композиције. Професор систематизује проблеме, одређује приоритете, одлучује којим ће се путем ићи, помаже студенту да разреши техничке проблеме, и има велики утицај на концепцију композиције, и њену уметничку реализацију. Такође, он учи студента како да тумачи одређене ситуације, која су могућа значења, и који интерпретативни поступци могу одговарати одређеним значењима. У идеалном случају, током година учења, студент асимилује знања стечена код свих својих професора, критички анализира та сазнања, на основу искуства бира ефикасније варијанте, и формира обрасце тумачења кроз своју сопствену матрицу знања, која садржи делове знања свих професора, усаглашене сопственом логиком, у оквиру својих техничких ограничења. У том истом идеалном случају, бивши студент, а сада извођач – уметник, у стању је да самостално приступи припремању нове композиције, коју никада до тада није свирао, или чак, коју нико никада до тада није свирао, и да успешно, процесом абдукције, дође до тумачења које је у складу са природом музике. У мање идеалном случају, корелација ситуација, значења и могућих поступака коју је извођач формирао није довољна за самостални стваралачки рад, већ је довољна једино за понављање раније наученог, или евентуално имитирање туђих тумачења.

¹⁴⁸ Умберто Еко. *Границе тумачења*, Paideia, Београд 2001, стр. 13.

Тај приступ припреми нове композиције, из позиције уметника – извођача, није једноставан, а ни праволинијски процес. Колико су композиције разноврсне, толико и сам начин рада извођача мора да буде сналажљив и прилагодљив. Налик на бело крвно зрнце, које мора бити способно да разликује различите облике вируса и бактерија, и да формира одговарајуће рецепторе, који ће се за њих закачити, и неутралисати их, тако и уметник мора бити способан да „препозна“ композицију, да усклади свој рад, и свој ток размишљања са препознатим проблемима, да одреди приоритете, осмисли музичку концепцију, и нађе ефикасан начин како да своју замисао технички и уметнички реализује. Овај процес може се поредити са процесом стваралачке абдукције.¹⁴⁹ Вербализација тог, у суштини врло дивергентног, процеса је врло тешка, скоро немогућа. Оно што је по мом мишљењу могуће објаснити, је издвајање једног угла гледања (једног проблема) и систематизација тог проблема у односу на остале елементе процеса. У том начину презентације тока размишљања, фокусирајући се на један елемент, ми у ствари претпостављамо да су остали елементи познати (иако заправо нису), и формирамо одређену систематизацију тока знања у односу на тај, „непознати“ елемент. То наравно не објашњава сам процес интерпретације, већ само један угао гледања. На сам процес наравно утичу и остали углови гледања (остале матрице знања), и њихово преплитање је срж процеса.

У односу на проблематику „гушења“ и слободу вибрирања жица на харфи, систематизација тока размишљања до које сам дошла кроз своје школовање и кроз уметничку праксу је следећа:

1. Анализа музичког записа и историјско биографска контекстуализација дела. До сада је већ више пута напоменуто да је харфа релативно посебна у односу према запису. При анализи музике за харфу, потребно је приступити запису из угла музичара, а не харфисте. За то су потребна бројна сазнања – о композитору, о контексту настанка дела, о омиљеним медијима изражавања одређеног композитора. Запису можемо приступити као да је написан за глас, или као да је написан за клавир. То је често много бољи приступ, него да запису приступимо као да је написан за харфу (то је заиста могуће једино код композитора који су уједно и харфисти, или који имају велико искуство у компоновању за харфу). Чувени диригент Леополд Стоковски, иначе добар пријатељ Карлоса Салседа, је

¹⁴⁹ Умберто Еко, наведено дело, стр. 244.

коментарисао недостатак генералног познавања харфе речима:¹⁵⁰ „... тако мало композитора схвата истиниту музичку особеност харфе, углавном пишу за њу као да је клавир.“¹⁵¹

При анализи музичког записа, свакако је потребно посебно анализирати ознаке везане за „гушење“ – уколико их има. Битно је знати, да и када има тих ознака, не можемо их узети *a priori*, јер су врло често то ознаке некога ко је радио редакцију композиције, а не самог композитора, и наше тумачење се не мора усагласити са његовим. Поврх тога, има и одређених неусаглашености између ознака и очекиваних поступака. Изнад свега, чак и уколико у композицији има одређених записа везаних за дужину вибрирања жица, то не значи да су поступци „гушења“ ограничени једино на та места, као што, уколико нема записа, то не значи да нема ни „гушења“. Углавном је најбоље посматрати композицију као да је целокупна проблематика „гушења“ искључиво у домену извођача.

2. Анализа музичког облика, хармоније и динамике у циљу сагледавања композиције на крупном плану (облик) и ситнијем (музичке фразе и сл). У крупнијем плану, за повезивање/раздвајање целина и фраза, одлуке о дужини вибрирања жица су кључне. Као што је већ речено, потпуни прекид вибрирања је непожељан у току композиције (осим на крају става), и самим тим је одлука шта оставити да вибрира врло деликатна, јер је треба са једне стране релативно усагласити са записом, а са друге не прекинути ток музике (као што је показано у Пример 45 и Пример 46).

Динамичка градација се на харфи махом постиже омогућавањем несметаног вибрирања, значајно дужег од записа, у складу са могућностима (Погледати Пример 54). Динамичко опадање (*decrescendo*, *diminuendo*), подразумева „гушења“ која елиминишу брујање претходне хармоније (која је постојала у јачој динамици).

3. Анализа снимака композиције. Овај корак може бити истовремено и врло користан и штетан. Наиме, с једне стране, анализом туђих извођења можемо доћи до одређених идеја, техничких решења итд. Са друге стране, то може умањити ефекат „свежег приступа“ композицији, и аутентичног израза уметника. Моја препорука је да се у првој итерацији прескочи овај корак.

¹⁵⁰ Dewey Owens, Carlos Salzedo: *From Aeolian to Thunder: A Biography*, Lyon & Healy Harps, Chicago 1993, стр. 37.

¹⁵¹ ... so few composers understand the true musical personality of the harp, but write for it as if it were a piano.

4. Подела композиције на логичне целине за рад – у складу са музичким обликом.

Рад у оквиру једне целине:

5. Дефинисање кључних проблема педализације, налажење решења педализације и потребних „гушења“ за њено остваривање.
6. Дефинисање жељене артикулације, акцентуације, прстореда и „гушења“ потребних да би се то остварило.
7. Дефинисање жељеног фразирања у односу на стил композиције, хармонски ток, фактуру, жељену боју тона и агогику, и дефинисање потребних „гушења“ и дужину вибрирања жица за поједине тонове, да би то могло да се оствари. Посебна пажња мора се обратити на паузе, и на моменте у којим музика на тренутак „застане“. То су кључни momenti за дефинисање жељених сазвучја која у тим моментима треба да „звоне“.
8. Анализа међусобне сагласности потребних гушења и дужине вибрирања за кораке 5, 6 и 7.
9. Уколико су „гушења“ у сагласности са свим проблемима онда се наставља даље, а уколико нису, морају се усагласити, на тај начин што се одреде приоритети, поставе као полазне тачке, па се врати на корак 5. Најчешће је потребно проћи неколико итерација поступака 5-9 да би се наставило даље.

Поступке 5-9 поновимо појединачно и за све остале целине композиције које смо дефинисали у кораку 4.

Повезивање целина:

10. Дефинисање излазних параметара за крај једне целине, и улазних параметара за следећу целину. То се првенствено односи на педале и на потребна вибрирања која логично повезују целине.
11. Усклађивање са решењима за сваку појединачну целину. Уколико није усклађено, бира се приоритет, и са њим у виду се редефинишу кораци 5-9 за сваку појединачну целину.

Као што је могуће видети, процедуре и поступци су веома сложени. Овом приликом издвојен је само аспект „гушења“, док су други проблеми остављени по страни. У реалном животу, разрешавање свих аспеката често тече истовремено, па је то још сложеније, што процес рада на једном делу чини још изазовнијим. Тим пре је за

тумачење музички компликованијих дела јако битно да приступ буде систематичан, да би се дошло до барем једног прихватљивог решења.

Проучавање одабраних композиција из аспекта односа према „гушењу“ и анализа неколико уметничких интерпретација

Бенџамин Бритн – Свита за харфу соло, оп. 83

У каснијем периоду свог стваралаштва Бритн је неколико композиција посветио својим пријатељима музичарима, чији су специфични извођачки стилови били инспирација за њега.¹⁵² Тако је настала и Свита за харфу соло, композиција посвећена Осијану Елису, познатом велшком харфисти. Овај извођач ју је премијерно извео на Фестивалу у Алдебороу¹⁵³ 1969. године.¹⁵⁴

Сарадња Елиса и Бритна почела је десет година раније (1959), када је Бритн присуствовао извођењу своје композиције *Коледарске песме*¹⁵⁵ (за хор, солисте и харфу) у Вестминстерској опатији. Бритн је исто вече упознао Елиса, и позвао га да наступи следеће године на Фестивалу у Алдебороу. Следећих неколико година Бритн је написао за Елиса деонице за харфу у неколико композиција, укључујући *Ратни реквијем*¹⁵⁶ и *Сан летње ноћи*.¹⁵⁷ Бритн је био тај који је позвао Елиса да на Фестивалу 1969. године представи реситал музике за соло харфу, укључујући и светску премијеру Свите.¹⁵⁸

Композитор и харфиста су само два пута радили на Свити пре премијерног извођења. Након првог сусрета са извођењем композиције на харфи, Бритн је променио само један одсек (почев од 17. такта) коментаришући да је то било компоновање за клавир. Други пут је чуо Елиса у послеподневним сатима дана када је било премијерно извођење.

Бритн је био свестран музичар. Поред тога што је изванредно свирао клавир, свирао је и виолу. Увек је имао добар осећај за тонални сензибилитет инструмената. Детаљно је све записивао, лукове, потезе гудалом за гудаче, детаљна упутства за певаче, чак и тачан моменат отпуштања педала за пијанисте. Бритн је такође детаљно уписивао

¹⁵² Peter Evans. *The Music of Benjamin Britten*, J.M. Dent & Sons Ltd, London, 335.

¹⁵³ Фестивал је основан 1948. године. Бритн је био један од оснивача, и један од главних особа у организацији све до своје смрти 1976. године.

¹⁵⁴ Peter Evans, наведено дело, стр. 335.

¹⁵⁵ Ceremony od Carols.

¹⁵⁶ War Requiem.

¹⁵⁷ Midsummer Night's Dream.

¹⁵⁸ Barbara Poeche-Edrich. "Ossian Ellis on Benjamin Britten's Suite for Harp", *American Harp Journal*, Vol 22, No 2, Winter 2009, стр. 50.

динамику, ознаке за артикулацију, *staccato*, *crescendo*, *diminuendo*, итд.¹⁵⁹ Изузетно је уважавао технику компоновања, и увек је тежио перфекционизму, што је значило да не само да мора пружити максимум, већ и да мора стално учити, напредовати и увек постајати бољи. У својим инструменталним композицијама Бритн „развучи“ технику одређеног инструмента изван свега очекиваног, шири могућности тоналних центара и хармонских прогресија, али их ипак не напушта у потпуности.¹⁶⁰

Бритн није тежио оригиналаности „по сваку цену“, знајући да су највећи композитори уважавали друге и од њих „позајмиљивали“. Он је био под великим утицајем Персела, Баха, Моцарта, Шуберта, Вердија, Чајковског, Малера и Берга, и асимиловао је неке од њихових стваралачких приступа, па су њихови утицаји постали делови његове композиторске поетике. Бритн није бринуо о томе да ли су одређени акорди, или тоналности застарели, и сматрао је¹⁶¹ да није битно у ком стилу композитор бира да пише, докле год има нешто одређено да каже, и то уради јасно.¹⁶²

Свита за соло харфу је написана у пет ставова: Увертира, Токата, Ноктурно, Фуга и Химна. Иако је у то време било популарно употребљавати бројне ефекте на харфи, као што су ударање у резонантну даску, превлачење кључем за штимовање преко жица и слично, Бритн није ништа од тога користио, већ је употребио традиционалне могућности инструмента, арпеђа, глисандо, *secco*-акорде, флажолете, и максимално експлоатисао природна модална ограничења самог инструмента. Наиме, без обзира на могућу хроматику, истовремено на харфи може звучати највише седам од дванаест различитих хроматских тонова. Већину тематског материјала Бритн је развио у односу на одређени тонални (модални) центар. Скоро да нема пасажа виртуозних у хроматском погледу, и први утисак који слушалац стиче је да је ово Бритнова композиција, која се изводи на харфи, а не композиција написана за харфу.

У програму штампаном за премијерно извођење, Бритн је дао кратка објашњења ставова:¹⁶³

1. Класична „Увертира“ са пунктираним ритмовима и акордима налик на трубе.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Imogen Holst. *Britten*, Faber and Faber Limited, London, 1966, стр. 16.

¹⁶⁰ Исто, стр. 72.

¹⁶¹ Исто, стр. 35.

¹⁶² It doesn't matter what style composer chooses to write in, as long as he has something definite to say, and says it clearly.

¹⁶³ <http://www.classical.net/music/comp.lst/works/britten/harpsuite.php>, преузето 04.08.2016.

¹⁶⁴ A classical 'Overture,' with dotted rhythms and trumpet chords.

2. Токата – рондо у ужурбаним преплитањима мелодијских линија пуних осмина и шеснаестина.¹⁶⁵
3. Ноктурно – разветна мелодија са прогресивним повећањем украшавања изнад коралне основе у ниском регистру.¹⁶⁶
4. Фуга – кратак скерцо у три гласа.¹⁶⁷
5. Химна (Св. Денио), велшка мелодија, посвета Осијану Елису, са пет варијанти.¹⁶⁸

У свом писмо Елису, које је пратило рукопис ове композиције Бритн је написао:¹⁶⁹

Ево је Свита. Надам се да ће одговарати (харфи). Осећам да је претежно у маниру компоновања за харфу у 18. веку, али некако је тако испало. Оловком сам забележио педализацију, али то је првенствено било намењено мени, да могу да разрешим (проблеме), слободно обриши уколико смета. Нисам забележио ништа од позиција где свираш на жицама, употребу ноктију и сл., јер знам да ћеш имати сјајне предлоге. Уколико постоје неке ствари које једноставно нису добре (мислим харфистички, не музички), само ми пошаљи назад као одбијено дело. Драги Осијане, ако те иоле буде забавило, бићу јако задовољан.¹⁷⁰

Увертира

Бритн се посебно дивео Перселу, чији начин размишљања му је био веома близак.¹⁷¹ Њему је дуговао више него било ком другом композитору, поготово чистоћи, бриљантности, нежности и „магији“ његових песама, као и живости инструменталних комада.¹⁷² Прво издање нота Бритнове Свите за соло харфу укључује редакцију и коментаре Осијана Елиса. У *Бележици уредника*¹⁷³ он истиче Бритнову везу са Перселом

¹⁶⁵ 'Toccata', a rondo busy with quavers and semiquavers, with much crossing of parts.

¹⁶⁶ 'Nocturne,' a clear tune with increasing ornamentation over a low, chordal ground.

¹⁶⁷ 'Fugue,' a brief scherzo, in three voices.

¹⁶⁸ 'Hymn' (St. Denio), a Welsh tune, a compliment to the dedicatee, with five variants.

¹⁶⁹ Wenonah Milton Govea. *Nineteenth- and Twentieth-century Harpists: A Bio-critical Source Book*, Greenwood Publishing Group, 1995, стр. 76.

¹⁷⁰ Here is the Suite. I hope it works. I feel it is rather 18th century harp writing, but somehow it came out that way. I have put in pencil pedaling – but they were only there to help me in working things out, and just rub them out if they get in the way! I haven't done anything about string positions where you play on the string, nail, etc., because I know you'll have beautiful suggestions yourself. If there are any things which simply aren't any good (I mean harpistically, not musically), just send them back as returned work. Dear Osian, if it amuses you at all I shall be very pleased.

¹⁷¹ Holst, наведено дело, стр. 26.

¹⁷² Исто, стр. 43.

¹⁷³ Editor's Note

у почетном тематском материјалу који је изложен у раскошним „барокним“ акордима, са карактеристичним ритмом који укључује пунктиране ноте, и триоле. Елис објашњава да се триола мора свирати *tenuto*, продужавајући арпеђо, и да се самим тим две шеснаестинске ноте које следе морају свирати за нијансу брже (скраћивање нотних вредности се често јавља у Перселовој музици). Он такође појашњава да је композитор јасно уписао у текст све акорде и октаве за које жели да буду одсвирани *arpeggiando*. Тачно трајање глисанда је такође јасно означено.¹⁷⁴ Елис додаје да нотно издање укључује и прстореде које је он осмислио, и појашњава појединачно одређена решења. Такође даје сугестије у вези штимовања најниже и највише жице.¹⁷⁵

Додатна Елисова објашњења можемо наћи у чланку који је написала Барбара Пешл-Едрих¹⁷⁶, након што је 14. фебруара 2000. године са Елисом радила на интерпретацији Свите. Поред информација о композиторским идејама и жељама, текст доноси и Елисове коментаре о одређеним, уобичајеним, и из његовог угла, нелогичним тумачењима музичких фраза.

Пешл-Едрих бележи да Елис додатно појашњава да је звучност акорада у фокусу првог одсека, и да стога треба пустити жице да максимално вибрирају (односно да нема „гушења“ у целом првом одсеку, тактови 1-8, Пример 51). За мотив који је у левој руци (тактови 9-16) сматра да треба да буде свiran *legato* и разиграно што важи и за одговарајући мотив у десној руци (тактови 38-42).¹⁷⁷

Бројна објашњења указују на могућности различитог тумачења нотног записа. Анализирајући ритам првог одсека, јасно је да не може бити у корелацији са упутством да нема „гушења“, и да акорди морају бити звучни. Уколико се у реализацији поштује то упутство, онда звучна реализација не одговара оригиналном нотном запису (горњи ред Пример 52) већ одговара запису у доњем реду Пример 52.¹⁷⁸ Онда се поставља питање: „Зашто је Бритн уопште написао ритам на тај начин?“ Оригиналан запис је значајно компликованији него ритмички запис који одговара звучној реализацији под договореним условима (да акорди буду звучни и да нема „гушења“).

¹⁷⁴ Benjamin Britten. *Suite for Harp Op. 83*, Faber Music Limited, London, 1970, Editor's note.

¹⁷⁵ Свита користи цео опсег инструмента, од најдуже до најкраће жице. Неки модели харфи немају жицу *це контра*, па се самим тим жица де велико мора прештимовати током композиције. Исто важи уколико харфа нема жицу *ге четири*.

¹⁷⁶ Barbara Poesche-Edrich, наведено дело, стр. 51.

¹⁷⁷ Исто, стр. 51.

¹⁷⁸ Пример укључује ритам почетна два такта Увертире.

Пример 51 Бенџамин Бритн, *Свита за харфу*, I став – Увертира, *Majestic*, тактови 1-8.

Majestic (♩ = 54)
Tune bottom C to C#, bottom D to D# and top G to Gb*

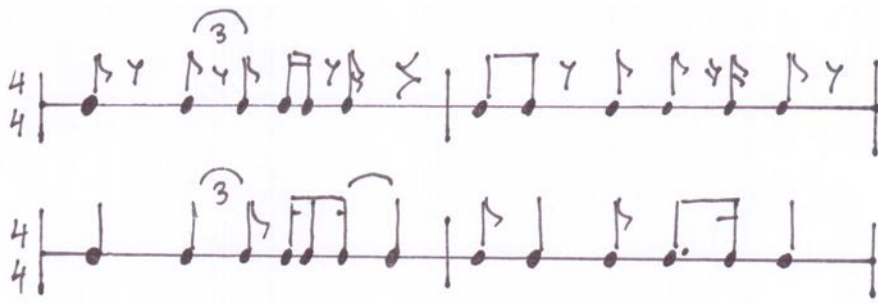
HARP

(4/4) *f*

sf *mf* *pp*

Да ли је Бритнов запис одраз уобичајене праксе композитора да музику за харфу запишу онако како би то урадили за клавир? Можда је композитор кроз запис ритма желео да потенцира карактер композиције, „одсечност“ акорада, и одговарајућу артикулацију и акцентуацију? Коначно, да ли је Бритн ипак заиста желео тачно записан ритам?

Пример 52 Ритам прва два такта Увертире, различити записи.



Ово питање се наравно не односи само на прва два такта Увертире, већ на цео став. Свака пауза је могући моменат „гушења“ који потенцијално мења облик мотива и ток музичке фразе. Примена или одсуство „гушења“ одражава се и на друге аспекте уметничког изражавања. Тешко је рећи да ли извођач, имајући у виду одређени осећај целине композиције, одлучује о томе колико ће пустити жице да вибрирају у обликовању сваке појединачне фразе, или, реализацијом „гушења“ долази до обликовања појединачних фраза, и дела у целини. Могуће је, чак можда и највероватније, да ова два тока размишљања теку паралелно, у метастабилној равнотежи. Тумачења има много, и анализом односа записа и звучне реализације неколико одабраних извођења, схватићемо колико се интерпретације међусобно разликују, и колико се записан нотни текст различито тумачи.

За компаративну анализу одабрана су извођења три познате и признате уметнице: Катрин Финч¹⁷⁹ (Catrin Finch), Ањес Клемон¹⁸⁰ (Agnès Clément) и Агне Кеблите¹⁸¹ (Agne Keblyte). За све три интерпретације можемо рећи да су успеле, и да јасно доносе одређени музички доживљај, значење и осећај, иако се у детаљима значајно разликују.

¹⁷⁹ Катрин Финч (1980-) је харфисткиња из Велса, већ годинама једна од најпознатијих на свету. Освајала је награде на бројним такмичењима од најранијег детињства, укључујући прво место на међународном тамичењу Лили Ласкин (Lily Laskine) у Паризу (1999) и прво место на Young Concert Artists International Auditions у Њујорку (2000). Студирала је на Краљевској академији у Лондону, где је добила Краљичину награду за најбољег студента. Због ње је обновљена традиција именовања харфисте њ.к.в. Принца од Велса (пауза у позицији је била 1873-2000). На тој позицији је била од 2000. до 2004. Од тада је њена каријера у сталном успону, наступа као солиста са водећим светским оркестрима, и снима компакт дискове за познате издавачке куће. Поред класичног репертоара, она је и аранжер и композитор, и учинила је много у приближавању харфе широкој публици.

¹⁸⁰ Ањес Клемон (1990-) је млада харфисткиња из Француске која је упоредо завршила студије харфе и фагота у класама престижних уметника. Победница је највећег светског Међународног такмичења за харфисте у Блумингтону 2010, као и неколико других такмичења, и за харфу и за фагот.

¹⁸¹ Агне Кеблите (1990-) је млада харфисткиња из Литваније. Школовала се у класама Флоренс Ситрук (Florence Sitruk) и Јане Боушкове (Jana Bouškova). Освајала је награде на бројним такмичењима, од којих су најважније друго место на најпрестижнијем међународним такмичењу за харфу у Израелу (2012) и прво место на такмичењу у Сегедину (2010).

Катрин Финч је свакако једна од најбољих светских харфисткиња у последњих двадесетак година. Имајући у виду то да је Осијан Елис био из Велса, и да је њему у част последњи став Свите (Химна) написан на тему велшке химне Свети Денио, ова композиција је често обавезан део репертоара велшких харфиста, укључујући и Катрин Финч. Ако обратимо пажњу на Елисову препоруку да не треба „гушити“ акорде на првој страни, са снимка се чује да је то углавном тако и у интерпретацији Катрин Финч.¹⁸² Наиме, она не зауставља вибрирање жица одсвираних акорада у записаним паузама. Ипак, при хватању сваке доње октаве, она дланом (у моменту хватања) „угуши“ све жице које вибрирају у том опсегу, чиме смањује звучно мешање хармонија. Такође, у шестом такту значајно унапред поставља прсте на жице чиме зауставља њихово вибрирање у исписаним паузама. Иако су те паузе записане на исти начин као и паузе у претходних пет тактова, тиме што у овом такту поставља прсте унапред (а не у последњем моменту као што је до тада био случај), она зауставља звучање одсвираних акорада, и тиме омогућава да сваки наредни акорд буде одсвиран за нијансу тише, односно омогућава *diminuendo*. „Гушење“ опет користи у петом откуцају осмог такта, и на тај начин потпуно звучно одваја овај одсек од наредног. У анализи различитих интерпретација посебно је интересантан однос харфиста према трећем и четвртом откуцају осмог такта. Иако су то фигуре од две шеснаестине праћене осминском паузом, Финч оставља све жице да вибрирају, и на тај начин звучно добија обрнуто пунктиран ритам. Такав однос према ова два откуцаја је у скаду са њеном интерпретацијом читавог одсека где је реална (звучна) реализација ритмички значајно другачија од записа, односно бројне записане паузе у звучној реализацији не постоје. Укупни утисак интерпретације Катрине Финч је да она свира овај одсек барокно, врло ритмички прецизно (изузев пауза) са јасном и прецизном артикулацијом и раскошним и звучним акордима.

Ако анализирамо овај одсек у извођењу Ањес Клемон¹⁸³, добићемо благо другачију слику. За разлику од Финч, начин вођења музичке фразе Ањесе Клемон је више романтичан. Ритмичка прецизност није толико у фокусу, колико мелодијска прогресија сваког појединачног мотива. Самим тим, у шестом такту она благо развлачи темпо у силазном мотиву, чиме омогућава записани *diminuendo*, и прво „гушење“ се јавља на самом крају мотива. Она такође у првих неколико тактова примењује „гушење“

¹⁸² Снимак Бритнове Увертире направљен за БиБиСи у извођењу Катрин Финч. <https://www.youtube.com/watch?v=5rZ4k1f6C6w>, преузето 28.08.2016.

¹⁸³ Бритн: Свита за харфу, снимак са концерта у Денверу (Lakewood Cultural Center, 2015), у извођењу Ањес Клемон. <https://www.youtube.com/watch?v=SwYR-yCStaU> преузето 28.08.2016.

једино у моменту хватања доње октаве, али нема постављања прстију унапред и „гушења“ у шестом такту. Као и Финч, и она „гуши“ жице на другој доби у осмом такту, трећу и четврту добу свира на исти начин (добијајући обрнуто пунктиран ритам), али за разлику од Финч која у потпуности зауставља вибрацију жица на крају овог одсека, Клемон на пету добу „гуши“ само доњу октаву, остављајући благо вибрирање осталих жица, чиме је елиминисала јасан рез између два одсека. Осећај „романтичног“ у њеном извођењу је последица неколико аспеката (артикулације, промена у темпу и приступа „гушењу“). Наравно, постоји јасна међузависност између ових поступака. За реализацију *diminuenda* у шестом такту Клемон не користи „гушења“ као Финч, већ „развлачи темпо“, и самим тим ритам и прецизност нису у фокусу, већ је то (слободније схваћена) мелодијска линија.

У својој интерпретацији Увертире Агне Кеблите¹⁸⁴ у почетних седам тактова практично не „гуши“ нити један једини пут. Она пушта жице да дуго вибрирају, и чак у постављању доњих октава, жицама прилази на тај начин да дланом ништа не „гуши“. Иако свира ритмички релативно прецизно, налик Финч, резултат је у својој звучности мање чист јер долази до значајног „мешања“ хармонија. Чак се услед звучања свих окинутих жица, благо чује и промена педала, иако их помера у одговарајућем моменту. Прво „гушење“ се јавља на другом откуцају осмог такта. Занимљива разлика у односу на претходна два извођења јесте да она трећу и четврту добу свира са гушењима на другим осминама, чиме звучно добија тачно оно што је записано, односно према самом крају одсека (осмом такту) се односи другачије него према првих седам тактова. Тиме на одређени начин најављује однос према написаним паузама (односно према „гушењу“) који ће имати у следећем одсеку, и на тај начин припрема нов приступ запису а истовремено ублажава границу међу одсецима. Ипак, она одмах затим продужава паузу у осмом такту за целу добу, потенцирајући раздвојеност међу одсецима, што није у корелацији са претходно урађеним. Без обзира на то што она овај одсек свира убедљиво, тонски сигурно, са самоувереним ставом, ипак одаје утисак „стихијског“ приступа. За разлику од ње, Финч и Клемон дају јасно осмишљене концепције.

Ако се вратимо на почетну несугласицу између нотног записа, и тога што је композитор нагласио да овај одсек мора да звучи (енг. *resonant*), очигледно је да треба наћи компромисно решење. Нереално је да се цео одсек свира без „гушења“ јер се онда

¹⁸⁴ Бритн Свита за харфу, снимак са концерта у Паризу (l'Espace Camac, 17.02.2013) у извођењу Агне Кеблите. <https://www.youtube.com/watch?v=0G8G3jPiEbM>, преузето 28.08.2016.

добија осећај велике замућености. Сматрам да је добро да се при постављању доњих октава дланом „гуше“ металне жице, тако да се хармоније мање мешају. Такође, у шестом такту, треба унапред поставити прсте на жице, тако да се заустави вибрирање, и тиме олакша *diminuendo*. Тиме се постиже јасан осећај ритма и метра. Додатно, „гушења“ се могу користити као средства да у се у микрофразирању нешто посебно истакне. Мој предлог је да се први и други одсек не одвоје упадљивим резом, већ да се поступно пређе из првог у други део. Услови за тај поступни прелаз обезбеђују се коришћењем неколико поступака. Неопходно је благо „гушење“ (постављањем прстију незнатно унапред) у шестом такту, и затим постепено више „гушења“ у седмом и осмом такту, где у осмом такту, на трећу и четврту добу предлажем „гушење“ у тачно записаном ритму, и на тај начин тонско повезивање са следећим одсеком. Та последња два „гушења“, поред тога што заокружују фразу и доносе потпуно смирење динамике, истовремено одстрањују потребу за повећањем паузе пре наступа следећег одсека, већ омогућују повезаност одсека и логичан след.

У следећем одсеку (8-16 такт) лева рука све време понавља једну исту ритмичку фигуру (шеснаестински покрет *це-дис-е-ха*). Елис напомиње да тај мотив треба свирати *legato* и разиграно. С обзиром на начин постављања и везивања (прсторед 3,2,1,4) као и дубок регистар са металним жицама, није једноставно наћи решење за свирање овог мотива. Наиме у том регистру металне жице дуго вибрирају, и самим тим једноставно свирање (са правилним постављањем и везивањем – где се у моменту свирања палца постави четврти прст на жицу *ха*, а одмах затим, у моменту свирања те жице се поставе трећи, други и први прст) оваквог мотива доноси „мутну“ тонску слику.

Финч је одабрала да поставља прсте унапред, тако што у моменту постављања четвртог прста истовремено поставља и све остале заједно са њим и да на тај начин скраћује дужину вибрирања жица. Као резултат тога се губи осећај било каквог *legata*, а с обзиром на то да се на овај начин потенцира постављање 4,3,2,1, она мора додатно да нагласи трећи прст како се не би померила метрику такта. Дobar учинак оваквог постављања је то што се на тај начин елиминишу прекомерна вибрирања, тако да се фигура чује јасно и прецизно, а лош ефекат је недостатак *legata*.

The image displays a musical score for harp, consisting of five systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score is annotated with various performance instructions: *p.d.l.t.* (pizzicato dolce), *p short and marked*, *nat.* (natural), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *sim.* (sforzando). The bass line features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with fingering numbers (3, 4, 2, 1, 1, 4) and dynamic markings like *cresc.* and *sim.* indicating the performer's technique. The treble line consists of chords and melodic fragments, often marked with accents and dynamics like *p* and *mf*.

У својој интерпретацији Клемон проблем прекомерног вибрирања жица у басу решава на другачији начин. Она бира да леву руку свира мало ниже на жицама, чиме се добија другачија боја тона, али се истовремено смањује прекомерно вибрирање жица, што као резултат даје чистију мелодијску фигуру него када се свира на средини жица.

Насупрот њој, Кеблите бира да леву руку свира мало више на жицама, чиме се опет добија другачија (али мање измењена) боја тона. Код Кеблите је потенциран *legato*, али ипак уз спорадична прекомерна вибрирања жица у басу.

Очигледно је да су различити харфисти нашли различита решења за свирање исте фигуре у левој руци, што очигледно указује на потребу да се елиминише прекомерно вибрирање жица и добије јаснији тон. Сматрам да је на овом месту погодно искористити могућност да се трајање вибрирања жица скрати на тај начин што ће се харфа померити из уобичајеног положаја за свирање, и спустити читавим постољем на под. Иако то није баш уобичајена пракса, овде је могућа, и по мом мишљењу чак и пожељна, јер се ради о читавом одсеку од седам тактова, и сасвим је изводљиво харфу спустити у осмом и подићи у 16. такту. На тај начин ће се добити благо пригушен тон и елиминисати прекомерно вибрирање жица, при чему ће бити могуће да се постигне добар *legato*. Предност ове варијанте у односу на свирање више или ниже на жицама јесте могућност извођења *legata* уз задржавање неизмењене боје тона.

Десна рука у овом одсеку има тематски материјал у акордима. Колико год снимака да преслушамо, врло је јасно да ниједан снимак не одговара музичком запису, и интересантно је анализирати зашто је то тако. Наиме, у оригиналном запису су акорди или осмине или шеснаестине. Акорди чије је трајање осмина су јасни, они „долазе“ или на ударац или на другу осмину у сваком ударцу, и махом се свирају једноставно. Поставља се питање шеснаестинских акорада, који „долазе“ да другу или на четврту шеснаестину у доби – да ли су они записани као шеснаестински зато што је Бритн желео да буду краћи, или зато што је тако запис једноставнији? То је кључно питање, јер уколико је потребно да сви ти акорди буду заиста кратки, онда сваки од њих мора бити „угушен“ непосредно по свирању. Такав приступ у потпуности мења фразирање, што на неким местима може звучати нелогично, али, ако се сагледа из другог угла, може донети сасвим нови угођај.

Финч и у овом одсеку углавном пушта све акорде да дуго вибрирају. Не прави разлике у трајању између шеснаестинских и осминских акорада, а неколико гушења која користи су у паузама, и везана за фразирање, и истицање одређених мотива (тактови 13 и 14). Она не поштује Елисов запис артикулације који се односи на свирање при дасци. (Његов запис штампан у нотама подразумева да се тактови 9,10,11,12,15 и 16 свирају при дасци, чиме не само да је другачија боја, већ је оштрији и прецизнији тон, жице краће

вибрирају). У њеном тумачењу акорди у целом одсеку се свирају у „нормалној“ позицији на жицама, а тиме што у тактовима 13 и 14 уводи неколико „гушења“, даје донекле супротну слику у погледу трајања у односу на Елисов предлог.

Клемон насупрот свира у складу са записом, односно „гуши“ у свакој паузи, тако да скоро сваки акорд траје онолико колико је записано, или незнатно дуже. („Гуши“ и осминске и шеснаестинске акорде, у складу са записом, са неколико изузетака.) Такође поштује Елисов предлог артикулације – у смислу свирања при дасци и у „нормалној“ позицији. Кеблите такође, као и Клемон, поштује Елисов предлог артикулације, али доноси другачије решење у погледу трајања акорада. Наиме, она осминске акорде не „гуши“, чиме их пушта да трају дуже од онога што је записано, а шеснаестинске „гуши“ тачно на време, чиме су они додатно потенцирани, јер у таквој констелацији „гушење“ произведи звучни ефекат акцента. Тим начином концепције „гушења“, тема је представљена на шаљив начин, што подсећа на коментар Цералда Ларнера¹⁸⁵, написан након премијере Бритнове Свите, да је Увертира бриљантна и полу-озбиљна (намеће се и полу-шаљива). Кеблите са својом концепцијом „гушења“ додаје одређену дозу хумора, који не налазимо у интерпретацијама Финч и Клемон. У интерпретацији Увертире, Финч наглашава раскошност, величанственост, помпезност, ритмичку прецизност. Као што је претходно речено, приступ Клемон је више романтичан, акценат је стављен на исфразираност сваке музичке мисли, а ритам је „умекшан“. Однос према дужини вибрирања је кључан за сваки од ових осећаја.

Бритн је за акорде у десној руци (тактови 9-16) написао да се свирају кратко и наглашено (*short and marked*). Јасно је да жели другачију тонску слику од првог одсека који се свира широко (*broadly*). Клемон и Кеблите су у својим интерпретацијама направиле јасну разлику између ова два одсека, свака у складу са својом концепцијом, и са одређеним слободама у тумачењу. Интересантно је да је и Финч направила значајну разлику између два одсека, иако у нескладу са оним што је записано. Наиме, она је карактер променила одсечним свирањем леве руке (која би требало да се свира *legato*), и акордима који имају продужена трајања (иако треба да буду кратки и наглашени), па се добија осећај *legata*. На тај начин је заменом записаних артикулација између две руке

¹⁸⁵ Gerald Larner. “Festivals, Aldeburgh”, *Musical Times*, Vol. 110, No. 1518, 855-856, *Musical Times* Publications Ltd., (August 1969).

дошла до доброг решења, чак у осећају врло сличног варијанти кад артикулација између руку није ротирана.

Акорди у тактовима 9-16 доносе мелодијску линију, а „гушења“ су кључна за формирање музичке фразе. Мој предлог је да се акорди у десној руци заиста хитро „гуше“ у складу са записом. Подржавам и Елисов предлог у погледу свирања уз резонантну даску (*pdlit*), јер то доприноси лепшем обликовању градације у овој музичкој реченици, и опет обезбеђује одређену разлику у односу на следећу, у смислу могућности прављења адекватне динамичке градације.

У следећем одсеку (тактови 17-29, Пример 54) однос харфисткиња према „гушењу“ је релативно сличан. С обзиром на велику динамичку градацију, код Финч и Клемон нема „гушења“, све до момента свирања последњег акорда у овом одсеку (такт 29). Обе ту „гуше“ само вибрирања доњих жица да би последњи акорд остао да звучи чисто (али том акорду истовремено продужују трајање до почетка следећег такта, односно следећег одсека). Код Кеблите има незнатних разлика. Наиме, она ипак „гуши“ неколико акорада, и то оне који су записани као шеснаестински. То је радила и у претходном одсеку, односно, акорди који су записани као осмине звуче дуже, а акорди који су записани као шеснаестине су јако кратки, оштро „угушени“ и на тај начин наглашени. Ипак, она није доследна у таквом тумачењу, већ шеснаестинске акорде у тактовима 18 и 19 оставља да трају дуже. Још једна разлика у њеној интерпретацији односи се на тактове 28 и 29. Она „гуши“ доње жице одмах по свирању оба глисанда, па акорди десне руке у тактовима 27, 28 и 29 бивају у потпуности „огољени“.

Сматрам да је за постизање велике градације у овом одсеку (тактови 17-29) заиста потребно пустити жице да дуже вибрирају, јер без тога градација не би била могућа. С обзиром на мењање фактуре у левој руци, предлажем да се и артикулација десне промени у складу са тиме, па је и мој предлог одсуство „гушења“. То укључује и сам крај одсека (тактове 28 и 29), јер су последњи акорди у врло високом регистру, који сам по себи звучи оштро и „плитко“, и само уз додатак „брујања“ које заостаје од глисанда леве руке, крај овог одсека добија потребну „дубину“.

Пример 54 Бенџамин Бритн, *Свита за харфу*, I став – Увертира, *Majestic*, тактови 19-29.

The image displays a musical score for harp, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *sim.* (sustained), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a *diminuendo* in measure 29.

Почетак последњег одсека (Пример 55) је уједно и врхунац Увертире. Елис предлаже да се *fortissimo* акорди свирају брзо, и скоро у потпуности *secco*. За *diminuendo* у такту 31 наглашава да је у распону од *fortissimo* до *forte*, и да многи харфисти праве

грешку и прекомерно стишавају ту фразу, на тај начин прерано губећи тензију.¹⁸⁶ Он предлаже свирање уз резонантну даску за тактове 34-37¹⁸⁷, а за леву руку у тактовима 38-42 каже да не сме бити претиха.¹⁸⁸

Финч пушта жице у потпуности да вибрирају у тактовима 30-32. Једино „гушење“ је у басу, на самом крају такта 32, где елиминише вибрирања у ниском регистру, пре наступа пасажа, али је то врло суптилно, и на тај начин повезује овај такт са долазећим пасажем. Лева рука свира пасаж у такту 33 у ниском регистру, и она последње четири шеснаестине у левој руци свира палцем истовремено „гушећи“ вибрирања у ниском регистру – у циљу спречавања „брујања“ инструмента. У тактовима 34-37 не свира уз даску, што је у складу са њеном интерпретацијом тактова 9-16. Акорде пушта да максимално звоне (у тихој динамици), сем на самом крају такта 37, где опет свира леву руку палцем, са „гушењима“ доњег регистра. За разлику од шеснаестинске фигуре у левој руци (тактови 9-16), када је постављала прсте истовремено, да би заустављала вибрације, сада ту исту фигуру (тактови 38-42) свира са правилним постављањем, добијајући осећај *legata*. Интересантан је њен однос према октавама у левој руци. Овај пут не пушта све октаве да максимално звоне, невезано од записа (као што је раније пуштала акорде (тактови 8-6), већ их углавном све „гуши“, више или мање у складу са записом.

Клемон такође пушта жице да максимално вибрирају у тактовима 30-32, али на крају такта 32, „гуши“ прстима одсвиран акорд у обе руке. На тај начин елиминише различите вибрације у односу на Финч. За крај такта 33 бира „гушење“ уз прсторед (а не палцем). Тактове 34-37 свира ниже на жицама (али не уз даску), што даје за нијансу краће вибрирање, а за крај 37 такта, опет бира „гушење“ уз прсторед, као у такту 33. У тактовима 38-42, леву руку свира са „гушењима“ у складу са записом.

И Кеблите пушта жице да максимално вибрирају (30-32) а на крају такта 32 „гуши“ само октаву у левој руци у последњем акорду. Последњу четвртину у такту 33 свира са „гушењима“ палцем леве руке у складу са Елисовим записом. Као и Клемон, тактове 34-37 свира ниже на жицама, и пушта их да дуго вибрирају, сем самог краја, где

¹⁸⁶ Barbara Poeche-Edrich, наведено дело, стр. 51.

¹⁸⁷ Benjamin Britten, наведено дело, стр. 4.

¹⁸⁸ Barbara Poeche-Edrich, наведено дело, стр. 51.

не само да их „гуши“, већ и скраћује (у односу на запис). Последњих пет тактова свира са „гушењима, у потпуности у складу са записом.

Пример 55 Бенџамин Бритн, *Свита за харфу, I став – Увертира, Majestic*, тактови 30-42.

The musical score consists of five systems of music for harp. The first system begins with the instruction "broadly (like the start)" and features a forte (*ff*) dynamic. The second system includes the instruction "(poco rit. - - - a tempo)" and shows a dynamic change to piano (*p*). The third system ends with a pianissimo (*ppp*) dynamic and a "nat." marking. The fourth system starts with a piano (*pp*) dynamic. The fifth system concludes the passage with a final chord. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and specific fingerings (e.g., 4 3 2 1 4 3 2 1 2 2 2 2).

За постизање јаке динамике неопходно је пустити жице да максимално вибрирају у тактовима 30-32. Као што је већ претходно речено, врло је тешко одсвирати такт 33 чисто, јер је пасаж у левој руци у ниском регистру, што неминовно доводи до „замуљаности“. Начин на који ће улазак такта 33 бити припремљен може бити разнолик. Хитро „гушење“ претпоследњег акорда у такту 32, доприноси томе да он постаје незнатно наглашенији, при чему свирање последњег акорда у том такту доноси разрешење и смирење, и једноставан прелаз на такт 33. У том такту сматрам да је добро користити Елисов прсторед, који укључује „гушења“ суседних жица које вибрирају у моменту свирања палцем леве руке. Такође, Елисов предлог да се тактови 34-37 свирају ниже на жицама доноси одговарајућу дужину вибрирања жица у овом регистру, такву да артикулација буде прецизна, и хармоније чисте. Додатно, за крај 37. такта предлагем умерена, готово неосетна „гушења“ левим дланом, упоредо са свирањем палца. Добра варијанта је да трајање октава у тактовима 38-42 буде у складу са записом, са могућим продужењем трајања у моментима када октава долази на ударац.

Ноктурно

Централни део Свите, по мом мишљењу, јесте срж читаве композиције. Полиметрија, карактеристична за Бритново стваралаштво, присутна је и овде. Иако је такт 6/8, то се условно може односити само на изоловану мелодијску линију коју доноси десна рука. За разлику од ње, четвртине у деоници леве руке су груписане у четворочетвртински остинато који на први поглед тече потпуно одвојено од мелодијске линије. Можемо претпоставити да остинато у басу симболизује равномеран ток времена које ноћу смирено протиче, док мелодијска линија одговара на дух ноћи доносећи мелодију, и звуке живота.¹⁸⁹

Цео Ноктурно написан је без и једне педалне промене. Педали су постављени у положај тако имамо следеће тонове:

це-де-е-еф-гес-ас-бе

¹⁸⁹ Peter Evans, наведено дело, стр. 337.

Очигледно је да Бритн у Ноктурну користи целостепену лествицу са „уметнутом“ нотом *ef* између два симетрична низа од три цела степена, па се самим тим нота *ef* намеће као тонални центар.

Пример 56 Бенцамин Бритн, *Свита за харфу, III став – Ноктурно, Slow and quiet*, тактови 1-22

The musical score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked "Slow and quiet" with a metronome marking of quarter note = 92. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *ppp*, *fppp*, and *ppp nat.*, as well as performance instructions like "reverberating" and "marked". Fingerings are indicated by numbers 1-5. The harp part features a prominent tremolo in the right hand, while the piano part has a more active melodic line with frequent grace notes and slurs.

У партитури, на самом почетку уз прву ноту остината леве руке записана је ознака *reverberating* (који одјекује), кључна за концепцију овог става, која се може тумачити на различите начине. Свакако указује на то да жице треба да дуго вибрирају, али како и на који начин, може да буде предмет различитих тумачења. Почетак фразе у мелодији се поклапа са почетком остинатне фигуре само један једини пут у току става (такт 25). Композитор или едитор (Осијан Елис) су у нотама забележили и одређена „гушења“ у десној руци. Како се она односе на жице које ионако вибрирају сразмерно кратко, те додатне ознаке за „гушења“ могу бити збуњујуће, и значајно утичу на начин тумачења става од стране различитих извођача. Додатни Елисови савети везани за овај став, које можемо прочитати у чланку Барбар Пешл Едрих јесте да се свира слободно, *rubato*, са дугим мелодијским линијама у десној руци, да у току целог става интервале у левој руци не треба повезивати прсторедом и да се последњи акорд у ставу не „гуши“ већ да се *attaca* пређе на Фугу.¹⁹⁰

Током преслушавања извођења других извођача потребно је пре свега разумети нечију концепцију, да би се могао правилно анализирати однос извођача према „гушењу“. У вези са тим важно је нагласити да погрешно разумевање концепције, свакако води погрешним закључцима у анализи. Ако преслушамо снимке Финч, Клемон и Кеблите можемо приметити следеће:

У интерпретацији Катрин Финч¹⁹¹ првенствено је наглашена вертикална линија, У складу са тиме, она благим и неосетним „гушењем“ обезбеђује звучање чистих интервала у левој руци, али се истовремено, као последица тих „гушења“, донекле губи хоризонтална линија. То поготово важи за фразу у флажолетима (тактови 15-20), где она такође даје предност чистом звучању сазвучја, у односу на микро фразирање у хоризонталним деоницама. Тремоло (тактови 25-28) свира јако виртуозно, правећи огроман *crescendo* (који није записан) и стишава десну руку ка самом крају фразе, али истовремено не стишавајући леву руку. Самим тим се октава *gес* одсвирана у 27. такту, и даље снажно чује на почетку 29. такта (где је записани *pianissimo*). Финч бира да не поштује записану динамику, већ да октаву *ef* у 29. такту снажно одсвира, и на тај начин „покрије“ звучање октаве *gес* из 27. такта.

¹⁹⁰ Barbara Poesche-Edrich, наведено дело, стр. 51-52.

¹⁹¹ Бритн: Свита за харфу, солиста Катрин Финч. <https://www.youtube.com/watch?v=sSSbkvGQfK8>, преузето 28.08.2016.

Пример 57 Бенцамин Бритн, *Свита за харфу, III став – Ноктурно, Slow and quiet*, тактови 23-38.

The image displays a musical score for Benjamin Britten's Suite for Harp, III, Nocturne, measures 23-38. The score is written for harp and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/8. The score includes various performance instructions and technical markings:

- Measure 23:** Treble clef has an 8-measure rest followed by a note marked *fpp*. Bass clef has a whole note chord. A slur spans from measure 23 to 28.
- Measure 24:** Treble clef has a note marked *very slow*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 25:** Treble clef has a note marked *ppp tremolando*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 26:** Treble clef has a note marked *marked*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 27:** Treble clef has a note marked *gliss.*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 28:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 29:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 30:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 31:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 32:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 33:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 34:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 35:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 36:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 37:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.
- Measure 38:** Treble clef has a note marked *p*. Bass clef has a whole note chord.

Additional markings include *pp*, *cresc.*, *f*, *f sonoro*, and *pp*. The score also features various fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and articulation marks (accents, slurs, glissando). A star symbol is present above the first measure. At the bottom left, there is a note: ** See Editor's Note.* At the bottom right, there is a small diagram showing a harp string with a note marked *f* and a dynamic marking *(l.v.)*.

Извођење Ањес Клемон¹⁹² је значајно другачије, на неки начин романтичније, као и у Увертири. Она све значајно мање потенцира. У глисандима нема изузетно наглашених флажолета као код Финч. Код ње тремоло остаје у прилично тихој динамици. Интересантно је да додатно тише свира доњу *гес* октаву у 27. такту, и на тај начин разрешава проблем њеног потенцијално прекомерног вибрирања на почетку такта 29. Очигледно је да и Финч и Клемон дају предност тремолу над остинатом, иако током та четири такта мотив остината по први пут преузима улогу теме. У тактовима 25-28, лева рука истовремено доноси остинато у метру и ритму – четвртине груписане по четири од којих је прва наглашена, али у мелодијском смислу јасно преузима мелодију.

Једна потпуно другачија интерпретација може се чути у извођењу Агне Кеблите.¹⁹³ Већ у самом наступу остинато пратње очигледна је разлика, јер свирајући један интервал, она се труди да „угуши“ претходни, и то донекле мења тонску слику, губи се осећај флуентности, и добија статичан осећај „ређања“. Она је дословно схватила Елисове записе „гушења“ и као резултат тога су крајеви фраза врло оштри, што у бити мења атмосферу овог става. Губи се медитативни осећај, и тема добија шаљиви карактер. Добијено расположење је својеврсна пародија на идеју ноктурна. На снимку се јасно чује да се она труди да доследно испоштује записану динамику, што је у овом случају посебно изазовно. За онога ко Ноктурно доживљава више медитативно, очигледно је да у овом ставу динамика није у потпуности записана, односно служи више као оријентир, и да је треба додатно осмислити и прилагодити да би се добио логичан музички ток. Дословно тумачење записане динамике појачава доживљај пародије у овом ставу.

Додатно, још један снимак је значајан за анализу могућег тумачења Ноктурна. Габријела Дал' Олио (Gabriella Dall' Olio)¹⁹⁴ у својој интерпретацији овог става¹⁹⁵ генерално пушта жице да дуго вибрирају. Она уводи прво „гушење“ тек пред почетак деветог такта, упоредо са променом хармоније. При завршетку музичке фразе, она

¹⁹² Бритн: Свита за харфу, снимак са концерта у Денверу (Lakewood Cultural Center, 2015), у извођењу Ањес Клемон. <https://www.youtube.com/watch?v=SwYR-yCStaU> презето 28.08.2016.

¹⁹³ Бритн: Свита за харфу, снимак са концерта у Паризу (l'Espace Camas, 17.02.2013) у извођењу Агне Кеблите. <https://www.youtube.com/watch?v=0G8G3jPiEbM> презето 28.08.2016.

¹⁹⁴ Габријела Дал'Олио је харфисткиња средње генерације са завидном међународном репутацијом. Иако не спада у ред најпопуларнијих светских солиста, она је врло цењен уметник. Студирала је код Ане Лоро (Anna Loro), Пјера Жамеа, Жаклине Боро и Фабриса Пјера (Fabrice Pierre). Већ дуго низ година предаје на Тринити колеџу у Лондону. Снимила је велики број компакт дискова за значајне издавачке куће, и редовно наступа као солиста, камерни и оркестарски музичар.

¹⁹⁵ Бритн: Свита за харфу, солиста Габријела Дал'Олио. https://www.youtube.com/watch?v=3Cnu_Kb5sv0 презето 28.08.2016.

оставља мелодију да одзвони (кратко, с обзиром да је у високом регистру), и нема насилних прекида мелодијске линије (као код Кеблите). Једино она у својој интерпретацији тактова 25-28 даје мелодијско првенство остинату (над тремолом) и самим тим прилагођава и потребна „гушења“. Иако је мелодијски врхунац досегла у моменту када свира *гес* октаву у левој руци, коју свира гласно, она је одмах затим зналачки и неприметно „гуши“ у току *decrescendo*-а, тако да припрема такт 29 у тихој динамици и без прекида у звучању. У интерпретацији Габријеле Дал'Олио темпо става је нешто спорији од онога што је Бритн записао, и без промена, мелодијска линија је лепо испевана, остинато покрет равномерно и неумитно тече, и добија се утисак узвишеног мира и спокоја.

Свеукупно, извођења Катрин Финч и Ањес Клемон се уклапају у оквире њихове интерпретације и музичког укуса. Као резултат тога, и однос према „гушењу“ у Ноктурну је потпуно стављен у службу постизања одређених, њима својствених, музичких идеја. За разлику од њих, мислим да је Агне Кеблите у свом тумачењу пришла са друге стране, односно пошла од записаних ознака „гушења“ и претпостављајући их свим другим аспектима, у тим задатим, али ограниченим оквирима направила концепцију музичког тока, и тиме променила уобичајену атмосферу Ноктурна.

Из анализе ове четири различите интерпретације може се закључити да су ознаке за „гушење“ које је Елис написао више оријентир за крај музичке фразе, и израз његовог тумачења, а не обавеза, и да их не треба дословно схватити. У овом ставу Бритн максимално користи резонантност инструмента и његову еолску природу. Руке скоро независно једна од друге доносе своје мелодијске линије, које не смеју бити прекинуте „гушењима“. Као што је Салседо нагласио, преклапања вибрација различитих хармонија користе се као изражајно средство за посебан музички исказ. Ноктурно у том смислу омогућава максималну слободу трајања вибрирања жица, уз пар ограничења.

Такт 9 доноси промену хармоније, и незнатно „гушење“ доњих жица у моменту свирања ноте *це* (али не пре тога) смањује мешање хармонија између одсека без паузе у звучању. Октава *гес* у такту 27 је врхунац (незаписаног) *crescenda* у одсеку са тремолом, и након тога је пожељно „угушити“ ноту *гес* у контра октави, а оставити ноту *гес* *велико* да звони до почетка 29. такта када се она „гуши“ истовремено са свирањем октаве *еф*. На тај начин постиже се да нота *гес* вибрира у току четири четвртине остината, али се истовремено добија довољан *decrescendo*, и могућност да се логично припреми такт 29,

без прекида у звуку. Предложен однос према проблематици трајања вибрирања потенцира коришћење еолске природе харфе, и доноси атмосферу „правог“ Ноктурна.

Сер Арнолд Бакс – Соната фантазија за виолу и харфу

III став

Сер Арнолд Бакс (Sir Arnold Bax, 1883-1953) је енглески композитор врло аутентичног израза, који је стварао у првој половини 20. века. Неоптерећен финансијским проблемима (пореклом из добростојеће породице, имао је стабилне приходе), следио је свој пут, без потребе да се уклапа у општеприхваћене моделе понашања.¹⁹⁶

Био је сјајан пијаниста и изванредан оркестратор. Могао је, као и Франц Лист, да с листа импровизује клавирску транскрипцију било ког оркестарског дела, с тим што су партитуре са којима је изводио те подвиге били дела Рихарда Штрауса и Клода Дебисија.¹⁹⁷ Захваљујући својој изванредној техници, није презао да пред извођача постави врло велике захтеве. Иза изобиља виртуозних и захтевних фигура које су биле неизоставни део његових композиција, стоји знатна уметничка инвенција и изузетан осећај за хармонско варирање. Бакс није волео понављање, и готово је немогуће у његовим делима пронаћи музичку реченицу поновљену у оквиру истог хармонског оквира. У његовој музици, поновљена фраза „сија у руху“ нове фактуре где промена ритма или контрапункта поново буди интересовање слушаоца. Био је мајстор хармонских арабески, где је сваки тон носио хармонску важност, и доносио нове могућности. Међутим, када се тема оголи, и остане без свих тих украса, она је обично јасна, концизна, најчешће дијатонска, и врло често неуобичајено стриктна.¹⁹⁸

Баксова музика је била под великим утицајем келтске (поготово ирске) музике. Због тога није необично да је изузетно често користио харфу (која је ирски национални инструмент), и у својим оркестарским делима, као и у делима камерне музике, од којих су најпознатија *Elegiac trio*, за флауту виолу и харфу, *Соната фантазија* за виолу и харфу, Квинтет за гудачки квартет и харфу, и *In Memoriam*, секстет за енглески рог,

¹⁹⁶ Edwin Evans. "Arnold Bax", *The Musical Quarterly*, Vol. 9, No. 2 (Apr., 1923), стр. 167-180.

¹⁹⁷ Исто, стр. 169.

¹⁹⁸ Исто, стр. 169.

харфу и гудачки квартет. Сарађивао је са Маријом Корчинском (Maria Korchinska, 1895-1979), сјајном енглеском харфисткињом руске провенијенције, која је значајно унапредила школу харфе у Британији у 20. веку. Захваљујући њиховој блиској сарадњи, деонице за харфу су максимално виртуозне, и постављају огромне (али ипак изводљиве) захтеве пред извођача.

Уобичајени начин на који је Бакс компоновао је био да запише дело као клавирски извод, и да га касније, у одвојеном процесу, оркестрира.¹⁹⁹ На основу поређења сачуваних манускрипта првобитно записаних клавирских извода, и касније урађених оркестрација, се види да је био сјајан оркестратор.

Соната Фантазија за виолу и харфу је композиција која равноправно третира оба инструмента. Заиста, сам Бакс ову композицију описује и као дело за виолу и харфу, и као дело за харфу и виолу. Бакс је и у овој, као и у другим композицијама, приказао њему својствен музички укус, који није увек био у потпуности усаглашен са европским стандардима тог времена. Честа употреба модалних мелодија и карактеристичних ритмова даје композицији ирски карактер.

По мом мишљењу, трећи став је најлепши став Сонате фантазије. Почетак става је раскошно исписана импровизација за соло харфу, где „дебисијевски“ акорди излажу модалну тему, у ритмички и метрички врло флексибилном одсеку. Друга тема, коју доноси виола, „лебди“ изнад арпеђа харфе, док у поновном наступу прве теме, мелодија прелази из једног у други инструмент, наглашавајући њихов равноправан третман у овој композицији.

Формалном анализом записа овог става, можемо разграничити форму, одсеке, фразе, хармонске прогресије, итд. Ако посматрамо почетни одсек, у коме соло харфа доноси прву тему, очигледна је фактура која би одговарала свирању клавира (уз употребу десног педала) и благо прилагођена за харфу (нема потребе за петим прстом). То би, с једне стране, могло да се схвати као употреба *secco* акорада, наспрам исписаних разлагања. Ипак, у погледу „слободе трајања“ одређених сазвучја, у претходном тексту је већ објашњено да поређење клавира и харфе никако није једноставно. У почетном одсеку, у коме соло харфа доноси прву тему, очигледно је да је мелодија „скривена“ у следу акордских структура. Ако претпоставимо да је у овом одсеку битно да инструмент

¹⁹⁹ Pamela J Willetts. “Autograph Music Manuscripts of Sir Arnold Bax”, *The British Museum Quarterly*, Vol. 23 No 2 (Jan 1961), стр. 43.

„звони“, да хармоније буду богате, и да дуго трају, онда схватамо да се доследна употреба *secco* акорада не може уклопити у тај концепт, јер код *secco* акорада највише долази до изражаја трзачка природа инструмента. Начин на који ће сваки акорд бити одсвиран битно утиче на формирање музичке фразе. Није само питање да ли ће акорд бити одсвиран *secco*, или ће бити арпеђиран, већ и колико ће бити арпеђиран, као и на који начин. Рад на овом одсеку тражи херменеутички приступ, практично за сваки акорд у низу је непходно пуно експериментисања. Да би се употпунило богатство написаних фигура, и разноликост акорада, сматрам да је потребно употребити лепезу разноликих акорада, од *secco*, до широко разложених, и чак разложених на неуобичајене начине. Разлагање акорада, је кључно у давању различите „звучне“ важности појединим тоновима у акорду.

У објављеној партитури²⁰⁰ записана је педализација, која је само делимично тачна. Постоје случајеви када неопходне педалне промене нису забележене, као и случајеви када су педалне промене забележене на неодговарајућем месту. Такође, неке од педалних промена урађене су на такав начин да ремете мелодијски ток, јер су обавезујуће у погледу „гушења“, баш тамо где жице треба оставити да вибрирају. Добра педализација је кључна за могућност осмишљавања фразе у овом ставу.

За мелодијску линију је записана ознака *cantabile*. У фокус је потребно ставити ток мелодије у горњем гласу. Моменти када мелодија „застаје“ односно када горњи тон мелодије дуже траје (четвртину или четвртину са тачком) морају звонити са „чистим“ хармонијама. За време трајања тих тонова, свира се „педални“ акорд у басу, и јако је важно да се хватањем тих акорада „угуши“ било каква додатно вибрирање доњих жица (други такт друга доба, трећи такт друга доба, четврти. такт друга доба). На прелазу из трећег у четврти такт – написан је *crescendo* и додатно наглашена (задржана) два акорда на почетку четвртог такта. Педал *e* не треба да се помери истовремено са педалом *be* у моменту свирања првог акорда, већ је неопходно да се незнатно закасни са педалом *e*, тако да зучкање које прати ту педалну промену буде покривено звучањем акорда на прву добу четвртог такта. У следећем, такту, на последњој осмини потребно је нежно „угушити“ малу октаву због педалних промена (али се не „гуши“ велика октава, која остаје да звони па тиме *crescendo* није угрожен). У шестом такту се такође „гуши“ мала октава - прстима леве руке док свирамо трећу добу да бисмо елиминисали мешање

²⁰⁰ Arnold Bax, Fantasy Sonata, Murdoch, Murdoch & Co., London, 1927 (репринт Lyra Music Company, New York, 1994).

хармонија. У седмом такту је за педалну промену на другу добу довољно само ухватити акорд, али је добро „гушити“ на трећу добу због мешања хармонија, и да би се могла извући мелогијска линија у басу која је додатно записана.

Пример 58 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, *Lento espressivo*, тактови 1-11.

III.

Lento espressivo. (environ 80 ♩)

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*pp*) dynamic and a *senza sordino* instruction. The harp part features a cantabile melody with a *p* dynamic. The second system (measures 5-8) shows a dynamic shift to *mf* and includes a *poco f* marking. The third system (measures 9-10) features a *pif* dynamic. The fourth system (measures 11) concludes with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Бакс је у партитури, у седмом такту, означио који тонови треба да буду посебно наглашени (*бе-а-е-ге*). Мислим да их треба истаћи свирајући их као да су последњи тонови записаних акорада, односно тако да арпеђа не буду одсвирана на стандардан начин – од најнижег до највишег тона – већ да се онај тон која треба да буде наглашен прескочи, и да се одсвира после највишег тона. На тај начин је могуће додатно их нагласити, а истовремено задржати осећај акордске структуре. Истицањем тих тонова, мелодијска линија има своје очигледно смирење, и због тога предлажем да се крај седмог такта не свира са појачавањем динамике, већ са благим попуштањем. Такође препоручујем мали дах после првог акорда у осмом такту, након чега иде логичан *crescendo*. У осмом, деветом и десетом такту је пролонгирани врхунац овог сола, и мислим да је добро на том месту пустити харфу да максимално вибрира на доњим, педалним акордима. Обавезно је гушење левим дланом на трећу добу деветог такта, да би се спречило зуцкање педала *e* који се тада мора променити. Ефикасно решење је да се у левој руци одсвира само доња нота палцем – и у моменту свирања „угуши“ све остало дланом, а да десна рука преузме ноту *ге*. Овај поступак обезбеђује да сва непотребна звучања буду уклоњена без икакве цезуре, а истовремено је харфи омогућено да максимално звони, у циљу постизања динамичке градације. У 12. такту би било пожељно преуредити акорд на трећу добу. Лева рука може да одсвира *ге-де-ге*, а десна *бе-еф-а*, и затим да десна свира октаву *це-це*, да би лева у том моменту могла да нежно „угуши“ све хармоније и да звучање харфе на прву добу 13. такта буде јасан Це дур трозвук.

Пример 59 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, *Lento espressivo*, тактови 12-13.



У следећем одсеку, харфа више не свира соло, већ доноси одређено „контрапунктско“ кретање у акордима, комплементарно са темом коју доноси виола. Сваки акорд треба адекватно уклопити са мелодијом коју виола свира јер, као што је раније речено, харфа асимилује у себе и тонове других инструмената, који захваљујући

резонанцији могу побудити одговарајућа вибрирања жица. Самим тим то усложњава проблематику „гушења“ (јер се додатно мора водити рачуна и о вибрирању жица које је потакнуто вибрацијама које виола производи).

Пример 60 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, *Lento espressivo*, тактови 16-24.

The image shows a musical score for Example 60, Arnold Bax's Sonata Fantasy for Viola and Harp, III movement, measures 16-24. The score is in 3/4 time and features a Viola part and a Harp part. The Viola part is marked 'p cantabile espress.' and the Harp part is marked 'p legato'. The score includes various dynamics such as 'p', 'mf', 'dim.', and 'f', and includes chord symbols like 'Db Eb', 'Ab', 'Eb', 'D#', 'F#', 'Eb', 'D#', 'F#', 'Ab', 'Db', 'Cb', and 'Db'.

За интерпретацију тактова 28-31, кључно је добро осмислити педализацију. У Пример 61 приказан је оригиналан нотни запис, док Пример 62 доноси енхармонске замене и преуређену педализацију. Ако поредимо ове примере, можемо приметити следеће:

The image displays three systems of musical notation for a Violin and Piano piece. Each system consists of a Violin staff and a Piano staff. The first system shows the beginning of a phrase with a piano (*p*) dynamic. The second system features a fortissimo (*ff*) section followed by a decrescendo (*dim.*). The third system includes a piano (*p*) section with an expressive (*espress.*) instruction and a fortissimo (*f*) section. Chord symbols such as D^{\sharp} , G^{\sharp} , C^{\sharp} , B^{\flat} , C^{\sharp} , E^{\flat} , A^{\sharp} , G^{\flat} , E^{\flat} , and D^{\flat} are indicated in the piano part. The score is written in a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

- У Пример 61, такт 28, на трећу добу, у десној руци имамо хроматски пролаз *це-цис* и затим *де* на прву добу такта 29. Истовремено, на прелазу из 28. у 29. такт у левој руци имамо промену *бе - ха*, и повратак на *бе* већ на другу осмину првог откуцаја 29. такта, када су нам потребни и *це* (било је *цис*) и *ес* (било је *е*). Све у свему, ако се прати нотни запис, у укупно једној четвртини трајања (од друге осмине треће добе 28. такта, до друге осмине прве добе 29. такта) лева нога би укупно требало да помери педале пет пута, током последње осмине 28. такта *дес-де*, *це-цис*, и током прве осмине 29. такта *бе-ха*, затим *ха-бе* и *цис-це*. Притом се те промене догађају у *forte* динамици, и то врло изложено, у моментима када виола држи превезан акорд, а хроматски покрет доноси харфа. Одштампана варијанта је ужасно нескладна, јер да би се извела, подразумева да жице буду

„угушене“ одмах након свирања, да би педали могли бити промењени. То потпуно ремети музичку мисао, и никако није прихватљива варијанта.

- У Пример 62, сам тај проблем разрешила на следећи начин: хроматски покрет *це-цис-де* у десној руци сам заменила покретом *це-дес-де*. На тај начин укупан број промена педала у току поменуте четвртине је смањен за два (са 6 на 4). Десна нога се пребацује на леву страну и истовремено се мењају педали *де* и *ха*, у моменту хватања одговарајућих жица. Самим тим трајање нота није скраћено, и жице вибрирају најдуже могуће, до момента њиховог хватања прстима, што је истовремено и моменат промене педала.

Пример 62 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, *Lento espressivo*, тактови 25-31

The image displays three systems of handwritten musical notation for Example 62. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p*, *ff*, *cresc.*, and *dim.*. Handwritten annotations in blue ink provide detailed fingerings for the right hand (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6) and specific pedalings for the left hand (e.g., Gb, Db, Cb, D4, C4, D4, C4, D4, C4, E4, F#). The first system starts with a tempo marking of *Lento espressivo* and a measure number of 25. The second system includes a double bar line and a measure number of 11. The third system includes a tempo marking of *p espress.* and a measure number of 5. The notation is dense and shows a complex interplay between the two hands, with the right hand often playing a melodic line and the left hand providing harmonic support and rhythmic patterns.

- У такту 30, опет је неопходно преуредити моменте померања педала, да би жице несметано вибрирале, и да се не би прекидао музички ток. Сада се лева нога пребацује на десну страну, и са њом се мења педал *e* (чак четири пута). Све промене су синхронизоване са хватањем одговарајућих жица, чиме је омогућено несметано вибрирање до последњег момента, што је овде од огромне важности јер истовремено виола има дугу превезану ноту, и покрет у харфи самим тим не сме бити испрекидан неприкладним „гушењима“.

Следећи одсек (тактови 34-43, Пример 63) доноси бржи темпо. Виола доноси део главне тему, која је махом реализована у дужим нотним вредностима (половине, четвртине са тачком, четвртине). Деоница харфе поред тога што доноси хармонску пратњу у константном шеснаестинском покрету, истовремено доноси и тему или кроз дуплирање мелодијске линије у виоли, или кроз посебан тематски материјал у моменту дугих нотних вредности у виоли. Хроматске промене захтевају сталне педалне промене, које су отежане чињеницом да је темпо бржи, и да флуидност музичког тока не дозвољава оштра „гушења“. Због тога се морају укључити бројна појединачна „гушења“ која или омогућавају несметано померање педала, или одстрањују тонове који највише сметају у хармонском следу (махом најдубље тонове, јер су истовремено и основа акорда, и најдубљи тонови који најдуже трају). У следећем пасусу су детаљно набројана потребна „гушења“.

У такту 35, *es* се може заменити са *дис* јер се тако опет омогућава несметано звучање акорда. У такту 36 потребно је „гушити“ *велико a* на четврту добу због педалне промене. У такту 37 се *гес мало* „гуши“ постављањем, такође због педалне промене. Потребно је незнатно преуредити моменте премена педала у такту 38, тако да се на прву добу мења само *ас*, а тек на другу осмину прве добе се мења и педал *es*, да би се спречило зуцкање механизма. Пред такт 39 потребно је направити минијатурну цезуру. Како је такт 38 јако звучан, да би се постигла тиха динамика у такту 39, неопходно је „гушити“ доњи регистар током те минијатурне цезуре, а то „гушење“ је истовремено битно и та промену педала *e*. У такту 39 на другу добу, постављањем прста на *це мало* спречавамо зуцкање механизма при промени педала. На четврту добу „гушимо“ *e* мало, због промене педала *e*, а затим левом руком „гушимо“ и велику октаву, да би избегли мешање хармонија из такта 39 и 40. У такту 40 на другу добу треба „гушити“ *a велико* четвртим прстом због промене педала, а на четврту добу треба „гушити“ *дес велико*, из истог разлога. Иако та жица није свирана, она је као доња квинта од *ас* у резонанцији, и

вибрирање жице је довољно да при промени педала чујемо врло непријатно зуцкање. Уопште, потребно је потрудити се да се цео овај одсек одсвира са минимумом „гушења“, да би се постигла флуидност хармонског и мелодијског тока.

Пример 63 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, *Lento espressivo*, тактови 34-43.

Più mosso. (♩ = 88)

The musical score consists of four systems, each with a viola part (top staff) and a harp part (bottom staff). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Più mosso. (♩ = 88)*. The score includes various dynamics and markings: *rit.*, *p cantabile*, *pp*, *p poco animato*, *cresc.*, *f*, *ad lib.*, *ff*, and *pp*. The harp part includes chord diagrams for G4, Ab, A4, Eb, Ab D4, E4, A4 Db, Gb, Ab, F# C#, F# D#, F#, E4 B4, and F# G# A#.

Кулминација је свакако такт 42, где у великом *crescendu* треба хватати сваки следећи разложени акорд, тако да се заустављање вибрирања жица сведе на минимум, да би било што више тона, и да би се досегао мелодијски врхунац. Из истог разлога је потребно пустити акорд у такту 43 да траје дуже него што је записано, односно да звони и на другу добу када виола има *fortissimo* разложен акорд, и да се заустави вибрирање жица харфе (свих жица) на трећу добу, паралелно са *pianissimo* динамиком у виоли.

Употреба енхармонских замена је кључна за још једно место у трећем ставу Баксове Сонате фантазије за виолу и харфу. Наиме, у такту 49 (Пример 65) на прву добу харфа свира разложен акорд *e-xa-e-gis*, а на трећу добу *es-be-es-ge*. То подразумева да десна нога помери педале са *e* на *es* и са *gis* на *ge*, а лева нога са *xa* на *be*. С обзиром да на другу добу харфа ништа не свира, онда је једини начин да се померање педалног механизма не чује – да се „угуше“ све жице које вибрирају, а то су у овом случају све жице које звоне. Тиме се добија она непожељна ситуација – да се у потпуности заустави вибрирање свих жица на харфи – у средини тока музичке фразе. На тај начин звук виоле остаје неприродно „огољен“. Покушај да се педали промене што касније, односно у последњем могућем моменту, овај пут је странпутица, јер колико год „касније“ то било, неминовно мора доћи до потпуног престанка свих вибрација, и самим тим то није довољно добро решење. Због тога сам на овом месту осмислила енхармонске замене, *es* је замењен са *dis*, а *be* са *aus* (Пример 64).

Пример 64 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, *Lento espressivo*, тактови 48-49

Ове енхармонске замене омогућавају да харфа остане да звони на други откуцај, и да постављањем прстију за следећи акорд само тон *gis* буде „угушен“ (што је и неопходно за педалну промену), док сви остали тонови звоне, и нема прекида у звучању. Интересантно је да је ово и ефикаснија варијанта, јер смањује број педалних промена (са 9 на 7 у тактовима 49 и 50). Ипак, оно што је најбитније је да ова варијанта омогућава

максимално дуго вибрирање, и омогућава неометани *crescendo* и логичан музички ток. Додатно, ово је свакако пример колико се на харфи тумачење нотног записа мора подредити разумевању музичке идеје.

Пример 65 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, *Lento espressivo*, тактови 44-51

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 44-47) shows the Viola part in the upper staff and the Harp part in the lower staff. The Viola part begins with a piano dynamic (*p teneramente*) and includes a triplet of eighth notes. The Harp part features a triplet of eighth notes and a *cresc.* marking. The second system (measures 48-51) continues the Viola and Harp parts, with the Viola part marked *mf* and the Harp part marked *mf*. The third system (measures 52-55) shows the Viola part marked *p* and the Harp part marked *p*. The fourth system (measures 56-59) is marked *Allegro* and features a forte dynamic (*ff*). The score includes various musical notations such as triplets, crescendos, and dynamics.

Закључак

У овом раду је објашњена специфичност тумачења нотног записа у интерпретацији музике на харфи из аспекта односа према дужини вибрирања жица. Како се у литератури првенствено могу наћи информације или намењене композиторима – о томе како у партитури могу записати одређене захтеве везане за ову проблематику, или намењене харфистима – о томе како протумачити такве ознаке, и како то технички извести, циљ овог рада био је да представи потпуно другачији угао гледања – из позиције харфисте који приступа тумачењу нотног записа који у себи нема таквих ознака.

Рад садржи преглед техника „гушења“ и „пригушивања“, које се не односе само на трајање вибрирања жица, већ и на артикулацију и боју тона. Такође је детаљно обрађена међусобна зависност процеса педализације и „гушења“. Показано је да процес „гушења“ као уметничка одлука извођача треба увек да има предност у односу на процес педализације сем уколико је то у потпуности неоствариво. Поред тога, кроз релативно једноставне примере, су објашњене уметничке импликације одлука о дужини трајања одређених тонова у конкретним ситуацијама. Овај део рада може бити од користи свим читаоцима које интересује разумевање могућности инструмента у овом аспекту.

Анализирајући развој техника „гушења“ кроз извођачко-педагошко-композиторску праксу, дошла сам до закључка да је потребан постепен и систематичан приступ у развијању естетског „осећаја“ за трајање вибрирања тона. Анализирајући стваралаштво Реније, Салседа и Гранжанија, намеће се закључак да је студирање у класи Алфонса Аселмонса било пресудно у формирању таквих уметника, преседан који се у свету харфе никада није поновио. Моја претпоставка је да је Аселмонс систематично подучавао своје студенте, не само техникама, већ и уметничким импликацијама примене одређених техника. Бројне композиције које је посветио својим студентима, очигледно су написане са циљем да студента науче „есенцији“ музике. То укључује и „добар осећај“ за проблематику „гушења“ који су његови студенти имали, што говори о томе да то није урођена способност. У савременој педагошкој пракси, посвећује се велика пажња техничком напредовању студената. Написани су бројни уџбеници, а младих, технички спретних харфиста има више него икада. Ипак, у погледу тумачења трајања тона, у претходних сто година скоро да се није одмакло даље, односно, стваралаштво Реније, Салседа и Гранжанија у том аспекту и даље није превазиђено. Поставља се питање да ли

је занемаривањем музички једноставних композиција (у процесу музичке едукације), онаквих какве је Аселмонс писао својим ученицима, довело до одређене „отуђености“ студената харфе од основа музичких идеја? Да ли би данас, када је музика толико еволуирала, било могуће подучавати на његов начин, или се морају наћи други путеви? Која знања могу да понуде уметни музичари који су искуствено (као што је нагласила Реније) дошли до сопствене систематизације знања у том погледу? Могу ли понудити знања која могу бити од користи и другима? Тражење одговора на та питања је свакако један од мотива за овај рад.

На основу своје дугогодишње уметничке праксе, као и педагошког искуства, анализира сам сопствени ток размишљања, поредећи га са информацијама које се могу наћи у литератури. Резултат усаглашавања ових матрица знања је предлог систематизације процедура и поступака у процесу рада на композицији у односу на проблем „гушења“ на харфи. Ово поглавље написано је у облику упутства – кад, шта и како радити, и у зависности од чега. Честа је пракса стихијског приступа овој проблематици – која води томе да нечија интерпретација зависи првенствено од усвојених навика везаних за „гушење“ без уважавања специфичности везаних за жанр, стил, период и посебност композиција које се тумаче, што често доводи или до прекомерног или нелогичног „гушења“ (најчешће у музици романтизма, импресионизма, или у савременој музици) или до прекомерног трајања вибрирања (најчешће музици барока, класицизма, и у савременој музици). Ово поглавље првенствено је намењено харфистима.

За докторски уметнички пројекат одабрала сам да радим на следећим композицијама: Свити за соло харфу Бенцамина Бритна, Сонати фантазији сер Арнолда Бакса, и два композицијама Вилијема Олвина, *Naiades* - Сонати фантазији за флауту и харфу, и концерту за харфу и гудаче *Lyra Angelica*. С обзиром да сам по први пут радила на овим делима, посебну пажњу сам посветила аспекту трајања вибрирања тона, и односу између нотног записа и звучне интерпретације. Партитурама сам приступила креативно, експериментишући са различитим варијантама тумачења. Своје претходно знање, систематизовано током година искуства, дедуктивно сам примењивала током рада. У том процесу сам за одређене делове дошла до више решења за које се може рећи да су „довољно добра“, па се да закључити да је финални одабир међу тумачењима за које сам сама сматрала да су адекватна, логична, у складу са свим условима који треба да буду задовољена, зависно од мог музичког укуса и склоности одређеним угођајима.

Као и у многим другим стварима у животу, намеће се питање шта је старије? Да ли уметник – харфиста, приступа тумачењу текста, из позиције свог укуса, у односу на који обликује интерпретацију, укључујући и однос према трајању тона, или тумачећи запис, долази до одређених решења, чијим комбиновањем се формира његов лични печат? Да ли је ипак могуће да оба ова процеса теку паралелно у метастабилној равнотежи? Додатно питање је колико однос харфисте према проблематици „гушења“ утиче на доживљај његове музикалности од стране публике?

Тражећи одговор на ова питања анализиран је запис два става Бритнове Свите за соло харфу, као и вишеструке могућности тумачења тог записа. Систематски су разматране уметничке импликације „гушења“ у неколико различитих интерпретација, а затим је дат и детаљан предлог тумачења ових ставова из аспекта односа према трајању вибрирања жица. У складу са обрађеном тематиком је израђено и детаљно тумачење трећег става Баксове Сонате фантазије за виолу и харфу. Ово поглавље је намењено како харфистима, тако и композиторима, јер даје увид у ток размишљања у конкретној ситуацији, приступ запису који уопште нема ознаке за „гушења“ (Бакс), као и анализу различитих тумачења значења коришћених симбола у партитури (Бритн). Урађена варијанта харфистима нуди предлог решења а композиторима могућност разумевања приступа харфисте тумачењу нотног записа, које може бити кључно у процесу компоновања за овај инструмент.

Списак примера

Пример 1 Савремена педална харфа	2
Пример 2 Чивије, коњићи и виљушке за скраћивање жица	3
Пример 3 Део постоља са три положаја за један педал харфе	3
Пример 4 Апроксимативно време вибрирања жица на харфи	5
Пример 5 Модел харфе Hornbacher са механизмом за „гушење“	13
Пример 6 Анријет Реније, Легенда, Moderato, тактови 16-18.	23
Пример 7 Анријет Реније, Легенда, Molto Vivo, тактови 161-164.	23
Пример 8 Анријет Реније, Легенда, Meno Vivo, тактови 168-170.	24
Пример 9 Анријет Реније: Плес Вила, Vivo. Scherzando, тактови 25-39.	24
Пример 10 Анријет Реније: Плес Вила, Vivo. Scherzando, тактови 61-73.	25
Пример 11 Преглед ознака које је користио Гранжани.	36
Пример 12 Антоан Франсиск: Ravane et Bransles, Lento, тактови 1-16.	37
Пример 13 Символ за „гушење“	39
Пример 14 Ознака за „гушење“ металних жица левом руком	41
Пример 15 Ознака за „гушење“ металних жица левом руком у два покрета (Гранжани).	41
Пример 16 Ознака за „гушење“ металних жица левом руком серијом лаганих додира (Салседо).	41
Пример 17 Ознака за „гушење“ у тачно одређеном тонском опсегу.	42
Пример 18 Ознака за „Гушење“ тачно одређених жица (Кондонасис).	42
Пример 19 Ознака за „Гушење“ тачно одређених жица (Мек Доналд и Вуд).	42
Пример 20 Ознака за „Гушење“ тачно одређених жица (Гранжани).	43
Пример 21 Символ за laissez vibrer.	43
Пример 22 Ознака за etouffer.	43
Пример 23 Ознака за etouffer, Гранжани.	43
Пример 24 Ознака за etouffer, Кондонасис	44
Пример 25 Ознака за etouffer Мек Доналд и Вуд.	44
Пример 26 Ознака за etouffer Реније, посебан случај.	44
Пример 27 Ознака за portato, узлазни покрет Кондонасис.	45
Пример 28 Ознака за portato, силазни покрет Кондонасис	45
Пример 29 Ознака за sons isolés, Салседо.	46
Пример 30 Ознака за portato палцем, Реније и Гранжани.	46
Пример 31 Portato палцем, посебан случај, Гранжани.	46
Пример 32 Свирање октава у низу левом руком са „гушењем“	47
Пример 33 Георг Фридрих Хендл: Концерт за харфу, Бе дур, II став, Larghetto, тактови 1-5.	47
Пример 34 Ознака за octaves demi etouffees, Реније	47
Пример 35 Свирање октава у низу левом руком са „гушењем, Гранжани.	48
Пример 36 Џон Бул: The Kong's Hunt, тактови 1-4.	49
Пример 37 Ознака за свирање уз резонантну даску pdlt, Гранжани.	49
Пример 38 Ознака за свирање уз резонантну даску pdlt, Салседо.	50
Пример 39 Ознака за тон налик ксилофону, Салседо	50
Пример 40 Ознака за ефекат бубња, Реније.	50
Пример 41 Ознака за ефекат војног добоша без тембра, Салседо.	51
Пример 42 Свирање јужноамеричке харфе високо на жицама	52
Пример 43 Распоред педала у постољу харфе	54
Пример 44 Петар Иљич Чајковски: Валцер цвећа, каденца за харфу, тактови 16-33.	57
Пример 45 Камил Сен Санс: Фантазија, Allegretto, тактови 30-39.	58
Пример 46 Камил Сен Санс: Фантазија, Allegretto, тактови 30-39.	59
Пример 47 Морис Равел: Интродукција и Алегро, део каденце за харфу.	60
Пример 48 Морис Равел: Интродукција и Алегро, део каденце за харфу.	61
Пример 49 Морис Равел: Интродукција и Алегро, део каденце за харфу.	61

Пример 50 Морис Равел: Интродукција и Алегро, део каденце за харфу.	62
Пример 51 Бенџамин Бритн, Свита за харфу, I став – Увертира, Majestic, тактови 1-8.....	75
Пример 52 Ритам прва два такта Увертире, различити записи.	76
Пример 53 Бенџамин Бритн, Свита за харфу, I став – Увертира, Majestic, тактови 9-18.....	80
Пример 54 Бенџамин Бритн, Свита за харфу, I став – Увертира, Majestic, тактови 19-29.....	84
Пример 55 Бенџамин Бритн, Свита за харфу, I став – Увертира, Majestic, тактови 30-42.....	86
Пример 56 Бенџамин Бритн, <i>Свита за харфу, III став – Ноктурно, Slow and quiet</i> , тактови 1-22	88
<i>Пример 57 Бенџамин Бритн, Свита за харфу, III став – Ноктурно, Slow and quiet</i> , тактови 23-38.	90
Пример 58 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, Lento espressivo, тактови 1-11.....	96
Пример 59 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, Lento espressivo, тактови 12-13....	97
Пример 60 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, Lento espressivo, тактови 16-24....	98
Пример 61 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, Lento espressivo, тактови 25-31....	99
Пример 62 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, Lento espressivo, тактови 25-31..	100
Пример 63 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, Lento espressivo, тактови 34-43..	102
Пример 64 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, Lento espressivo, тактови 48-49..	103
Пример 65 Арнолд Бакс: Соната фантазија за виолу и харфу, III став, Lento espressivo, тактови 44-51..	104

Списак литературе

- Еко, Умберто. *Границе тумачења*, Raideia, Београд 2001.
- Поповић-Млађеновић, Тијана. *Музичко писмо*, Факултет музичке уметности, Београд, 2015.
- Поповић, Тијана. „Појам и елементи „аналитичке“ интерпретације“, *Аспекти интерпретације*, реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988., Удружење композитора и Факултет музичке уметности, Београд, 1989.
- Шуваковић, Мишко. *Епистемологија уметности*, Орион арт, Београд, 2008.
- Шуваковић, Мишко. *Дискурзивна анализа*, Орион арт и Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд, 2010.
- Bundock Moore, Carhy. “Marcel Grandjany: A Centennial Biography, *The American Harp Journal* Vol. 13, no. 1, Summer 1991, pp. 3-15.
- Le Carou, Jean-Loïc. “Vibroacoustique de la harpe de concert”, *Musique & technique: Revue professionnelle de la facture instrumentale*, 2008,(3), 5-14.
- Chadefaux, Delphine, Le Carrou, Jean-Loïc, Fabre, Benoît, Daudet, Laurent. „Experimentally based description of harp plucking“, *The Journal of the Acoustical Society of America*, 2012,131(1), 844–855.
- Clement, Philippe Serge Robert Louis. Selective damping system for harps. <https://www.google.com/patents/CA2216194A1?cl=en> , преузето 24.08.2016.
- Des Varennes, Françoise. “Henriette Renie”, *The American Harp Journal*, Winter 1975, 15.
- Evans, John/Reed, Philip/Wilson, Paul. *A Britten Source Book*, The Britten Estate Limited for the Britten-Pears Library, Aldeburgh, 1987.
- Einarsdóttir, Gunnhildur. “Dumping techniques”, <http://sites.siba.fi/web/harpnotation/manual/damping-techniques/indicating-damping> преузето 24.08.2016.
- Evans, Peter. *The Music of Benjamin Britten*, J.M. Dent & Sons Ltd, London, 1989.
- Evans, Edwin. “Arnold Bax”, *The Musical Quarterly*, Vol. 9, No. 2 (Apr., 1923), 167-180.
- Finch, Cristina. “When 7 pedals just aren’t enough”, *Harp Column*, 2015, <https://www.harpcolumn.com/bi-weekly-harp-bits-2-when-7-pedals-just-arent-enough-part-2/> преузето 24.08.2016.

- Firth, Ian M. and Sykes, Claire. "Harp Strings of the Eighteenth and Twentieth Centuries: an Acoustical Comparison", *Galpin Society Journal*, 1990, XLIII, 46-59.
- Foreman, R.L.E. "The Musical Development of Arnold Bax", *Music & Letters* Vol 52, No 1 (Jan 1971), 59-68.
- Frick, Rudolf. "The courage to strive for truth and quality!" *Harpa*, 1996, 22, 6-9.
- Frick, Rudolf. "Nicanor Zabaleta (1907-1993)", *Harpa*, 1993/2, 10, 25-33.
- Frick, Rudolf. "Do you play for the left ear or for the listeners?", *Harpa*, 1998, 29, 14- 16.
- Giles, Alice. "Berio's contribution to contemporary harp writing". *Harpa*, 1996, 22, 44- 45.
- Giles, Alice. „The Summer Harp Colony of America – The Salzedo School", *Harpa* 1995,19,19-20.
- Grandjany, Marcel. "The Harpist and His Problems", *American Harp Society Journal* Vol 18 no 3, 2002.
- Grandjany, Marcel. "A Harpist's View on the Training of Musicians." *The American Harp Journal*. Vol. 17, No. 1. Summer 1999. 45-46.
- Guelfucci, Emmanuelle. "The birth of the French school of harp-playing", *Harpa*, 1993/4, 12, 11-17.
- Holst, Imogen. *Britten*, Faber and Faber Limited, London, 1966.
- Houser, Kimberly Ann. *Five virtuoso harpists and composers: Their contributions to the technique and literature of the harp*, Doctor od musical arts with a major in music thesis, University of Arizona, 2004.
- Inglefield, Ruth K./Neill, Lou Ann. *Writing for the Pedal Harp*, Ed. Vanderbilt Music, USA
- Koestler, Arthur. *The Act of Creation*, Penguin Books, London, 1990.
- Kogan, Judith. "Nancy Allen Teaches Conductors About the Harp", *American Harp Journal* Vol 23 No 3, Summer 2012
- Kondonassis, Yolanda. "The End of an Era", *World Harp Congress Review*, 2003, VIII/3, 10-11.
- Kondonassis, Yolanda. *On Playing the Harp*, Carl Fischer, New York, 2006.
- Kuo, Liu-Hsiu. *Transcribing for the Harp: A study of Debussy's Claire de lune*, Doctor of Musical Arts document, Unicersity of Cincinnati, 2006.
- Larner, Gerald. "Festivals, Aldeburgh", *Musical Times*, Vol. 110, No. 1518, 855-856, Musical Times Publications Ltd., (August 1969)
- McDonald, Susan/Wood Rollo, Lynda. *Harp for Today: A Universal Method for the Harp*, MusicWorks, 2008.
- McLaughlin, Carol. *Dr Carrol's Power Performance*, Integrityink, Tuscon, 2008.

- Milton Govea, Wenonah. *Nineteenth- and Twentieth-century Harpists: A Bio-critical Source Book*, Greenwood Publishing Group, 1995
- Owens, Dewey. *Carlos Salzedo: From Aeolian to Thunder, a biography*, Lyon & Healy Harps, Inc, Chicago, 1992.
- Owens, Dewey. Lucile Lawrence, "In Memoriam". *World Harp Congress Review*, 2004, VIII/5, 23-24.
- Palkovic, Mark. "The Harps of the Rudolf Wurlitzer Company", *American Harp Journal*, Summer 1986.
- Parsons, Jeffrey Lee. *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, Doctor of Philosophy dissertation in fine arts (music), Graduate Faculty of Texas Tech University, 2004.
- Parsons, Jeffrey Lee. "Marcel Grandjany and Transcription: Renaissance Music", *American Harp Journal* Vol. 20, no. 3, Summer 2006, 8-16
- Poeche-Edrich, Barbara. "Ossian Ellis on Benjamin Britten's Suite for Harp", *American Harp Journal*, Vol 22, No 2, Winter 2009, 50-53
- Renié, Henriette. *Methodé Complete de Harpe*, Alphonse Leduc, Paris, 1946.
- Rensch, Roslin. *Harps & Harpists*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.
- Rimmer, Joan. „Harp in the Baroque Era“, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 90 (1963/64), 59-75.
- Sacchi, Floreda. "A Conversation with Judy Loman", *Harpa*, 2000, 34, 12-13.
- Sacchi, Floreda. "Elias Parish Alvars (1808-1848)", *Harpa*, 1999, 30, 20-26.
- Salzedo, Carlos. *Modern Study of the Harp*, G. Schirmer, Inc. New York, 1921.
- Salzedo, Carlos. "Personality and Interpretation", *Harpa*, 1995, 18, 18-19.
- Salzedo, Carlos; Lawrence, Lucile. *Method for the Harp*, G. Schirmer, Inc. New York, 1929.
- Sherman, Laura. "Continuing Marcel Grandjany's Legacy with Susan Jolles", *The American Harp Journal* Vol 23 no 2 winter 2011, 34-38.
- Slaughter, Constance Caroline. *Henriette Renié: A pioneer in the world of the harp*, Rice University, Master of Music thesis 1992.
- Spinell, Donald C. "Beaumarchais, Krumpholtz, and the Harp: An Unidentified Letter", *World Harp Congress Review*, 2000, VII/3, 19-25.
- Warren, Lynda. "Britten's Suite for Harp: Analysis and Study Guide", *American Harp Journal*, Vol 7 No 3, 1980, pp 16-18
- Willets, Pamela J. "Autograph Music Manuscripts of Sir Arnold Bax", *The British Museum Quarterly*, Vol. 23 No 2 (Jan 1961), 43-45.

Списак партитура

- Alwyn, William. *Lyra Angelica, Concerto for Harp and String Orchestra*,
Alwyn, William. *Naiades, Fantasy-Sonata for Flute and Harp*, Alfred Lengnick & Company,
London, 1985.
- Bax, Arnold. *Fantasy Sonata*, Murdoch, Murdoch & Co., London, 1927. (репринт Lyra Music
Company, New York, 1994)
- Britten, Benjamin, *Suite for Harp Op. 83*. Faber Music Limited, London, 1970.
- Francisque, Antoine. free transcription for harp by Marcel Grandjany. *Pavane et Bransles*,
Associated Music Publishers, 1949.
- Hasselmans, Alphonse. *Aubade*, Durand & Fils, Paris, 1892.
- Hasselmans, Alphonse. *Ballade*, Alphonse Leduc, Paris, 1887.
- Hasselmans, Alphonse. *Chasse*, Durand & Fils, Paris, 1895.
- Hasselmans, Alphonse. *Au Monastère*, Durand & Fils, Paris, 1893.
- Hasselmans, Alphonse. *La source, Op. 44*, Durand & Fils, Paris, 1898.
- Ravel, Maurice. *Introduction et Allegro*, Durand & Fils, Paris, 1906.
- Renié Henriette. *Contemplation pour harpe*, Henry Lempine & Co, Paris, 1902.
- Renié Henriette. *Danse des lutins pour harpe*, Gay et Lenton, Paris, 1911.
- Renié Henriette. *Légende d'après les Elfes de Leconte de Lisle pour harpe*, L. Rouhier, Paris,
1904.
- Saint-Saëns, Camille. *Fantasie pour Harpe*, Durand & Fils, Paris, 1893
- Tchaikovsky, Peter Ilich. *The Swan Lake Ballet, Op.20*, Broude Brothers, New York, 1951.

Аудио и видео снимци

Бритн, Бенџамин. *Увертура*, снимак направљен за БиБиСи у извођењу Катрин Финч.
<https://www.youtube.com/watch?v=5rZ4k1f6C6w> преузето 28.08.2016.

Бритн, Бенџамин. *Свита за харфу*, снимак са концерта у Денверу (Lakewood Cultural Center, 2015), у извођењу Ањес Клемон. <https://www.youtube.com/watch?v=SwYR-yCStaU> преузето 28.08.2016.

Бритн, Бенџамин. *Свита за харфу*, снимак са концерта у Паризу (l'Espace Camas, 17.02.2013) у извођењу Агне Кеблите. <https://www.youtube.com/watch?v=0G8G3jPiEbM>, преузето 28.08.2016.

Бритн, Бенџамин. *Свита за харфу* у извођењу Катрин Финч. <https://www.youtube.com/watch?v=sSSbkvGQfK8> , преузето 28.08.2016.

Бритн: *Свита за харфу*, солиста Габријела Дал'Олио. https://www.youtube.com/watch?v=3Cnu_Kb5sv0 презето 28.08.2016.