

Broj 2., 2015.g.

NASLOVNICA

SADRŽAJ

INTERVJU S POVODOM

KRITIKA

MANIFESTACIJE

ESEJI

MEDUNARODNA

SURADNJA

Stefanova K. Život je lijep

Ignatieva M. Ponovno razmatranje Stanislavskog: Meiningenovci

Antonova I. Nasljeđe stepe i moderni oblici umjetnosti u kazahstanskom lutkarstvu

Petrović M. Lakoća postojanja lutaka

Loukakos K. Lirski teatar u 21. stoljeću

[Blenić, O. O klavirskom stilu J.S. Bacha](#)

Gesheva, Y. Bugarsko razdoblje obitelji Pejačević

IZ STRUKE ZA STRUKU

Omer Blenić
Muzička akademija u Sarajevu
omerblentic@yahoo.com

O klavirskom stilu J. S. Bacha

Fragmenti interpretacije^[1]

Sažetak: Ukoliko želimo proniknuti u područje stilske problematike klavirske muzike J. S. Bacha potrebno je bliže definirati osnovne elemente koji sačinjavaju interpretaciju te razmisliti o njihovom značaju i djelovanju. Svakako, tu se odmah suočavamo s krupnim pitanjem autohtonosti muzičkog izraza, kao i s pitanjima stilskih konvencija. Također, i same tehničke mogućnosti instrumenata su odigrale veliku ulogu u izvjesnim modifikacijama fragmenata interpretacije i stila, no ipak, nije moguće izostaviti niti umjetnički individualitet kao vrlo bitan čimbenik unutar stvaralačkog procesa interpretativne umjetnosti. Pitanje kvalitete stilskog interpretiranja Bachovih djela za instrumente s tipkama predstavlja vrlo kompleksno područje kojem je potrebno prilaziti s analitičkog aspekta, kako bi smo pokušali doći do saznanja neophodnih za ispravno shvaćanje i tumačenje muzičke umjetnosti ovog velikog majstora.

Ključne riječi: Stil. Tempo. Dinamičke mogućnosti. Artikulacija. Kulminacijske točke linearne kretnje. Akcentuacija. Agogičko jedinstvo. Značaj ornamentike.

FRAGMENT I: O SPJEVNOJ IZVEDBI

Elementi, koji se u prednjem planu interpretacije posebice ističu, svakako su tonski tembr, a zatim i intenzitet tona te tempo. Modifikacije navedenih elemenata vrše izravan utjecaj na sam muzički izraz. U današnje vrijeme svi ovi fragmenti interpretacije se preciziraju od strane autora vrlo konkretno i detaljno, za razliku od starih majstora koji su to činili iznimno i zapravo vrlo rijetko. Slično kao što je interpretator nekoć imao izvjesnu slobodu u realizaciji continua, bio je slobodan i u onome što danas nazivamo fragmentima, odnosno segmentima interpretacije. Smirujemo se utješnom konstatacijom da je, kako u dionici continua, tako i u području interpretacije, izvođač točno i suvereno "znao" na koji način će realizirati određeno muzičko djelo. Naime, istina je da su postojale vremensko-stilske konvencije te konkretne okolnosti muzičke produkcije, koje su definirale i određivale približne granice mogućnosti korištenja izražajnih sredstava. No, i pored toga ne možemo tvrditi kako je tadašnji izvođač bio u boljoj mjeri educiran i „obučen“ za umjetnički akt izvedbe muzičkog djela od današnjeg. Moramo imati na umu kako je suvremeni umjetnik današnjice u znatno većoj mjeri ograničen te sputavan izvjesnim konvencijama i stilskom problematikom epohe. Ali s druge strane, upravo zahvaljujući tome, interpretatorov umjetnički individualitet je u svijesti slušatelja zauzeo gotovo jednako mjesto interpretiranim djelom, a u nekim slučajevima čak i važnije. Zapravo, vrlo se često događa da ljudi ne odlaze na koncerte kako bi poslušali Bachovu ili pak Chopinovu muziku, već izuzetnog interpretatora te muzike. Prisjetimo se samo velikih reproduktivnih umjetnika iz 19. stoljeća poput Liszta, Tausiga, Bullowa te mnogih drugih! U posljednjih tridesetak godina možemo uočiti izrazite tendencije povratka ka izvedbeno objektivnosti: naime, interpretacija mora biti u službi djela, a ne izvođača. No u usporedbi s Bachovom epohom, suvremeni interpretator je u daleko većoj mjeri izložen mikroskopu kritičara i javnosti, s obzirom da javno mijenje određuje mnogo uže granice njegovom individualnom izrazu, za razliku od razdoblja romantizma; ono zapravo potražuje od izvođača veću dozu stilske interpretacije.

Stil se modificira prema stilskim uzusima i trendovima jednog vremena. Svakako je korisno te na izvjestan način i nužno obratiti pozornost na način ispoljavanja "klavirskog stila" kroz prošlost. Naime, ono što nazivamo romantičnom interpretacijom, uglavnom je vezano za određene modifikacije u obliku izmjena tempa, agogike te dinamike i naravno, autentičnosti autorskog zapisa kompozicije. Opseg tempa bio je vrlo širok: na jednu stranu se od izvedbe očekivala i zahtijevala emotivna strasnost pa čak i "beethovenski element", dok su se na drugoj strani od istih tih Preludija iz *Das Wohltemperierte Klavier* pravile „etide“. U prvom slučaju tempa su se svojevrijedno mijenjale, širila, dok je izraz i to posebice u sporijim kompozicijama, postajao maniom koji obiluje sentimentalitetima. U bržim Bachovim kompozicijama on se "bičevao" do stupnja lisztovske bravure i izvjesne „tehničke razuzdanosti“. Na taj način su sknavljeni i mnogi Bachovi koralni preludiji, prije svega u klavirskim transkripcijama i aranžmanima. Kao dokaz sknavljenja tempa i agogike mogu nam poslužiti različita

svjedočanstva mnogih velikih umjetnika i pedagoga. Naime, već negdje krajem 19. stoljeća, veliki klavirski pedagog Theodor Kullak se žali na ove pojave. Isto tako Beethoven je navodno zamjerao Czernyju da je mehanizirao ritam kompozicija, učinivši od žive muzike herbar.[2]

Općenito se smatra kako se u Bachovo vrijeme pojam tempa u mnogočemu razlikovao od današnjeg. Danas je gotovo nemoguće u cjelosti provjeriti ovu konstataciju, no ipak nam zdrav razum i osjećaj nalažu da donekle obuzdamo današnja enormno brza tempa izvedbe izvjesnih Bachovih kompozicija te da ne pretjerujemo u sporijim kompozicijama, riskirajući „razvučenost“ i raspad muzičkog tkiva. No unatoč tome, većina suvremenih reproduktivnih umjetnika se ipak zamjera Bachovom stilu više u kompozicijama koje posjeduju brži, a ne sporiji karakter. Isto tako, vrlo često se događa da se umjetnik odaje opojnom manirizmu, između ostalog obrazlažući to kao objektivnom potrebom za „zastupanjem estetskih vrijednosti i normi“, u kojem se pojava ubrzavanja tempa dovodi u vezu sa zvučnim gradiranjem i njegovim premiještanjem u više pozicije, kao što je to slučaj i s pojavom usporavanja tempa s dimnuenom i opadanjem zvučnog vala. To je moguće samo u kompozicijama romantične epohe te na određeni način to odgovara i ostalim analognim pojavama unutar ljudskog života. No to je ipak u koliziji sa samim duhom polifonije Bachovog stvaralaštva, gdje su ne jedna, već više ravnopravnih melodijskih linija, u cjelovitom obliku zapravo nositelji muzičke, odnosno muzičko-sadržajne evolucije. Putem akceleriranja tempa te pomoću agogičkog modificiranja, u kompozicije se unose dramaturški čimbenici, koji su apsolutno neprimjereni suštini Bachove muzike, jer se ona od svog samog začeca nepovratno otisla u transcendentnu sferu svog trajnog bivstvovanja.

Dakle, ustanovili smo kako su izmjene u području tempa, artikulacije te dinamike vrlo ozbiljno utjecale na muzički karakter – u nekim djelima više, a u drugim manje. Ako na primjer u Preludiju Fis-dur iz drugog svezka *Das Wohltemperierte Klavier*, tempo: četvrtinka = 52 povisimo na više, bez sumnje ćemo primijetiti kako muzički izraz dobiva na čvrstoći i kvalitetnijem karikiranju „francuskog ritma“ gigue; no isto tako postajemo svjesni činjenice kako se i taj najmanji tračak poetičnosti zauvijek gubi i nestaje.

Primjer br. 1



Slično povećavanje tempa u *Preludiju gis-moll* s četvrtinke = 69 na više degradira ovo briljantno djelo, svrstavajući ga u kategoriju sadržajno manje kompleksnijih "Invencija". Zaista nije teško načiniti etide od ovakvih djela. Na drugu stranu, u ostalim kompozicijama, primjerice u *Fugi a-moll* iz drugog svezka *Das Wohltemperierte Klavier*, stvari nisu tako jednostavne: njena tema je vrlo specifična, tako da niti relativno veliki opseg tempa ne može u većoj mjeri utjecati na njenu suštinu. "Emocionalni element" ne može biti identičan u svim kompozicijama. Naime, u nekim od *Preludija i Fuga*, najmanjim kirurškim rezom interpretator može uništiti krhku poetičnost i snagu pripovjedanja, dok u drugim, kao na primjer u *Preludiju f-moll* ili u *Fugi As-dur*, čak niti veći pomak i ubrzanje tempa neće značajnije utjecati na muzičku suštinu te emocionalnu zvučnost. Sve ove tvrdnje je moguće provjeriti i u praktičnom smislu kroz brojne audio zapise navedenih djela u interpretaciji različitih umjetnika: usporedimo interpretacije *Dobro temperiranog klavira* u izvedbama Wande Landowske, Helmutha Walche, Rosalyn Tureck, Samuila Feinberga, Glenna Goulda te Svjatoslava Richtera. Prije svega otkriti ćemo kako su one kompozicije, u kojima Bach anticipira romantičarsku sadržajnost i emocionalnost, najosjetljivije na način njihovog izvođenja. Jer, u samoj interpretaciji ovih djela se očituje stil jednog razdoblja.

U odnosu na zvučnost, pojam tempa je također relativan; no u još većoj mjeri ovisi o tempu ljudskog života, temperamentu, vitalnosti te trenutačnoj dispoziciji izvođača, ali isto tako i o muzičkoj „modi“ vremena. Ukoliko se u 19. stoljeću pretjerivalo s tempima, onda je to zasigurno bio jedan od načina i vidova iskazivanja odavanja poštovanja virtuozičetu velikih pianista. Danas moramo imati na umu da je tempo samog ljudskog života daleko brži i dinamičniji od nekadašnjeg. Imajući u vidu psihološke razloge, tempo interpretacije na čembalu je nešto pokretljiviji i brži u usporedbi sa zvučno tamnijim klavirom. Naravno, ovdje veliku ulogu igra i dinamika, koja je toliko različita na ova dva instrumenta, a u isto vrijeme i toliko bitna za interpretaciju te vrlo često i za otkrivanje poetske nosivosti djela. Ako pažljivo promotrimo vrlo osjetljivu interpretaciju klavirskih djela J. S. Bacha, za vrlo bitan segment i čimbenik ćemo smatrati naglašavanje tematske strukture i arhitektonike djela te sadržajne strane pomoću dinamičkih efekta. Naime, čini se kako se tu krije izvjesna prividna kolizija između ova dva zahtjeva, no ukoliko se naše misli odvijaju u smjeru objedinjavanja forme i sadržaja, onda to u stvarnosti i nije tako. Jer, ukoliko se sama kompozicija odlikuje sadržajnim siromaštvom, onda joj nikakvo dinamičko diferenciranje neće biti od pomoći. Na drugu stranu, ako ističemo formalnu arhitektoniku, "eo ipso" se ispoljava i sam sadržaj. Svakako, ovisno o karakteru instrumenta (orgulje ili čembalo), sadržaj se ispoljava na različite načine.

Danas se u interpretaciji Bachovih djela preferira terasasta, tektonska dinamika i upravo zbog te činjenice ortodoksni

izvođači Bachovog stvaralaštva, koje se odnosi na instrumente s tipkama, "s visine" gledaju na klavir kao instrument, zbog toga što on dopušta izvjesno zvučno "omekšanje" interpretacije. Istina je da je ta opasnost u mnogo većoj mjeri prisutnija u klavirskoj izvedbi, nego u čembalističkoj, no bilo bi vrlo korisno po samu klavirsku interpretaciju kada bi pijanisti barem djelomično anticipirali principe terasaste dinamike. To je posebno bitno u fugama, preciznije rečeno u međustavcima fuga, gdje je nužna kontrastnost u odnosu na odsjeke, gdje se vrši provedba tematskog materijala po glasovima. Naime, u nekim od Bachovih djela, posebice u *Talijanskom koncertu*, to je doista neizbježno, s obzirom da je ta kompozicija nastala iz principa smjenjivanja dvaju različitih koncertantnih elemenata. No bilo bi pogrešno kada bi smo pred klavirsku interpretaciju (u još većoj mjeri se to odnosi na interpretaciju violinskih djela) postavljali jednostrani zahtjev isključivo terasaste dinamike. Klavir je instrument koji posjeduje i druge vrlo bogate mogućnosti dinamičkih prijelaza u konstantnom pojačavanju ili stišavanju zvučnog inteziteta, kao i ogromnu dinamičnost izraza, jer to bi za interpretaciju značilo uskraćivanje ovih diskretno upotrijebljenih mogućnosti.

U brojnim Preludijima i Fugama iz *Das Wohltemperierte Klavier* nalaze se mnogo složeniji odgovori na dinamička pitanja. U nekim od njih se unutar naglih prijelaza izmjenjuju intezitet i boja zvuka, dok je u onim drugim, koji su zasnovani na principima dvoglasja, moguće vršiti potpuno diferenciranje inteziteta, kako u boji zvuka, tako i u artikulaciji, na gotovo isti način kao što se to čini i na manualima, što uostalom vrijedi i za kompozicije sa strukturom trija. U aplikaciji terasaste dinamike se možemo općenito ravnati prema sličnim principima na kojima se zasniva izmjena manuala u djelima pisanim za orgulje, prije svega u fugama, gdje je vrlo bitno izbjegavati razbijanje cjelina na manje muzičke plohe. Kod većine fuga prisutna je trodjelnost, što zapravo predstavlja sjajnu vodilju: završne odsjeke izvodimo u većoj dinamici, dok srednje u manjoj. Pri tome nam klavir omogućava dinamičko "podebljavanje" tematskog materijala te osciliranje zvučnog inteziteta, ali u granicama cjelokupnog inteziteta zvučnog okvira dotičnog odsjeka. Wanda Landowska naglašava tematski materijal i njegovu razradu čak i na instrumentu kao što je čembalo, posebno u stretama, kada se tema izlaže u basu ili diskantu. No i taj manir potječe iz principa orguljske izvedbe. I Ralph Kirkpatrick je izuzetno vješt u izboru registara te u sviranju na dva manuala, stoga je njegova interpretacija dinamički i zvučno vrlo plastična i naročito kvalitetna.

Jedinu iznimku u dinamičkom formiranju čine skoro sve fuge iz *Die Kunst der Fuge*, u slučaju njihove izvedbe na klaviru. Naime, sve ove fuge su izrađene s izuzetnom "gustoćom zdanja", tako da je u njima odista teško pronaći one međustavke, koji iziskuju zvučno gradiranje ili pak unutarnje gradiranje, što bi moglo predstavljati izvjesnu priliku za variranje u koloriranju zvučnog tembra.

To također važi i za većinu fuga pa čak i nekih od preludija iz obje svezke *Das Wohltemperierte Klavier*: u njima nema mnogo zgodnih prilika za zvučno osciliranje, odnosno, vrlo često je to u potpunosti nepotrebno i suvišno, posebice u mnogim preludijima. U takvim slučajevima ne unosimo u djelo ništa novo od onoga što već iz njega na prirodan način samo proizilazi.

Za razliku od čembala, klavir je instrument koji posjeduje i mogućnost produžavanja tona te njegovo sazvučje s tonovima koji slijede i to prvenstveno zahvaljujući desnoj pedal. Ako u klasicističkoj ili romantičnoj muzici pedala predstavlja nezamjenjivo pomoćno sredstvo za interpretaciju, onda to zasigurno nije slučaj s Bachovom muzikom. Tu moramo biti vrlo oprezni i suzdržani od zloupotrijebljavanja ^[3] do kojeg dolazi u slučaju neadekvatne upotrebe pedala. Na drugu stranu, uzmemo li u obzir zvučne karakteristike instrumenta kao što je klavikord te samu Bachovu težnju ka "cantabile Artu" i "dosegnuću spjevnog tušea"^[4], ne bismo smjeli pribjegavati "bespedalnoj, suhoj" izvedbi, kao konačnom odredištu i rješenju pitanja autentične bachovske zvučnosti. Ne zaboravimo na činjenicu da je na današnjem klaviru u znatnoj mjeri moguće vjerodostojno imitirati i čembalo i klavikord, dok na navedenim instrumentima nije moguće postići bogatu zvučnost suvremenog klavira. To je velika istina i prednost koju svaki izvođač Bachove muzike mora neprestano imati na umu. Siguran sam da bi i J. S. Bach bio ugodno iznenađen zvukom modernog klavira. No, vratimo se na kratko pitanju pedaliziranja. Poslušajmo šta nam o tome govori G. Neigauz: "Ima mnogo slučajeva gdje je pedala neumjesna. No, ako bi cijelog Bacha izvodili u potpunosti 'senza pedale' (što uostalom može biti slučaj da netko i zahtijeva), kako bi samo bijedan i siromašan bio njegov zvuk u usporedbi s čembalom".^[5]

FRAGMENT II: ARTIKULACIJA

Već negdje krajem 19. stoljeća pijanisti počinju ispoljavati ogroman interes za problematiku artikuliranja Bachovih kompozicija. Za razliku od orgulja, artikuliranje na klaviru je složenije zbog mogućnosti diferenciranja ne samo dužine trajanja tona, već i njegovog inteziteta. No iznova je bitno istaknuti kako je sam Bach zahtijevao od svojih učenika "spjevnu izvedbu" o čemu je već bilo govora u prethodnom fragmentu. Stoga legato ostaje glavnim i osnovnim sredstvom izvedbenog artikuliranja^[6], ali naravno moguće je, a često i potrebno, postaviti cijelu paletu "artikulaciono-muzičkog sjenčenja", od non legata pa sve do staccata i to u raznolikoj dinamičkoj ljestvici. Naime, artikulacija je imala višestruku, možda najznačajniju ulogu u baroku. Ona je bila nositeljicom emocija, izraza, stila te općeg ukusa, a njeno je djelovanje zalazilo i u dinamičko-izražajno područje. Bogatstvo i majstorstvo baroknog umjetnika se ogledalo u bogatstvu i majstorstvu njegovog artikuliranja.

Možda će vrlo smjelo zazvučati ako kažemo da je artikulacija za barok predstavljala ono što za današnju muziku predstavljaju dinamičko-zvučne mogućnosti. No ima velike istinitosti u ovoj tvrdnji. Naime, u baroknoj muzici mnoga pitanja iz dinamičko-zvučnog područja rješavala su se upravo pomoću raznovrsne i raznolike palete artikuliranja, iako to svakako nije bilo jedino sredstvo. No zahvaljujući raznolikosti dodira, odnosno artikuliranja, bilo je moguće doslovce "instrumentirati" kompozicije na sličan način, kao što to radi Walcha na orguljama ili na jednom manualu čembala. Naime, on na sjajan način diferencira dvije ili više melodijskih linija. Naime, namjerno i svjesno navodim primjer Walchovog načina izvedbe kompozicija Bachovog orguljskog stvaralaštva, kako bismo postali svjesni uzajamne povezanosti ove dvije sfere. U koralu *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 632*, Walcha izvodi u strogoj legatu melodijsku liniju s basom. Tenor i alt izvode vrlo striktno u non legatu, naročito u šesnaestinskim figuracijama.

Primjer br. 2



Na taj način stvara izuzetnu plastičnost izvedbe te iluziju zvučnosti jednog manuala, tako da melodijska linija spjevno lebdi ponad arabske srednjih glasova. Na vrlo sličan način Walcha izrađuje i pojedine melodijske linije u koralu *Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602*. Gotovo iste principe pak prenosi i na čembalo, primijenjujući ih u nekim od preludija iz *Das Wohltemperierte Klavier*. Na primjeru teme *Fuge c-moll* iz prvog sveska možemo vidjeti na koji način je, posredstvom različite artikulacije, moguće muzici pružiti raznolikost fiziognomiju. Naime, Czerny je cijelu temu izvodio u staccatu, dok je Busoni artikulira na sljedeći način:

Primjer br. 3



Vrlo slično artikulira i August Schmid-Lindner^[7], s jedinom iznimkom što veže posljednje tonove:

Primjer br. 4



Koja od ovih artikulacija je bolja? Ovo pitanje je često prisutno i odgovor je vrlo kompleksan. Hoćemo li otići predaleko ako, pozivajući se na retoriku te na paralelu između muzičke fraze i govorne rečenice, raščlanimo melodijsku liniju pomoću artikulacije na taj način da će se ona pretvoriti u nemoćno izgovaranje slogova? Poslušajmo šta nam o tome govori Eta Harich-Schneider: "U današnje vrijeme vrlo često imamo priliku slušati izvođače, koji težnju ka fraziranju i artikuliranju izvedbe stare muzike shvataju u tolikoj mjeri pogrešno, da se u njihovoj interpretaciji neprestano pojavljuju interupcije i rupe".^[8]

Dakle, u klavirskoj izvedbi se možemo oslanjati o principe sviranja na orguljama, ne samo u području dinamike, već i artikulacije.

FRAGMENT III: RITAM I TAKT

S modeliranjem muzičke fraze usko je vezano i njeno akcentiranje. Bitno je istaknuti činjenicu da je u Bachovoj muzici je vrlo čest slučaj kada teza i arza unutar takta nisu u skladu s pozicijom melodijske linije. Naime, to je ostavština iz razdoblja procvata vokalne polifonije, kada se melodijska linija razvijala autonomno i neovisno od ritmičke mreže takta. Bachova melodika ne posjeduje redovitost i ustaljenost naglašenih doba sa samom građom, kao što je to slučaj s melodikom klasicizma; akcenti, odnosno naglašene dobe se više kriju na mjestima kulminacionih točaka linearne kretnje. Naravno, akcentiranje je moguće samo na klaviru, dok čembalo ne pruža takve mogućnosti. Praktično pitanje, na koji način je na čembalu zapravo moguće naglasiti gomilanje te kulminiranje napetosti unutar melodije, zanima ne samo teoretičare, nego u većoj mjeri i praktične muzičare te pedagoge. Postoji nekoliko rješenja, no niti jedno od njih nije moguće u potpunosti

aplicirati na sve slučajeve. Na primjer Riemann i Ernst Kurth nadoknađuju ritmiku naglašenih doba u Bachovoj muzici pomoću tzv. „motoričke ritmike“.

U praktičnom smislu to znači da se agogika modificira na taj način, što će se naglašeni ton neosjetno produžiti na račun nenaglašenog. Neki od autora zalaze toliko daleko, da zahtijevaju od ravnomjernog slijeda osminki izvedbu u maniru “francuskog ritma”. O tome govori i Isolde Ahlgrimm, spominjući francusku baroknu muziku, u kojoj je produženje prve i treće dobe u taktu bio sasvim uobičajen manir. [9] Za primjer navodi sarabandu iz *Francuske suite d-moll BWV 812*, koju preporučuje izvoditi na sljedeći način:

Primjer br.5



No istina je da ovaj ritmički manir francuskog baroka navodi i Couperin [10] kao sasvim uobičajenu i korištenu francusku maniru, ali pri tome ostaje duboko svjestan da to ne predstavlja tek stilski manir. Zapravo i nije u redu da u domenu stilske interpretacije određene epohe pretjerujemo u toj mjeri, da od izuzetka činimo pravilo. Jer i pored toga, u francuskom baroku odomaćenog manira, postojao je i ritmički ravnomjerni slijed osminkskih notnih vrijednosti. Danas je vrlo teško dati odgovor na pitanje jesu li ondašnji kompozitori zapravo htjeli dozvoliti izvjesne modifikacije unutar vlastitog notnog zapisa i tu nam se samo po sebi nameće drugo pitanje: ako su htjeli “francuski ritam”, zbog čega ga onda nisu i zabilježili onako kako on zvuči? Ipak moramo biti svjesni kako je ritam jedan od najvažnijih nositelja muzičkog izraza i stoga bi vjerojatno ovakva te slična vrsta “uniformiranja”, u znatnoj mjeri osiromašila samu muziku, čak i u slučaju da se radi samo o prolaznoj modi.

Ukoliko bi smo akcentirali na ovaj način, tamo gdje je prvi ton unutar takta djelomično produžen, zauzimao bi više mjesta unutar takta, nego što mu pripada, dok bi ostali tonovi bili vremenski raspoređeni na uštrb njega. Na taj način bi cjelokupni kompozicijski tijek postao neusklađen. No, ovakva vrsta akcentiranja nije uvijek moguća u praksi. Jer, ton koji skraćujemo na kraju fraze vrlo često se nalazi na poziciji naglašene dobe takta, upozoravajući na ton koji slijedi u nenaglašenom dijelu takta. Na jednu stranu to može poslužiti kao izvjesna argumentacija za stavove koje brani Riemann u svojim tvrdnjama vezanim za pitanja predtakta, no na drugu stranu, pozicija tonova unutar takta, posebice u kompozicijama s izrazitim polifonim i kontrapunktskim karakterom, još niti približno nije bila stabilizirana, kao što je to slučaj muzike klasicista.

Tu se ponovno susrećemo s činjenicom da u ovom i sličnim slučajevima ne postoji univerzalno rješenje, tako da nam preostaje jedna jedina mogućnost, a to je slijediti smisaonost melodijske linije, a nipošto ne poziciju tonova unutar takta. Bitno je istaknuti kako je u Bachovo vrijeme takt imao tek značaj za preglednost fakture, posebice u polifonim kompozicijama i on ni u kom slučaju nije predstavljao grubi graničnik tezi i arzi unutar takta, osim možda u slučaju plesne ili muzike koja je inspirirana plesom. Dakle, taj utjecaj se iz plesne muzike djelomično proširio i na ostala područja.

Jedan od osnovnih zahtjeva Bachove muzike je AGOGIČKO JEDINSTVO. Ukoliko već mijenjamo tempo unutar kompozicije, to se mora odigrati posve neprimjetno. Mattheson smatra melodiju i ritam za najvažnije nosioce afekata.[11] Na drugu stranu kompozicija ne smije biti ukočena i sputavana ritmom, no ipak mora posjedovati ravnomjernost disanja, koje je ispravno samo ukoliko je posve neprimjetno. Ponekada je potrebno uključiti i našeg “neprijatnog kritičara” – metronom, ali samo u svrhe provjere ritmičke stabilnosti, jer mu nipošto ne smijemo podrediti našu cjelokupnu interpretaciju.

FRAGMENT IV: ORNAMENTIKA

Vrlo čest predmet sporova u baroknoj muzici su ukrasi i njihova interpretacija. Na jednu stranu, tu su originalna objašnjenja od na primjer Couperina, Quantza pa i od samog Bacha, koji ih je predočio u *Knjizi za Wilhelma Friedmanna*. [12] Sama činjenica, da su pored navedenih starih majstora i današnji teoretičari osjetili potrebu za njihovim bližim pojašnjenjem, govori o izvjesnoj neuravnoteženosti te neslozi u tumačenju ukrasa (maniery, fioriture, agrements). Upravo je ova okolnost potakla tvrdnju kako u interpretiranju izvođač ima puno pravo iskazati svoj individualitet. Zapravo, to je djelomično moguće, posebice kod starijih majstora, koji su ostavljali dosta prostora za improvizaciju, ali u slučaju muzike J. S. Bacha moramo u punoj mjeri poštovati njegov “Explicatio” ili barem od njegovih suvremenika. Naime, ne bismo smjeli ukrasima pridavati veći značaj od onog koji oni imaju u obliku melodijskog accidensa, iako oni svakako utječu na stilski karakter. Moramo imati na umu da su ukrasi odrazom vremena i epohe, a u manjoj mjeri odrazom skladatelja, a samim time još manje odrazom interpretatora. Zbog toga osmotrimo tabelu ukrasa J. S. Bacha, uvedenu u *Knjizi za Friedmanna*:

Primjer br. 6





Dakle, sada nam se čini da je pitanje upotrebe ukrasa u Bachovoj muzici u cijelosti razriješeno. Ali niti u prošlosti nisu postojala stroga pravila, stoga ih ne bismo smjeli postavljati niti današnjim interpretatorima. Na primjer, Glenn Gould i Helmuth Walcha ne počinju trilere uvijek od gornjeg tona, već se ravnaju prema tome, koji ton je s melodijskog aspekta prioritetniji, a koji je puki ukras te svakako i prema njegovoj harmonijskoj funkciji. Također, u suvremenim interpretacijama se kretnja u trilerima ili dužim ornamentalnim figurama blago ubrzava, ali ne smije remetiti melodijsku liniju. Ako pažljivo poslušamo izvedbu Glenna Goulda, primijetiti ćemo i jedan izuzetan stilski manir u usporavanju dužih ukrasa, što je u baroknim kadencama sasvim ispravno. Postoji i treća mogućnost, koju navodi i Frescobaldi u predgovoru zbirke *Fiori musicali*, prisutna i u današnjim izvedbama, a to je da se pokret dužeg ukrasa najprije ubrza, kako bi se pak u posljednje dvije ili tri note usporio. No, nije ispravno ako izvodimo ukrase u krajnjim tempima: bilo presporo ili prebrzo, jer ukrasi su zapravo sastavnim dijelom melodije.

Kao praktični primjer navesti ću koralnu transkripciju *An Wasserflüssen Babylon BWV 653b*. U taktu br. 11 triler ćemo počinjati glavnom notom cis, dok u taktu br. 13 nećemo započeti triler na glavnoj noti, već na noti h, dakle odozgo.

Primjer br. 7



Do precjenjivanja ukrasa većinom dolazi u sporijim kompozicijama, gdje im se pripisuje veća melodijska funkcija.^[13] Bilo kako bilo, ukrasi i ornamentika u Bachovoj muzici igraju višestruku ulogu. Svaki suvremeni interpretator i pedagog bi morao postaviti sebi zadatak temeljitog izučavanja ovog segmenta problematike barokne muzike, jer nas on barem djelomično približava relativno udaljenom i nepoznatom autohtonom baroknom stilu. Kako bismo bolje shvatili i razumjeli sam značaj „ukusnog“ ornamentiranja, usporedit ćemo ga s načinom ljudskog odijevanja. Dakle, barokna muzika bez ukrasa je ogoljena i sramna, dok neukusno odjevena izaziva još veći prezir.

Sakupivši sva saznanja, možemo tvrditi kako se ključ rješenja krije u historijskim stilskim činjenicama te u umjetničkom individualitetu, ali i u interpretacijskoj intuiciji te nadarenosti. Sve ostalo je apsolutno bespredmetno.

Literatura:

1. Ahlgrimm, Isolde „Zur Afführungspraxis der Bach'schen Cembalowerke“. U: *Österreichische Musikzeitschrift*. Heft 3., 1954.
2. Andreis, Josip *Historija muzike*. Školska knjiga, Zagreb 1952.
3. Bodky, Erwin *The interpretation of Bach's Keyboard Works*. Harvard University Press, Cambridge 1961.
4. Czaczkes, Ludwig *Analyse des „Wohltemperierten Klaviers“: Form und Aufgabe der Fuge bei Bach*. Kaltschmied, Wien 1956.
5. Dolmetsch, Arnold *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Statni nakladatelstvi krasne literatury, hudby, a umeni, Praha 1958.
6. Giesecking, Walter *Intuition und Werktreue als Grundlagen der Interpretation*. Peters, Leipzig 1942.
7. Harich-Schneider, Eta *Die Kunst der Cembalo-Spiels*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1958.
8. Herz, Gerhard *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1935.
9. Hofmann, Josef *Sviranje na klaviru. Pitanja i odgovori o sviranju na klavir*. Izdavateljstvo Klasika, Moskva 1998.
10. Hoffmeister, Karel *Klavirni dilo J.S.Bacha*. Hudebni matice Umelecke besedy, Praha 1922.
11. Huber, Anna Gertrud *Bach Studien. Die Cantabile Spielart*. Hug, Zürich 1964.
12. Hubov, Georgij *Sebastian Bach*. Izdavateljstvo Muzika, Moskva 1953.
13. Keller, Herman *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1966.
14. Keller, Herman *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*. Peters, Leipzig 1950.
15. Keller, Hermann *Das Orgelbüchlein*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1928.
16. Keller, Hermann *Die musikalische Artikulation insbesondere bei Johann Sebastian Bach*. Bärenreiter-Verlag, Kassel

1925.

17. Klotz, Hans *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barocks*. Max Hesse-Verlag, Berlin 1936.
18. Landowska, Wanda „Bach und die französische Klaviermusik“. U: *Bach-Jahrbuch*. 1910.
19. Nejšgauz, Genrich *Poetika klavira*. Štátne hudobne vydavateľstvo, Bratislava 1953.
20. Schmieder, Wolfgang *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1971.
21. Steglich, Rudolf *Über kantabile Art der Musik Johann Sebastian Bachs*. Hug, Zürich 1957.
22. Werker, Wilhelm *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J.S.Bach*. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1922.

[1] Rad je objavljen u časopisu za muzičku kulturu *Muzika*, br. 1., 2006., Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine, Muzička akademija, Sarajevo 2006.

[2] Hofmann, Josef *Sviranje na klaviru. Pitanja i odgovori o sviranju na klavir*. Izdavačelstvo Klasika, Moskva 1998.

[3] „Na modernom klaviru Bacha treba izvoditi s pedalom, ali s mudrim, obazrivim te izvanredno osmišljenom pedalom.“ Nejšgauz, Genrich *Poetika klavira*. Štátne hudobne vydavateľstvo, Bratislava 1953., str. 176.

[4] Bachove riječi iz predgovora Knjige za W.Friedmanna.

[5] Nejšgauz, Genrich (bilj.2.), str. 177.

[6] Naravno legato na klavikordu ili čembalu se razlikuje od legata na modernom klaviru.

[7] Edition Schott

[8] Harich-Schneider, Eta *Die Kunst der Cembalo-Spiels*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1958.

[9] Ahlgrimm, Isolde „Zur Afführungspraxis der Bach'schen Cembalowerke“. U: *Österreichische Musikzeitschrift*. Heft 3., 1954., str. 24-38.

[10] *L'art de toucher le Clavecin*, Paris, 1716.

[11] Der Vollkommene Kapellmeister (1739), Faksimille Bärenreiter, Kassel 1954., str. 141.

[12] Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen andanten.

[13] Na primjer to je slučaj sporiijih dijelova *Engleskih suita* te *Partita*.



Ovo djelo je dano na korištenje pod licencom [Creative Commons Imenovanje-Nekomercijalno 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).