

ПОСТАВКА ПРСТОРЕДА НА ДУГМЕТАРСКОЈ ХАРМОНИЦИ КАО ЈЕДАН ОД ПРЕДУСЛОВА ЗА УСПЈЕШНО САВЛАДАВАЊЕ ИЗВОЂАЧКОГ РЕПЕРТОАРА

др Љубо Шкиљевић
Универзитет у Источном Сарајеву
Педагошки факултет Бијељина
E-mail: ljubo12@mail.ru

УДК: 78.071.5 (786.8)

Прегледни научни чланак

Сажетак: Проблем који актуелизујемо излагањем горе поменутог рада је нарочито изражен након тренда који је своју експанзију имао током касних осамдесетих и почетка деведесетих година протеклог вијека а који се односио на промјену инструмента, односно прелазак за клавирске на дугметарску хармонику. Прелазак је поред рјешавања многих проблема (габарити инструмента, ширење репертоара) колатерално проузроковао друге, који се најприје односе на прескакање одређених образовних етапа код ученика, односно одсуство поступног усвајања одређених специфичних образаца прсторедра који знатно олакшавају усвајање репертоара. С друге стране ученици који су остварили прелазак су већ у једној мјери формирали одређене навике на претходном инструменту које се односе на прсторед, па се проблем прсторедра на новом инструменту додатно актуелизовао.

Кључне ријечи: Основна музичка школа, хармоника, дугметарска хармоника, прсторед, репертоар за хармонику.

Увод

Академски извођачи на хармоници, педагози али и они који успјешно спајају ове двије професије свјedoци су да од момента званичног патентирања хармонике¹ па све до данашњих дана њен прогрес у сваком смислу не јењава, било да се ради о чисто конструкторском моменту, стварању нових композиција или савременим извођачким техникама, хармоника остаје једно неисцрпно поље и плодан терен како за напредак у практичном смислу тако и као област која дозвољава да јој приступимо и из теоријско педагошког аспекта. У годинама када је конкструкција хармонике имала највећи замах дефинишу се два основна типа хроматских хармоника² које се користе у академским круговима данас, клавирска и дугметарска хармоника. Два инструмента, истог генетског кода, код просјечног љубитеља хармонике, али и професионалног музичара вјероватно неће успјети да створе утисак различитости,

¹Према подацима које наводи истакнути руски педагог и методичар, М.И. Имхањцки, 23. маја 1829. године патентиран је нови инструмент који је назван аккордион (Имханицкиј, 2006: 46).

²Заправо, типова хармоника је много више и ми се овом приликом нећемо упустати у набрајање истих и њихову класификацију, нарочито јер је та материја детаљно обрађена од стране аутора Зулић и Имхањцки (Имханицкиј, 2006; Зулић, 2005). Даље у раду фокусираћемо се на искључиво два академска инструмента клавирску и дугметарску хармонику.

међутим, све ни изблиза није тако једноставно. Исти начин добијања звука, скоро исти положај за инструментом, лијева рука има исту функцију али опет разлика постоји. Разлику најприје треба тражити у самом опсегу десне руке између клавирске и дугметарске хармонике, могућностима које инструменти појединачно дозвољавају кад је у питању извођење најразличитијих фактура а самим тим и проширивање репертоара нарочито у погледу транскрипција³. Предност је наравно на страни дугметарске хармонике која у концертном академском формату у десној руци има опсег од готово пет октава.

Управо захваљујући овој чињеници крајем 20. вијека настаје једна појава специфична искључиво за ове просторе, односно простор бивше Југославије а то је промјена инструмента на једној од етапа образовања, односно, прелазак с клавирске на дугметарску хармонику⁴. Не тако изражена али и данас присутна ова појава доноси у први моменат довољан број погодности (мањи габарити инструмента, ширење извођачког репертоара, итд.) у нешто каснијим етапама, уколико сам процес није добро осмишљен и пренесен од стране педагога али и усвојен од стране ученика може да проузрокује бројне негативне последице које се у највећој мјери огледају у довољно дугом процесу усвајања репертоара, док је процес читања с листа знатно отежан. Наиме, промјеном инструмента, ученик мијења и начин размишљања у поставци десне руке и већ усвојене свирачке навике у погледу прстореда готово да и не важе кад је дугметарска хармоника у питању. Проблем ствара и чињеница што се на једној етапи прекида размишљање по обрасцу клавирске хармонике и прелази се на образац размишљања на дугметарској хармоници и ту настају потешкоће. Ученик више нема у толикој мјери времена да усваја навике прстореда од почетка, нити начин размишљања, него на новом инструменту мора да усвоји и прсторед, али и да савлада композицију, које у зависности од етапе на којој се прелази могу бити компликоване. Техничке вјежбе, односно скале и етиде, субјективно нам се чини да су сведене на формалност, а управо су оне те који су главни и непосредни фактори за формирање нечега што ће у будућности сваког извођача представљати једну јаку базу и створити знатан број апликатурних образаца које ће се у даљим етапама образовања визуелно лако препознавати и на концу свирати *primavista*⁵. Репертоар предвиђен од стране педагога се ипак некако

³У самом погледу звука свакако постоје разлике, али ми се овом приликом нећемо упуштати у њихова тумачења с обзиром да треба узети у разматрање велики број различитих фактора, а с разлогом имамо бојазан да такво поређење инструмената је исувише субјективно да би било објективно.

⁴У раду разматрамо само једнострану прелазак са клавирске на дугметарску. Прелазак са дугметарске на клавирску хармонику се дешава у ријетким случајевима, па их овом приликом нећемо узимати у обзир.

⁵Исак Перлман управо говори о овом моменту у филму "American Masters — Jascha Heifetz: God's Fiddler" (2015), односно да је у почетној етапи образовања

савлада, али колика је заправо корист од тога, нарочито ако имамо у виду чињеницу да је у последње вријеме примјетан тренд пораста броја такмичења за хармонику па је и избор репертоара у већини случајева условљен учешћима на такмичењима, а није риједак случај да је репертоар у датом тренутку знатно превазилази извођачко-интелектуалне могућности ученика. Још један проблем који је изражен када је процес преласка у питању су компетенције педагога, који се у неким случајевима апсолутно не познавајући нови инструмент, а у трци за наградама, смјело упуштају у овај процес носећи у нешто каснијим етапама образовања ученицима озбиљне последице у извођачком плану. О проблему поставке инструмента и значају истог за даљу извођачку каријеру говорио је и Ф. Липс осамдесетих година протеклог вијека наводећи да у поређењу са виолинистима и њиховом поставком руку, односно вокалистима и њиховом поставком гласа, хармоникаши на своју поставку троше недопустиво мало времена (Липс, 1985). Заправо, не у намјери да превише критикујемо, али како смо у досадашњој педагошкој пракси примјетили, мали је број педагога који ученицима од првог дана дају конкретна методичка упутства како и на који начин да вјежбају самостално, како да планирају вријеме за вјежбање, како и на који начин да освоје нови репертоар, те су ученици не ријетко препуштени интуицији у том погледу. Како Коган упозорава, «коријен зла, често, није у недостатку осјећаја према музици код ученика, а у недостатку осјећаја оној музици (репертоару, тумачењу и звучности), коју му намећу, и шта је потребно у том случају, можда, дати ученику другу композицију, измјенити у некој мјери карактер сугестија, а понекад и промјенити учитеља – ако се његова индивидуалност сувише разилази са индивидуалношћу ученика (Коган, 1977: 160, 161).»

Промјеном инструмента, нарочито ако није пажљиво педагошки осмишљена и остварена, прескаче се оно есенцијално што је битно за формирање извођачког апарата, у случају овог рада стицање правилних образаца прстореда на дугметарској хармоници који би у даљим извођачко-образовним етапама знатно олакшали процес читања с листа и знатно побољшали владање умјећем импровизације на инструменту, која је свакако један од битнијих фактора али којом се овом приликом нећемо бавити с обзиром да је то тема достојна посебног фокуса и рада-другим ријечима, потребно је одређено вријеме да се правилно изгради навика поставке инструмента, да се начин размишљања прилагоди новим околностима. Пажљиво осмишљеним програмом на новом инструменту са сваком урађеном композицијом рјешава по мало од техничких задатака, који ће нешто касније прерасти у читав арсенал

његов педагог полагао много пажње на ове моменте. То ће, према ријечима Перлмана, му врло добро доћи када је касније дошао у класу код Јаше Хајфеца, који је од својих студената тражио управо ову базу, као један универзални кључ за готово све техничке проблеме који се могу појавити током рада над репертоаром. <https://www.youtube.com/watch?v=AIOcg1n49EU>

истих. Управо ће тако изграђен свирачки апарат дати слободу и могућност бескомпромисног владања инструментом које ће се рефлектовати на брзину и квалитет почетка и завршетка рада над репертоаром. Свакако, технички моменат и развој свирачког апарата у том погледу мора да буде синхронизован са радом над умјетничким карактером композиције, који овом приликом нећемо разматрати с обзиром да је то тема достојна посебног рада.

Поред чињенице да нам је тема апликатуре у тежишту рада, а уједно је један од главних елемената читања с листа те неможемо а да се не дотакнемо и овог комплексног процеса, наравно у оквирима у којима то дозвољава овај рад. Поред неоспорне популарности хармонике на просторима бивше Југославије, као и евидентних успјеха на извођачком и педагошком свјетском плану, интересантно је да постоји, према нашем мишљењу недовољан број стручних/научних радова који би покривао тему прстореда. Заправо, до наших руку је дошла само једна књига – *Прсторед за дугмерску хармонику: Бе и Це гриф систем*, аутора Драгана Мирковића (Мирковић, 2019). Релативно недовољан број је и школа за хармонику и генерално домаћих хрестоматија, зборника репертоара и тако даље.

Теми читања с листа су се нарочито посветили аутори с простора бившег Совјетског савеза па у контексту тога на овом простору проналазимо и убједљиво највећи број радова. Сходно томе, различита су мишљења по питању елемената који сачињавају овај процес ипак она се међусобно надопуњују. У контексту тога Р. Ф. Сулејманов говори о три етапе током читања: 1. Перцепција нотне информације; 2. Обрада информације; 3. Извођење материјала (Сулејманов по Жданову, 2018). Цатурјан наводи да „читање музике с листа је један од најкомплицованијих видова свирања по нотама и како показују истраживања, има статус умјетничког рада (Цатурјан, 2001: 128).“ Н. Давидов разматрајући рад над репертоаром и објашњавајући један од метода (ланчић) посебно обраћа пажњу на *принцип три понављања* као оптималну количину за понављање једног музичког фрагмента – 1. свирање – усмјеравање фокуса, 2. свирање максимална јасност презентације свих детаља покрета, 3. свирање фиксирање цијелом слухомоторном покривеншћу конкретног дијела у цјелину (Давидов, 1997: 214). Овом сегменту, као и у многим осталим, хармоникаши могу посегнути за литературом предвиђеном за друге инструменте, па се на тај начин отварају и много шири видици, сходно томе, Жданов само у овом и протеклом вијеку наводи читав ред аутора који су указивали на тему читања с листа и бавили се истом: Г. Римана, Г. П. Прокофјева, А. П. Шћапова, Б. Л. Јаворског, Т. А. Беркман, Р. А. Верхолаз, Ј. Гата, М. Е. Фејгина, Л. А. Баренбојма, Е. Беннета, Ф. Д. Брјанској, С. Лоуренса, Л. Хејвла, Г. М. Ципина, К. Хермана, В. Кајлмана, Л. Моури, А. Д. Алексејева, Л. Веспреми, В. Г. Островској, И. Б. Серебровског, Л. И. Горелашвили, К. А. Цатурјана, В. П. Срадјева, Ј. А. Цагарелли, Р. И. Хорунжеј и други (Жданов, 2018: 59).

У раду поред кратког историјског прегледа методичких уџбеника у размаку од скоро педесет година, предочавамо и дио личног искуства с обзиром да је и аутор прошао овај процес.

Формирање техничке базе као једног од најважнијих предуслова за успјешно *prima vista* читање композиција

У овом дијелу рада немамо намјере и амбиције да прикажемо све оне елементе које би једна техничка база требала да представља и подразумева, нити је то могуће у научним оквирима попут овог, то је процес који траје током читаве извођачке каријере, о чему је у осталом говорио и Нејхауз, «добро читање с листа је озбиљан посао који тражи не само таленат него и рад и искуство (Нејхауз, 1987: 38).»

За ученика који је промијенио инструмент, како нам то казује досадашње педагошко искуство, најтежа етапа је управо почетно савладавање композиције, односно упознавање са материјалом. Сходно томе, један од кључних елемената је свакако правилна апликатура при чему, како Ф. Липс наводи, треба да се при избору апликатуре руководимо умјетничком неопходношћу и удобношћу (Липс, 1985). Ф. Е. Бах наводи да „Права умјетност свирања клавира укључује претежно правилну апликатуру, добре „манире“ [т. е. украс] и добро извођење; све је то тако уско повезано да не може, и заиста не би могло да постоји одвојено.“ (Алексејев, 1972: 41)

Дакле, ставка која подразумева формирање правилне апликатуре није важна само за категорију извођача о којој говоримо у раду, него је од најранијих времена препозната као важан елемент извођачког апарата. Коријен већине каснијих извођачких проблема у сегменту апликатуре у даљим образовним етапама код ученика који су у процесу промјене инструмента ипак треба тражити у компетенцијама педагога, који у већини случајева апсолутно непознају нити теоријску, нити практичну страну преласка на нови инструмент. Уколико направимо кратак историјски преглед уз осврт на методичке уџбенике јасно се види развој варијантности апликатуре, који је на самом почетку био ограничаван конструкторским могућностима академских инструмената, овдје у првом реду мислимо на додавање још два помоћна реда и ослањање на њих као равноправне у погледу апликатуре. Сходно томе, колатерно смо направили кратак преглед ових уџбеника⁶ који су састављени махом у протеклом вијеку и који дају јасан увид у еволуцију апликатуре током протеклих година. Такав преглед нам дозвољава да направимо и грубу подјелу на уџбенике у којима се фаворизује традиционална апликатура у оквиру три реда десног мануала (Оњегин,

⁶Нисмо успјели да урадимо систематизацију свих уџбеника који покривају ову тему, користили смо уџбенике са простора бившег Совјетског савеза. Упркос чињеници да нисмо урадили преглед свих уџбеника има их довољан број да се стекне утисак о еволутивном путу који је прошао сегмент апликатуре.

1964; Говорушко, 1966/1981; Басурманов, 1989; Агафонов, Лондонов, Соловјов, 1980; Аљехин, Шашкин, 1977; Акимов, 1989; Шахов, 1991), затим на оне у којој је се користе свих пет прстију али опет на три реда (Полетаев, 1962; Бардин, 1978), па све до оних који искориштавају ресурсе комплетног петоредног система десног мануала (Осокин, 1976; Дмитријев, 1998; Семјонов, 2003).

Упознавања са свим овим методикама кроз историју је једнако битно као и упознавање са оригиналним репертоаром за хармонику, нарочито што су неки од композитора за хармонику и сами хармоникаши па приликом читања такве врсте композиција одмах може да се схвати која им је матрица апликатуре, о чему ћемо говорити нешто касније.

У почетној етапи учења репертоара извођач губи много времена око проналаска идеалних апликатурних рјешења, која у већини случајева буду нефункционална и естетски неприхватљива. Естетску категорију смо намјерно споменули јер је она та која при погледу на извођачеву руку „одаје“ колики и какав образовни темељ стоји иза извођача. У најчешћем броју случајева проналази се апликатура при којој се поред свега осталог занемарује и сама ергономија руке па и тако осмишљена чини више штете него користи. Сходно томе, при извођењу композиције долази до масовне појаве сувишних покрета која у великој мјери отежавају и сам процес извођења. Под сувишним покретима подразумевамо, говоримо ли о десној руци, прије свега неприродан положај и честе смјене позиција шаке које знатно компликују ток читавог процеса. Осим тога, одсуство базе о којој смо причали у овом пасусу у неким случајевима чини да се готово идентичан материјал у погледу извођачке технике учи при свакој новој композицији, умјесто да буде раније стечени дио арсенала извођачког апарата.

Уколико погледамо школе за хармонику, било да се ради о дугметарској хармоници или клавирској, све је јасно, клавирска хармоника већ од постанка има своју апликатуру скала која је преузета од пијаниста, док је са дугметарском хармоником ситуација нешто другачија. Наиме, дугметарска хармоника, говоримо ли о формату хармонике која има пет редова нуди нешто више варијанти прсторета због помоћних редова у којима се понавља први (четврти) и други (пети) ред⁷.

Извођење љествица на дугметари је током година еволуирало, како се и сам инструмент развијао у конструкцијском плану. Ипак, на просторима бившег Совјетског савеза се задржала апликатура на основна три реда, која је махом била условљена чињеницом да су мањи формати инструмента били без или само са једним помоћним редом. И данас су ови инструменти у употреби у образовном процесу најмлађих, а није риједак случај да се троредни инструмент задржи и у даљим етапама образовања. Средином протеклог вијека у својим Основама

⁷Овдје а и даље у раду разматрамо искључиво Б гриф који је уједно и најраспрострањенији на овим просторима.

свирања на хармоници П. Говорушко наводи да први прст⁸ значајно повећава извођачке могућности, али је и неоспоран његов велики број недостатака, зато га разматра само као додатно средство у неким ситуацијама а никако као основу, базу за развој виртуозне технике (Говорушко, 1966). Оњегин пак наводи да примјена првог прста је ријетка и само код великих размака и петогласних акорада, те је и неприкладна, овај прст, наводи Оњегин, уколико се сувише често користи посредује губитку осјећаја инструмента код извођача (Оњегин, 1964: 8). Слично мишљење има и Басурманов, који као и претходна два аутора наводи да се први прст с обзиром да захтијева другачији положај десне руке може користити касније и у ријетким случајевима, те у сваком случају треба овладати најприје системом четири прста (Басурманов, 1989). Акимов је такође на трагу ових методичких упута, с тим да у свом уџбенику предлаже припремне вјежбе пред увођење првог прста у свирачки процес, који према његовом мишљењу има несумњивих предности али и недостатака који управо захтијевају овакву припрему (Акимов, 1989: 19). Палац треба да стоји иза грифа наводе аутори Алехин и Шашкин. (Алехин, Шашкин, 1977: 6)

Без обзира какав је субјективни утисак на ова размишљања, овакав тип апликатуре је погодан за стицање осјећаја тоналитета на дугметарској хармоници, који се често губи услед позиционо-графичког размишљања, које је свакако неопходно али не може бити једина опција. Кључни недостатак ове апликатуре за прелазеће ученике јесте природа његове ергономије и положај руке који је до момента преласка био непознаница овој категорији ученика. У мисаоном погледу далеко је теже јер се размишљање од 1. до 5. прста остало са клавирске хармонике мијења на 2.–4. прста, те је и сам ход руке и прстију доста другачији. Још један недостатак треба тражити у чињеници да се клавијатура, уколико разматрамо петоредни инструмент, мисаоно „ломи“ на основне и помоћне редове па се тако извођачи тешко одлучују за комбинацију по истим чак и на оним мјестима гдје је то очигледно употребљиво и крајње умјесно. Клавијатуру десне руке, баш као и лијеве, према нашем мишљењу, треба посматрати као једну недјелјиву цјелину и користити ресурсе сваке од њих максимално.

Фактички упоредо са традиционалном школом, средином протеклог вијека, долази до нових инвентивних размишљања, неопходност употребе првог прста Полетаев уочава средином протеклог вијека и пише о њој у свом дипломском раду, правдајући употребу овог прста развојем дугметарске хармонике како у конструкторском смислу, тако и

⁸Интересантно је да Говорушко први прст назива велики прст, а 2, 3, 4, 5 прст означава као 1, 2, 3, 4. Пракса оваквог обиљежавања апликатуре је сасвим нестала, али из данашњег аспекта свакако представља куриозитет и свједочанство еволуције управо овог сегмента основа извођења на хармоници. Означаване је код Говорушка промјењено у реиздању из 1981. године. Тих година и Оњегин је користио раније споменуто означавање, као и многи други.

у погледу репертоара (Полетаев, 1962). Полетаев се, баш као и Бардин у седамдесетим годинама протеклог вијека, још увијек задржава на основа три реда, али овај пут уз радикално промјењен положај десне руке у односу на традиционални, раније поменути. (Полетаев, 1962; Бардин, 1978). Ово је једна од најбољих опција јер убацивање првог и петог прста положај руке постаје перпендикуларнији у односу на подлогу а сама брзина извођења се мијења и рука постаје много бржа и полетнија⁹. Четрдесет година касније, пред сам крај 20. вијека Дмитријев ће написати у контексту употребе позиционе апликатуре и њених предности која управо подразумева претходно описан положај руке – велика слобода извођачког апарата, могућност подизања темпа, стабилност при свирању (Дмитриев, 1998: 8).

У контексту употребе првог прста и његовог положаја на клавиру Ф. Е. Бах наводи да «извођачи, који не користе палац, остављају прст да виси доле и да не смета. Са овом методом свирања и најбезначајнија растезања постају неугодна јер принуђују прсте да се исправљају и изазивају напетост у њима. На овај начин нећете постићи ништа добро. Употреба првог прста не само да повећава број прстију који се користе у свирању, већ и даје кључ за све врсте апликатура (Алексеев, 1972: 42).» Ипак, ма колико био иновативан за то вријеме и имајући у виду предности које смо навели, овакав тип апликатуре има и недостатака у виду ергономије. Уколико разматрамо Це-дур љествицу одсвирану на овај начин, уочавано да пети прст долази после четвртог при свирању љествице у једној октави (уколико кроз двије, онда на мјесто петог долази други прст), што је прилично неудобно јер пети прст мора да одсвира „кроз“ ред при чему долази до проблема јер је четврти прст знатно дужи и таква позиција тешко дозвољава петом прсту да дохвати тон *це*. У том случају комплетна шака мора да заузме другу позицију због петог прста или од почетка или непосредно прије притиска ноте *Це* и самим тим опет се појављују одређене компликације. У првом случају, наравно у зависности од ергономије шаке извођача, хипотетички, положај руке није погодан и удобан осталим прстима, док у другом долази до сувишног покрета који успорава брзину извођења. Иако показујемо недостатак само на примјеру дурске скале, јасно је да оваква опција свирања петим прстом «преко реда» после четвртог није удобна ни у једном низу. Такође је јако упитна с аспекта ергономије и употреба четвртог прста после трећег у дурским скалама другог реда и трећег реда, и овај пут четврти прст свира «преко реда» после дужег трећег прста.

Још једна од варијанти извођења, која смо пронашли у уџбенику Осокина, а према нашем мишљењу и у нашем случају показала као једна

⁹А. Н. Романов је у једном од својих мастер часова управо говорио о овом положају наводећи да када хоће да одсвира брзо и јасно користи први прст и овакав положај руке. Романов, А.Н. *Некоторые рекомендации для педагогов ДМШ*. Новосибирск. <https://www.youtube.com/watch?v=ZIJh15Uluow>

од најефикаснијих и у погледу ергономије најудобнија, јесте варијанта у којој је рука потпуно отворена, користе се ресурси петоредне клавијатуре, те на тај начин омогућава изузетну брзину и лакоћу приликом извођења пасажа на бази љествица, гдје сам аутор наводи да се све љествице могу извести са два, умјесто три образаца апликатуре (Осокин, 1976). Њествице трећег реда је такође могуће изводити по принципу ове варијанте, уз минималну корекцију, положај руке остаје перпендикуларан. Недостатке ове апликатуре треба тражити прије свега у отежаном размишљању у оквиру тоналитета, те се стога она не савјетује одмах на почетку при преласку, у каснијим етапама свакако.

Почетком 20. вијека излази уџбеник Семјонова, који такође даје интересантна рјешења за извођења љествица. С обзиром на композиторски опус Семјонова, али и успјешну извођачку и педагошку каријеру, сматрамо круцијалним проучити варијанте апликатуре које предлаже у уџбенику како би и сам процес учења његових композиција захваљујући томе био знатно олакшан (Семенов, 2003).

Табела 1

Употреба првог прста, смјена позиције десне руке и историјски преглед еволуције методика на примјеру дурских љествица.

Њествице	Варијанта I А. Онегин	Варијанта II А. Полетаев	Варијанта III А. Осокин	Варијанта IV В. Семенов
Први ред - Це, Ес, Фис, А	2, 4, 3, 4, 3 , 2, 4, 2	2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5	1, (2), (3), (4), 1, 2, (3), 4	2, (3), 4, 1, 2, 3, 1, 2 У загради је нога у помоћном реду
Други ред - Цис, Е, Ге, Бе	3, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 3	1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4	1, 2, (3), 4, 1, 2, 3, 4	1, 2, (3), 4, 1, 2, 3, 4 И 1, 2, (3), 1, (2), (3), 4
Трећи ред - Де, Ф, Ас, Ха	4, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 4	1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5	1, 2, 3, 1, 2, (3), 4, 5	1, 2, 3, 1, 2, (3), 4, 1

Поред саме љествице, њене елементе (акорде и обртаје, терце, сексте и октаве) такође треба изводити на овај начин кроз више варијанти и у зависности како диктира фактура композиција користити их тамо гдје се чине подесним. Усудићемо се да кажемо да уколико свирамо савремену музику у којој има јако мало елемената тоналитета овако обогаћен арсенал апликатуре биће од огромне користи, нарочито у неким брзим

епизодама композиције гдје је неопходно експлозивно одсвирати неке врсте фактуре, о чему је уосталом говорио и Липс иако се, према нашем личном утиску у књизи није слагао са овом врстом апликатуре у другим контекстима¹⁰.

Још један битан моменат који је свакако вриједан пажње односи се на композиције које су створене од стране извођача на хармоници. Већ при првом сусрету са композицијом у већини случајева можемо примјетити каква је матрица апликатуре композитора, положај руке на инструменту који је уједно и најидеалнији за читање композиције. Овдје преваходно мислимо на читав ред композитора за хармонику који су по свом образовању извођачи, махом на дугметарској хармоници али и врло често композитори, односно диригенти¹¹. Приликом рада на овим композицијама односно читања с листа, барем је тако лично искуство, већ при самом почетку уочавамо апликатуру старе школе, која у неким случајевима је дозвољавала скривање првог прста за гриф клавијатуре. Овако постављена рука извођачима који су промјенили инструмент није стереотипна, па самим тим долази до отежаног читања с листа, те се теже одлучују за исту. Наравно, битно је истаћи да апликатура у току процеса рада на композицији може да се мијења и да треба да остану само оне „најудобније“ варијанте.

Питање квалитетног читања с листа, у склопу рада над репертоаром, није само ствар владања различитим апликатурама и фактурама на инструменту, него заправо и усвајање одређених читавих кординисаних мисаоних процеса чији је само један мали дио тема којом се бавимо у раду. У раду нисмо имали за циљ декодирање ових процеса, али сматрамо да је крајње корисно да буду споменути и тако иницирају све оне који занемарују читање с листа као један од темеља брзог и успјешног савладавања програма, односно значај поставке инструмента и руку на истом. Једно је сигурно, без квалитетног извођачког апарата, нема потпуног умјетничког изражаја.

¹⁰Корисна информација коју проналазимо код Ф. Липса је да је управо тих година био *тајфун расправе* око употребе апликатура са четири и пет прстију. Разлог зашто смо стекли овакав утисак лежи у коментару да је слијепо кориштење апликатуре са пет прстију данак моде иако свирање на овај начин даје велику сигурност у току извођења, ипак, уколико желимо постићи прецизност артикулације треба користити јаке прсте 2, 3, 4 (Липс, 1985). Управо је овај моменат нешто што је заправо и најнеобичније прелазећим извођачима који су навикли на сасвим другачији стереотип апликатуре, те су код њих заправо „јачи“ прсти 1–5, тј. они, које традиционални извођач старе школе на дугметари неће користити толико често.

¹¹Детаљније у: А. П. Басурманов. (2003). *Баянно и аккордеонно искуство - Справочник*.

Закључак

Тема коју смо обрађивали у раду несумњиво заслужује далеко веће обиме рада који би подразумијевали, историјски преглед, примјену најразличитијих врста апликатуре на конкретним примјерима и свакако лично искуство у писаној форми, које у овом случају и те како постоји. Поред чињенице да смо се у раду држали само једне циљне групе – прелазећих извођача, нема сумње да је ово тема актуелна и интересантна и за све оне који дугметарску хармонику свирају од самог почетка. Недостатке које смо учили се односе на занемаривање одређених етапа када је у питању процес извођења након промјене инструмента, а који се углавном односе на избор репертоара, али и на компетенције педагога које у већини случајева и даље остају камен спотицања за овакве извођаче. Па тако и поред првобитних успјеха у погледу наступа на такмичењима, дугорочно остају ускраћени за читав арсенал елемената извођачког апарата, те нови инструмент, односно дугметарска хармоника остаје велика непознаница. Није риједак случај да се у некој од каснијих етапа извођачи врате на првобитни инструмент. Један од кључних значаја рада је приказ прегледа дијела методичких уџбеника у распону од скоро педесет година, који су за неке педагоге на овим просторима непознаница. Такође, у закључном размишљању истичемо да је неопходно да се извођач упозна са што је могуће више апликатурних варијанти, како би сам процес извођења, владања инструментом, осјећај за импровизацију био што већи. Осим тога, како смо и у главном тексту рада навели, широк спектар апликатуре ће помоћи да се препознају апликатурни обрасци композитора, који су уједно и извођачи на хармоници, па ће и сам процес читања с листа њихових композиција бити далеко лакши. У раду нисмо имали амбиције, нити су то оквири истог дозволили да обрадимо све елементе, него је циљ више ишао у смјеру да се код извођача промјени начин размишљања и да се укаже на значај развоја извођачког апарата у овом сегменту.

Недостатак литературе у овој области и свакако мањак интересовања за исту и поред њене актуелности на овим просторима, за нас представља одређену врсту научног изазова на који ћемо у будућности покушати да одговоримо.

Литература

- Агафонов, О., Лондонов, П., Соловьев, Ю. (1980). *Самоучитељ игри на баян*. Агафонов, О., Лондонов, П., Соловјев, Ј. Москва: «Музыка».
- Алексеев, А. Д. (1974). *Из историје фортепианног педагогике*. *Хрестоматија*. Киев: Музична Україна.
- Акимов, Ю. (1989). *Школа игри на баяне*. Москва: «Советский композитор».

- Алехин, В., Шашкин, П. (1977). *Самоучитель игры на баяне*. Москва: «Советский композитор».
- Бардин, Ю. (1978). *Обучение игре на баяне по пятипальцевой аппликатуре начальный курс*. Москва: «Советский композитор».
- Басурманов, А. П. (2003). *Баянное и аккордеонное искусство справочник*. Москва: «Кифара».
- Басурманов, А. П. (1989). *Самоучитель игры на баяне*. Москва: «Советский композитор».
- Говорушко, П. (1981). *Школа игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Давидов, М. А. (1997). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. КИЇВ: «Музична Україна».
- Дмитриев, А. И. (1998). *Позиционная аппликатура на баяне*. Санкт-Петербург: «Союз художников».
- Жданов, И. В. (2018). Проблема развития навыков чтения с листа студентов-музыкантов педагогического вуза. *Научно-педагогическое обозрение. Pedagogical Review*. Томск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Томский государственный педагогический университет". С. 57–63.
- Zulić, M. (2005). *HARMONIKA-Osnovni prikaz kroz historijat, literaturu, pedagoška iskustva i predstavnike*. Gračanica: Grin.
- Имханицкий, М. И. (2006). *История баянного и аккордеонного искусства*. Имханицкий, М. И. Москва: Москва: РАМ им. Гнесиных.
- Коган, Г. М. (1977). *У врат мастерства*. Москва: Советский композитор.
- Липс, Ф. Р. (1985). *Искусство игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Мирковић, Д. (2019). *Прсторед за дугмерску хармонику: Бе и Це гриф систем*. Нови Сад. <https://www.scribd.com/document/401691227/Dragan-Mirkovi%C4%87-PRSTORED-ZA-DUGMETARSKU-HARMONIKU-B-grif-i-C-grif-sistem> приступ: 1.9.2020.
- Нейгауз, Г. Г. (1987). *Об искусстве фортепианной игры*. Нејхауз, Г. Г. Москва: «Музыка».
- Онегин, А. Е. (1964). *Школа игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Осокин, А. (1976). *Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой*. Москва: «Советский композитор».
- Полетаев, А. (1962). *Пятипальцевая аппликатура на баяне правая клавиатура*. Москва: Советский композитор».
- Семенов, В. (2003). *Современная школа игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Цатурян, К. А. (2001). Чтение с листа. (Цатурян, К. А.) *Теория и методика обучения игре на фортепиано*. Под редакцијом: Каузовой, А. Г., Николаевой, А. И. (Каузовој, А. Г., Николајевој, А. И.) Москва: Владос. С. 126–140 .

Шахов, Г. (1991). *Аппликатура как средство развития профессионального мастерства баянистов и аккордеонистов*. Москва: «Музыка».

SUMMARY

FINGER POSITION ON THE BUTTON ACCORDION AS ONE OF THE PREREQUISITES FOR SUCCESSFUL MASTERING OF THE REPERTOIRE

PhD Ljubo Škiljević

The problem that we are actualizing by presenting the aforementioned work is particularly pronounced following the trend that had its expansion during the late 1980s and early 1990s, which concerned the change of the instrument, that is, the transition for piano to button accordion. In addition to solving many problems (instrument dimensions, expanding repertoire), the transition has collaterally caused others, which primarily relate to skipping certain educational stages mostly during the earlier stages of education, that is, the absence of gradual adoption of certain specific finger patterns that facilitate the adoption of repertoire. On the other hand, the students who have made the transition have already formed to some extent certain habits on the previous instrument related to the finger positions, so the problem of the finger positions on the new instrument was further actualized.

Key words: Elementary music school, accordion, button accordion, finger positions, accordion repertoire

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп Дани Војина Комадине Савремено и традиционално
у музичком стваралаштву (2019 ; Источно Сарајево)

Зборник радова / Научни скуп Дани Војина Комадине
"Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1", Источно
Сарајево, 13-14. децембар 2019. ; [главни и одговорни уредник
Мирадет Зулић]. - Источно Сарајево : Музичка академија
Универзитета у Источном Сарајеву, 2020 (Источно Сарајево :
Копикомерц). - 342 стр. : илустр. ; 21 cm

Податако уреднику преузет из импресума. - Текст ћир. и лат. -
Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-1-0

COBISS.RS-ID 129609985