

Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Катедра за гудачке инструменте

Мр Дејан Божић

**„ИЗВОЂАЧКИ ПРИСТУП СВИТАМА ЗА СОЛО  
ВИОЛОНЧЕЛО ЈОХАНА СЕБАСТИЈАНА БАХА ИЗМЕЂУ  
РОМАНТИЧАРСКИХ И САВРЕМЕНИХ ТЕНДЕНЦИЈА“**

Докторски уметнички пројекат

Ментор: Небојша Игњатовић, ред. професор

Београд, 2016

## САДРЖАЈ

<b>1. Увод</b> .....	3
<b>2. Естетика Бахове музике</b> .....	6
<b>3. Интерпретација барокне музике</b> .....	10
3.1. Артикулација.....	10
3.2. Орнаментација.....	11
3.3. Темпо и ритам.....	13
3.4. Утицај развоја барокног виолончела и барокног гудала на интерпретацију.....	14
<b>4. <i>Свите за соло виолончело</i> Јохана Себастијана Баха</b> .....	12
4.1. Прелудијум.....	19
4.2. Алеманда.....	23
4.3. Куранта.....	25
4.4. Сарабанда.....	27
4.5. Опциони ставови.....	28
4.5.1. Менует.....	29
4.5.2. Буре.....	30
4.5.3. Гавота.....	31
4.6. Жига.....	31
<b>5. Различити приступи интерпретацији</b> .....	34
5.1. Улога едиција у интерпретацији.....	34
5.2. Компаративна анализа различитих интерпретација.....	41
<b>6. Закључак</b> .....	48
<b>7. Литература</b> .....	50

## 1. УВОД

*Свите за соло виолончело* Јохана Себастиана Баха представљају драгуљ међу многим композицијама написаним за виолончело, од настанка све до данас. Посебан значај имају у чињеници да су писане у време када се виолончело развијало као солистички инструмент и попримало данашњи облик и димензије, што је битно утицало и на саму технику свирања.

Обзиром да су свите писане у барокном стилу, извођач је имао слободу да уз поштовање нотног текста импровизује посебне начине извођења украса, динамике, као и различитих врста артикулација, што је имало снажан утицај на интерпретацију.

Један од разлога због чега сам се определио да се посветим теми која се бави анализом извођачког приступа у *Свитама за соло виолончело* Јохана Себастијана Баха и да их сагледавам између романтичарских и савремених тенденција јесу управо различите интерпретације ових дела, до којих сам долазио током школовања. Приступу су зависили од начина на који су их тумачили педагози са којима сам радио, затим од великог броја доступних аудио и видео снимака, као и од тренутних извођачких тенденција које су биле актуелне у периоду мог усавршавања у свирању виолончела. Професионално су ме одувек интригирали различити приступи у интерпретацији, као и чињеница да је свака упечатљива на свој начин и да има интерпретативну тежину.

Проучавајући могуће типове интерпретације Бахових *Свита за соло виолончело*, можемо издвојити две групе виолончелиста, на основу начина извођења поменутих дела.

Прву групу чине челисти старије генерације, као што су Пабло Казалс (Pablo Casals), Гаспар Касадо (Gaspar Cassadó), Пјер Фурније (Pierre Fournier), Мстислав Ростропович, и њихово тзв. „романтично“ схватање Бахових *Свита*. Одлике њихових интерпретација су велике фразе, легатисима, велики вибрато, спора темпа, и друго. Казалс је чак био називан поетичним пророком који је проповедао Бахово јеванђеље.

Другу групу чине челисти млађе генерације, међу којима, у контексту теме овог рада, издвајамо Паола Пандолфа (Paolo Pandolfo) и Анера Билзму (Anner Bylsma), који својом интерпретацијом покушавају да се у потпуности приближе барокном стилу

свирања, поштујући опште прихваћена сазнања у досадашњем проучавању барокне музике. По њиховом тумачењу саме ноте представљају и идеју самог композитора.

Битну улогу имају и два различита барокна интерпретативна стила. Италијански се развијао у правцу тонског волумена, захваљујући врхунским градитељима који су правили звучно све моћније инструменте. Главне карактеристике овог стила су дуга легата, велики вибрато и дуге фразе, од којих су се касније развили нови стилови, све до наше епохе. Француски барокни стил је био супротан италијанском темпераменту. Главна карактеристика је племенитост тона, а не јачина. Поменуто потврђују речи француског композитора Франсоа Купрена (François Couperin): „Лепота извођења много више зависи од покретљивости опуштених прстију него од њихове снаге”.

Резултате уметничког истраживања у практичном делу свог докторског-уметничког пројекта представићу извођењем следећег програма:

### **Јохан Себастиан Бах:**

#### ***Свита за соло виолончело бр. 2 у де-молу***

*Прелудиум  
Алеманда  
Куранта  
Сарабанда  
Менует 1и 2  
Жига*

#### ***Свита за соло виолончело бр. 5 у це-молу***

*Прелудиум  
Алеманда  
Куранта  
Сарабанда  
Гавота 1и 2  
Жига*

На програму су две молске свите, које ћу представити кроз два, интерпретативно различита приступа. Први ће бити романтичарски, који је био популаран првом половином 20. века, а други је савремен, и данас се развија, и покушава да нам на што аутентичнији начин приближи музику барокног периода.

## 2. ЕСТЕТИКА БАХОВЕ МУЗИКЕ

Анализирање интерпретације музике Јохана Себастиана Баха, подразумева и перципирање основних питања у вези са естетиком музике овог аутора. Суштина проблематике се на најбољи начин може дефинисати уколико се разуме само дело. Обзиром да је музичка уметност, у односу на остале уметности, најдоступнија широкој слушачкој публици, ствара се утисак да је није тешко разумети. Међутим, слушалац најчешће није оспособљен да разуме њену истинску природу, већ је осећа на личан начин, у зависности од емоције које дело изазове у њему. Поменуто указује на постојање проблема, који може бити физичке, психолошке и филозофске природе. За сагледавање и анализу наведених проблема ово поглавље се ослања на ставове Бориса де Шлезера.<sup>1</sup>

Када говоримо о музици Јохана Себастијана Баха, није довољно закључити да је у питању музика коју је композитор „чуо у себи“ и пренео нотним знацима на папир. Неопходан је извођач који ће је интерпретирати управо на начин како ју је Бах записао. Међутим, поменуто доводи до феномена који потврђује да сваки музичар фразу и музику чује другачије, на основу чега је могуће закључити да ће приликом извођења различитих интерпретатора Бахова музика увек бити изведена на нов начин. Такође, приликом сваког новог извођења уметник модификује своју интерпретацију, у зависности од расположења, инспирације и низа других, физичких, физиолошких и психолошких аспеката. Некада је довољно да се промени само одређени акценат у фрази, чиме се постиже супротан ефекат код слушаоца. На основу наведеног можемо закључити да и сам Бах, који је често изводио сопствена дела, не би био у стању да их сваки пут изведе на идентичан начин или начин који је најближи ономе што је чуо својим унутрашњим слухом. У том контексту извођач, поред текста који је пред њим, може само да наслућује ауторову замисао. Због тога је неопходно да слушаоца својим свирањем увери да је баш његова интерпретација веродостојна композиторовој оригиналној замисли. Да би успео у томе, мора да буде сугестиван у интерпретацији, тј. да слушаоцу мења расположења и да му наметне своју слику дела, која, неретко може да се разликује од оне коју је имао при ранијем сусрету са

---

<sup>1</sup> Борис Де Шлезер, *Увод у Ј.С.Баха*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1996.

истом композицијом.

Када је музичко дело схваћено, оно, код слушаоца, постаје покретач различитих осећања и емоција. Уколико слушалац, међутим, није разумео дело, његове реакције ће бити у потпуности другачије. Такав слушалац дело слуша пасивно, ишчекујући одређене слушне сензације или ефекте, као што су различита темпа, богат динамички план или специфичне ритмичке фигуре, што проналазимо у музици каснијих епоха, код Клода Дебисија (Claude Debussy), Мориса Равела (Maurice Ravel), Густава Малера (Gustav Mahler), Рихарда Штрауса (Richard Strauss), Игора Стравинског и других композитора. То значи да уколико слушалац осети одређено задовољство слушајући дело, а при томе не користи ум, тј. не разуме фразу, динамику или мелодијски низ, изазвани утисци не могу бити естетске природе. Због тога се Бахова музика често дефинише као „строга“ музика, јер иако можемо препознати тему једне фуге, чим се умешају остали гласови, дело може да се доживи само ако је схваћено.

Доживети дело у пракси је уско повезано са његовим разумевањем, односно могућношћу да се перципирају његове особености. То значи да тек уколико композицију доживимо истовремено са разумевањем законитости његове музичке синтаксе, можемо рећи да смо га упознали. Такво препознавање такође можемо назвати естетичким. Оно подразумева да слушалац мора да превазиђе емоције и „објективност“, и да са рационалним спознајама присвоји дело.

Уколико музику третирамо као изражајну уметност, морамо дефинисати и психолошке и соматске факторе путем којих она утиче на човека. То значи да дело вишеслојно испољава садржај који се у њему налази. Поменуто имплицира реакције које су различите у зависности од слушаоца до слушаоца, али и од њиховог расположења. Ако покушамо да протумачимо поруку коју аутор упућује кроз своје дело, још једном долазимо до чињенице да ће свака индивидуа ауторову замисао схватити субјективно. На основу наведеног закључујемо да уколико желимо да схватимо шта музика изражава, можемо се ослонити једино на сопствено искуство. У том процесу значајна је и улога извођача. Као уметник, у интерпретацији је неопходно да из сваке композиције покуша да генерише оно што је скривено и да га затим представи слушаоцу. Да би у томе успео, а да при томе изражајност не буде искључиво субјективна, неопходно је да поштује одређене експресивне ознаке које је аутор написао.

Када говоримо о естетици Бахове музике, неминовно се намеће ауторов стил изражавања, који можемо дефинисати као „Бахов речник“. У време барока ознаке за темпо, динамику или артикулацију нису биле записване у партитурама, већ је композитор своје идеје и изражајност композиција представљао у самом нотном тексту. Различите емоције испољавао је кроз различите хармонске промене, динамику кроз кретање фразе, док је чврстина ритмичких фигура давала утисак стабилности.

Бах и његови савременици су често били принуђени да компонују за различите институције или богате појединце, чије су жеље и навике морали да задовоље. Ретко су имали прилику да музику пишу из сопственог задовољства, ослушкујући свој унутрашњи глас, не обраћајући пажњу на форму, техничке детаље или слушаоце.

У музици, форма је заснована на сложеним системима, чија синтеза омогућава формалну стабилност. Хармонски план представља један од стубова формалне заокружености дела, обзиром на логичан ток кретања акорада и модулација који се одвија по дефинисаним правилима. Такав систем, у коме је форма јединствена за целину одређеног садржаја, зовемо органски систем. Код Баха је fuga најбољи пример органског система. Међутим, овакав систем већ на самом почетку не може бити у потпуности слободан, обзиром да је тема, која је основни садржај тог система, и која је унапред подређена правилима, као што су број гласова, тоналност, дисонантност, симултаност хоризонталног и вертикалног покрета, подређена процесима који указују на могућу слободу у оквирима дефинисаних законистости. Ту „слободу“ проналазимо чак и у Баховим композицијама, често интерпретативно веома сложеним и хармонски смелим за своје доба.

Почетна Бахова идеја (тема) није довољна за настанак самог дела. Њега одређује и дефинисање хармонског плана, контрапункта и ритма, као и оквир композиционо-техничких особености форме за коју се аутор опредељује. Међутим, велики број дела овог композитора, као што је на пример *Уметност фуге*, настала су као педагошка литеаратура намењена Баховим ученицима, у циљу савладавања одређених извођачких техничких проблема. У њима, често, можемо приметити чак одступање од формалних и композиционо-техничких правила.

На основу поменутог можемо закључити да почетна тема, као база целокупне инвенције композитора, јесте идеја која се надграђује различитим композиционим



поступцима. Она усмерава стваралачки процес композитора, који изражајним средствима музике своје епохе, компонује према актуелним естетичким узорима, који често могу бити и ван музички, као што су на примеру Бахове музике то била религијска усмерења. У том смислу, како Шлезер сугерише, дело би смо могли дефинисати као својеврсни „мит“, који слушаоцу открива психолошки процес који се одвија између основне идеје композитора и уметничке климе времена у коме пише, која је дефинисана стилским оквирима барокне епохе. Такво дело сваки слушалац доживљава на свој начин, а оно му омогућава да превазиђе раван личног става и да доживи, за њега, ново искуство.

### **3. ИНТЕРПРЕТАЦИЈА БАРОКНЕ МУЗИКЕ**

Музичка нотација је по својој природи недовољно егзактна, поготово уколико говоримо о епохама пре романтизма. Неки од елемената, као што је, на пример, штимовање инструмента, се подразумевају, обзиром да таква ознака у нотацији не постоји, осим у специфичним случајевима. Зато је неопходно да се извођачи ослоне на искуство и интуицију у циљу остваривања што аутентичније интерпретације. У савременој пракси, чак се и код млађих композитора, који се труде да запишу и објасне што више података о интерпретацији, дешава да поједине особености интерпретације музике сами обликују. Зато је данас веома комплексно дефинисати аутентичну интерпретацију, нарочито код дела која припадају далеким епохама. Непрецизност нотних знакова, као и промена њиховог значења кроз време, представљају додатне извођачке проблеме.

Када је у питању барокна интерпретација, значајну помоћ при дефинисању аутентичне интерпретације пружа могућност да се помоћу звука оригиналних инструмената дође до интерпретативних решења. У том смислу треба имати у виду да се у бароку улога извођача сматрала подједнако важном, а често и значајнијом од саме партитуре, односно да су уметници имали могућност да сами, кроз импровизацију, обликују поједине делове саме композиције.

Неопходни чиниоци сваке интерпретације јесу артикулација, фразирање, ритам и темпо. Њиховом анализом може се приступити осмишљавању интерпретације, а уметник-извођач може дозволити да га у том процесу води и интуиција.

#### **3.1. Артикулација**

У време барока веровало се да артикулација нотама даје живот, а тиме и дух музици. Артикулација, поред динамике и орнаментације представља важан део стилског свирања, а познавање свих њених типова може извођача да доведе до савременог тумачења барокне, односно Бахове музике. Већина артикулација варирају између

метричког положаја нота (јаки или слаби делови такта), и мелодијског обликовања фразе (акцентовања одређених нота).

Георг Мифа (George Muffat)<sup>2</sup> је као најосновнији потез у француској оркестарској пракси сматрао потез наниже на јаким нотама – прва и трећа у такту 4/4 или прва у такту 3/4. Те ноте су називане *nobilis* (главне) и означавале су се са “*n*”. Метрички слабе ноте називале су се *vilis* (слабе) и означавале су се са “*v*”. По инструкцијама које је дао у вези са артикулацијом, ноте које се свирају наниже јесу оне које се налазе на почетку такта, као и оне које дефинишу каденцу или подвлаче одређени ритам. Враћање гудала на жабицу је из тог разлога била честа појава. Иако се за групе везаних нота знало и у 17. веку, та врста ознака се ретко налазила у партитурама. Лукови, као и тачке изнад репетираних нота под једним луком означавале су „вибрато гудалом“.

Посебно је интересантан феномен природне артикулације, који је често коришћен. Код ње се уски интервали везују, при чему се интервали до квинте одвајају портатом, а велики интервали скоком. Наравно, и у овим правилима налазимо на одступања, при чему брза темпа и ситније нотне вредности често захтевају одвојену артикулацију, ради јаснијег, односно артикулисанијег звука.

И артикулација и фразирање су често последица темпа. Међутим, у барокној музици темпо готово никада није дефинисан, осим приближно, само код одређених типова игара. код оваквих композиција се једино брижљивом артикулацијом може доћи до правог темпа. У том смислу, да би се добила јасноћа звука, музику овог периода је пожељно свирати умереним темпом, при чему свака нота има одређену тежину.

### 3.2. Орнаментација

У савременом добу улоге извођача и композитора су најчешће одвојене. Композитори пишу дела која извођачи интерпретирају, при чему не одступају од написаног нотног текста. Међутим, у барокној музици била је актуелна сасвим другачија пракса, при којој су композитори и извођачи делили једнаку улогу у композиционом процесу, па су два извођења исте композиције често била веома различита, осим у случају када су извођач и

---

<sup>2</sup> Георг Мифа (1653–1704) - барокни композитор.

композитор били иста особа. То је нарочито приметно код интерпретације орнамената (украса).

У епохи барока постоје три основне функције орнамената. Мелодијски украси су они који се налазе између основних метричких удара, и најчешће су лако акцентовани. Ритмички украси се свирају на метрички удар, јако су акцентовани и кратки, осим када су на главној ноти и у том случају могу бити продужени. Хармонски украси су такође акцентовани, иду на ударац и служе да подвуку експресивност. Међутим, пре свега украси морају да одговарају музичком садржају и стилу, а присуство знака често не обавезује на украс и обрнуто.

Обзиром да је Бах компоновао под утицајем италијанске и француске школе, француску орнаментацију је углавном користио у ставовима свита, као што су куранта, сарабанда, менует и жига, док је италијанску користио у сонатама и аријама. За свог сина Вилхелма Фридемана (Wilhelm Friedemann) направио листу украса, која датира из 1720. године, од којих издвајам неке који се најчешће користе:

- *Nachschlag* – украс који предходи ударцу,
- *Schleifer* – украс као низ нота, које почињу од ноте на којој је знак за украс и у лествичном низу се крећу ка главној ноти,
- *Arpeggio* – знак се налази испред акорда и може да се свира навише или наниже, или у оба смера,
- *Schneller* – мордент са горњом нотом.

У манускрипту Ане Магдалене Бах (Anna Magdalena Bach)<sup>3</sup> уписано је само неколико орнамената, углавном трилера. Интерпретатори у односу на овај проблем имају различите ставове. Првој групи припадају извођачи који се према интерпретацији Бахових свита за виолончело постављају као према било којој композицији других аутора, што значи да изводе само оно што је написано у тексту. Другу групу чине извођачи који су спремни да своју интерпретацију улепшају понеким украсом и трилером, док трећу групу чине извођачи који сматрају да је неопходно, пре но што приступе интерпретацији, посветити време у истраживању и проучавању историјских чињеница које су везане за барокно

---

<sup>3</sup> Ана Магдалена Бах (1701–1760) – барокна певачица и друга жена Јохана Себастијана Баха.

свирање. Иако је трећа група најближа истини, не можемо рећи да код интерпретатора из прве две групе нећемо наићи на веома ефектна извођења ових свита.

### 3.3. Темпо и ритам

Ознаке за темпо се први пут појављују у Италији у 17. веку. Обзиром да је метроном настао тек 1816. године, најстарији метод означавања, тј. израчунавања темпа био је пулс здраве одрасле особе.

Прве речи које су сугерисале темпо биле су су италијанске речи *Allegro* (брзо), *Adagio* (полако) и *Grave* (озбиљно). Међутим, и композитори и интерпретатори су их тумачили на различите начине, на основу чега се може извући став да нису увек адекватно означавале брзину интерпретирања композиције. Темпо је углавном зависио од намене дела. Темпо игара је био усклађен игрању, темпо корала је требало да истакне религијски текст, док се темпо црквене музике увек разликовао од световних арија, због поштовања места у коме се дело изводи.

Ритам барокних композиција се често мењао, чак је повремено захтевано од извођача да се изведе другачије него што је записано. Правила код ритмичких модификација никада нису у потпуности дефинисана, чак и у оквиру исте епохе, што се односи и на барок. Најчешће измене су се односиле на ноте са тачком, тзв. пунктиране ноте. У данашње време уобичајена пракса је да се нота иза које стоји тачка продужава за половину њене записане вредности. У бароку, та тачка продужава ноту за неодређено трајање, али у контексту музике која се свира, што значи да тачка иза ноте има променљиву вредност, а самим тим и различиту примену.

На основу поменутог можемо констатовати одређена правила:

- Продужавање ноте за мање од њене половине вредности - *under-dotting* је пожељно применити у веома изражајној музици, пошто би звучале недовољно осећајно када би се свирале како је записано. Такве ноте се најчешће претварају у неку врсту триолског ритма.
- Продужавање ноте за половину вредности - *standard-dotting* примењујемо у највећем броју случајева у којима не постоји потреба за неким другим пунктираним

ритмом.

- Продужавање ноте за више од половине њене вредности - *over-dotting* је пожељан у композицијама енергичног покрета.

Једна од релативних модификација ритма јесу триоле код којих се, уместо поделе дуге ноте на две краће, дугачке ноте деле на три ноте једнаке дужине.

У сваком од ових примера, степен неједнакости нота је одређен, пре свега, карактером композиције и препуштен је уметничкој интуицији извођача.

### 3.4. Утицај развоја барокног виолончела и гудала на интерпретацију

Данашњи гудачки инструменти развили су се из инструмента *Viola da Braccio*, у периоду између 1520. и 1550. године, у Италији.



*Viola da Braccio*

Ова породица инструмената од самог почетка укључује и бас инструменте, који су се разликовали по величини, штимовању и имену. У Италији су се звали *Basso di Viola*, у Француској *Basse de Violin*, у Енглеској *Bass Violin* и у Немачкој *Groß Geigen*. У 17. веку, у Италији, опште прихваћено име за ове инструменте је било *Violone*. Овај термин је обухватао породицу *Gamba* и *Violin* инструмената. Тек од средине 17. века је означавао само породицу *Violin* инструмената. Виолончело је било познато и под именом *Violoncino*.

Почетком 18. века правили су се инструменти који су били сродни виолончелу. *Violoncello piccolo* је инструмент са пет жица са штимом **C2-G2-D3-A3-E4** и *Viola Pomposa* која такође има пет жица и исти штим. Овај инструмент се држао у рукама, и претпоставља се да је Бахова *Шеста свита* написана за овај инструмент.

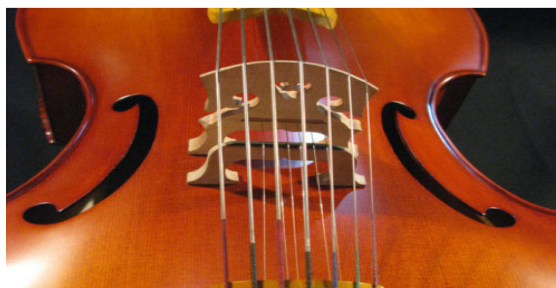


*Viola Pomposa*



*Violoncello piccolo*

Још један инструмент сродан виолончелу је *Arpeggione*, који је познат и по имену *Guitarre-violoncell*. Имао је шест жица, са штимом као на гитари – **E2-A2-D3-G3-H3-E4**. За овај инструмент, Шуберт је написао чувену *Сонату у а-молу*, коју данас зовемо „Арпеђоне“ соната.



*Arpeggione*

Пре 17. века градила су се мања виолончела, која су била дужине 74 цм. Прво виолончело, димензија приближних модерном је направио Андреа Амати (Andrea Amati).<sup>4</sup> Дужина тог инструмента је износила 80 цм и било је веће од данашњег стандардног инструмента. Прва виолончела које је направио Антонио Страдивари (Antonio Stradivari)<sup>5</sup> су, такође, били већи инструменти. После 1710. године овај градитељ је стандардизовао димензије, па су његова виолончела била дужине 75-76 цм и ширине 34-35 цм у горњем делу, и 44 цм у доњем делу инструмента. Од тога времена, мере се нису мењале и постале су стандард за данашње модерно виолончело. Оно што је најбитније, ове димензије су отвориле могућност да се виолончело развија као солистички инструмент.

Колико је Страдивари био заслужан за развој модерног виолончела, најзаслужнији за развој челистичке технике био је Луиђи Бокерини (Luigi Boccherini)<sup>6</sup>, чије су композиције биле технички захтевније. Користио је више тремола, свирања сул понтичело, а теме и виртуозне пасаже је писао у вишем регистру. Овакве техничке иновације су у великој мери промениле музички живот тог времена, јер је звук постао снажнији, а техника свирања савршенија.



*Барокно чело*



*Модерно чело*

<sup>4</sup> Андреа Амати (1581-1632) – реномирани италијански градитељ инструмената.

<sup>5</sup> Антонио Страдивари (1644-1737) – реномирани италијански градитељ инструмената.

<sup>6</sup> Луиђи Бокерини (1743-1805) – Италијански композитор и виолончелиста.



Међутим, барокна ера виолончела је била кратког века, обзиром да су гудачки инструменти, већ од 1800. године, претрпели нове промене. Кобилица је постала тања, да би повећала притисак жица, што је резултирало јачим и конкретнијим тоном.

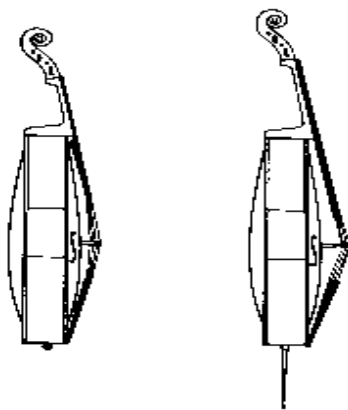


*Барокна кобилица*



*Модерна кобилица*

Жице су, такође, постале тање. Уместо цревних, почеле су да се праве од метала, чиме је постигнут оштрији и чистији звук. Врат је постављен под правим углом, а хватник се значајно продужио и није постављан паралелно са инструментом, већ под оштријим углом. То је омогућило да се техника свирања развија и на палчевој позицији. Модерна виолончела су добила ногицу и у односу на барокна нису морала да се држе између ногу. Управо захваљујући хватнику и ногици, данашњи челисти су слободнији у покрету и лакше долазе до виших позиција.



*Барокно чело      Модерно чело*

Барокно гудало се знатно разликовало од данашњег, модерног гудала. Главна разлика је у облику, који је код барокног гудала конвексног, а код модерног гудала

конкавног облика. Класично гудало је било правог облика.



*Барокно, класично и модерно гудало*

Барокно гудало је било лакше, тање и краће 7,5 цм од модерног гудала, што је омогућавало лакше извођење потеза, као што су деташе и спикато, а такође и лакше извођење акорада. За разлику од барокног, модерним гудалом су се добијала велика легата, снажнији тон, а потези су постали знатно артикулисанији.

## 4. СВИТЕ ЗА СОЛО ВИОЛОНЧЕЛО ЈОХАНА СЕБАСТИЈАНА БАХА

Стваралаштво Јохана Себастијана Баха можемо поделити на три периода. Рани период обухвата раздобље до 1717. године, “*Gothen*” период од 1717. до 1723. године, и касни период, када се Бах преселио у Лајпциг, од 1723. до 1750. године.

Готен период представља најпродуктивнији период у стваралаштву овог аутора. Поред *Свита за соло виолончело*, у том периоду су настала значајна инструментална дела, као што су *Сонате* и *Партите за соло виолину*, шест *Енглеских свита*, *Добро темперовани клавир*, шест *Партита за чембало* као и шест *Бранденбуршких концерата*.

У то време, Бах је имао велику подршку Принца Леополда, као и сарадњу са веома квалитетним музичарима, који су изводили његова дела на високом музичком и техничком нивоу.

Термин *свита* проистиче од француске речи *suivrez*, што значи *наставак*. Између 15. и 18. века свита означава групу ставова које су чиниле игре алеманда, куранта, сарабанда и жига. Овој групи ставова додат је уводни став, прелудијум као и неколико опционих ставова, као што су менует, буре, гавота и други. Сви ставови барокне свите писани су у истом тоналитету, за разлику од других форми које су се касније развијале. Такође, сви ставови, осим прелудијума писани су у бинарној форми.

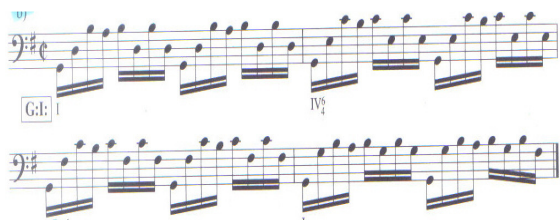
Претпоставља се да су *Свите за соло виолончело* настале у периоду између 1720. и 1726. године, и по историјским чињеницама, њихов настанак је уско био везан за двојицу музичара, који су у Бахово време такође живели у Готену. То су виолончелиста Карл Барнард Линике (Carl Bernhard Lienicke) и гамбиста Кристијан Фердинанд Абел (Christian Ferdinand Abel), који је био и члан Пруског ансамбла. Ове *Свите* представљају прави пример зреле фазе форме барокних свита.

### 4.1. Прелудијум

Прелудијум потиче од француске речи *Prelude* која заправо потиче од латинске речи *Prae* (пре) и *Ludus* (свирање). Прелудијуме из *Свита за соло виолончело* можемо сврстати

у две групе. Прелудијуми из *Прве, Треће, Четврте* и *Шесте свите* писани су у дуру. У њима преовладавају пасажни ритмички једнаких нота. Прелудијуми из *Друге* и *Пете свите* писани су у молу, и имају карактеристике сарабанде.

Прелудијум из *Прве свите* је по својој форми и по хармонском склопу најближи Прелудијуму из *Добро темперованог клавира* у Це-дуру. Ако би упоредили хармонски план ова два прелудијума, приметили би смо да оба почињу на тоници, која има улогу дефинисања стабилности дела, да у следећем такту наилазимо на субдоминанту, која је припрема за трећи такт у коме доминанта има улогу хармонске напетости, док се у четвртом такту разрешава тоником.



*Прелудијум из Прве свите*



*Прелудијум из Добро темперованог клавира*  
Це-дур

Овај хармонски склоп се уједно и најчешће користи у музичкој литератури. Очигледно је да је почетна музичка фигура изведена из хармонске прогресије, мада у осталим ставовима овакве чињенице не морају бити толико очигледне. Тиме долазимо до питања на који начин композитор третира везу између хармоније и мелодије. Да ли прво размишља о хармонској прогресији или о музичком покрету?

Прелудијум из *Друге свите* је написан у де-молу и свира се у прилично спором темпу, те би га могли описати као озбиљан и меланхоличан став, пун емоција, што је уједно и одлика целе свите. Првих неколико тактова почињу хармонским следом тоника – доминанта - тоника, што композитори често користе да изразе јаке емоције. Карактер мелодије се битно разликује у односу на *Прву свиту*, која је слушљивија и лиричнија. Неколико последњих тактова овог прелудијума су посебно интересантни, јер су написани у акордима који нису разложени.

### Прелудијум из Друге свите

Горњи пример показује могућа решења различитих интерпретатора. Неки извођачи следе нотни текст и свирају акорде како су написани, други их свирају као арпеђо, док поједини на њима праве мелодијску линију, на основу форме из ранијих тактова овог прелудијума.

Прелудијум из *Треће свите* је дужи од прва два прелудијума и разликује се у хармонским и мелодијским аспектима. Његов почетак је веома ефектан и карактерише га цела скала од А до С жице. Већи део става је у Це-дуру, осим у два случаја, када у тактовима 7-13 прелази у Ге-дур, и тактовима 15-28 који су у а-молу. Трилер на водећем тону у такту 85-86 је знак да се ближи крај става, после кога понавља скалу у Це-дуру, са почетка става, што крај става чини веома ефектним.

Прелудијум из *Четврте свите* је написан у Ес-дуру. У овом тоналитету су композитори барока и класицизма често писали, јер представља тоналитет снаге и моћи, какав је и карактер овог прелудијума. Писан је у такту *alla breve* што метар усмерава на две јаке добе, уместо четири. Овај прелудијум карактерише детаљ, при коме се шеснаестине, које се налазе у тактовима 49-51, 56-62 и 70-81, могу третирати као импровизација, рубато или каденца.

### Прелудијум из Четврте свите

Необичну мелодијску аугментацију у тактовима 56, 70, 77 поједини музиколози чак правдају Баховим мађарским пореклом.



*Прелудијум из Четврте свите*

Међутим, овим примером Бах управо потврђује да се често није држао опште прихваћених правила, већ је у својим идејама био испред свог времена.

Специфичност прелудијуму из *Пете свите* даје чињеница да је писан у *scordatura*<sup>7</sup>, која је била уобичајена у време барока. Претпоставља се да је Бах овај ефекат искористио да би постигао занимљивију боју звука и да технички олакша свирање одређених акорада.



*Scordatura*

Овај став се састоји из прелудијума и фуге, који се изводе без паузе. Најчешће се свира у споријем темпу, мада чињеница да га је Бах написао у такту *alla brave*, упућује да темпо не би требало да буде сувише спор. Једна од основних карактеристика фуге је да се тема увек представља монофоно, у једном гласу. Због ограниченог укупног обима у овој фуги, број гласова је ограничен на три.

Обзиром да прелудијум из *Шесте свите* одликује брилијантан почетак свите, тако и цела *Свита* представља моћну завршницу својеврсног „циклуса“ свита које је Бах

<sup>7</sup> *Scordatura* - посебно штимовање инструмента, где се А жица штимује за велику секунду ниже.

посветио соло виолончелу у целини. У оригиналу је писана за *viola pomposu*, која у односу на виолончело има додатну Е жицу. Та жица је имала велику предност, јер је ова *Свита* у техничком смислу најнапреднија, па су виолончелисти често принуђени да је свирају веома високим позицијама. Безбрижан карактер, као и такт 12/8 у коме је став писан, подсећа на карактер жиге.

#### 4.2.Алеманда

Алеманда је стара средњовековна игра немачког порекла. Претпоставља се да је на француски двор дошла око 1620. године, када је променила карактеристике и постала грациозна и сентиментална игра, и добила назив „француска алеманда“. Тада је заузела место паване и постала први став барокне свите.

По форми је дводелна игра, често неједнаког броја тактова. За разлику од старих типова алеманди, почиње осминским или шеснаестинским предтактом, а понекад и групом од три шеснаестине. Темпо алеманде је спор и достојанствен, док коришћењем мелодијског покрета у шеснаестинама игра добија на покретљивости. Код Баха се често у једногласном мелодијском кретању крије полифонија, коју треба истаћи правилном артикулацијом.

Француски композитори 16. века писали су два основна типа алеманде – играчку и концертну алеманду. Први тип има једноставну ритмичку структуру, мелодијски садржај и форму, и може бити у спором или брзом темпу. Други тип има бољу разраду и обично је у споријем темпу.

У *Свитама за виолончело*, играчке алеманде налазимо у *Трећој* и *Четвртој свити*, док остале припадају концертном типу.

Код овог става издвајамо две особености. Типичан почетак са предударом који води у пуни акорд, и завршетак са каденцом у последњем такту сваког дела. Алеманда је специфична и по већој разради мелодије и ритма у односу на остале ставове. Репетиције у овом ставу су одлика свих игара у свити, осим прелудијума, и пружају могућност извођачима за импровизацију.

Алеманда из *Прве свите* је заснована је на типичним карактеристикама ове игре и

оличава срећу и задовољство. Једноставност мелодијског тока омогућава миран темпо, што потврђује и композитор избором *alla breve* такта. Састоји се из два дела, од којих оба имају по шеснаест тактова.

Алеманда из *Друге свите* представља упечатљив контраст овој игри из *Прве свите*. Писана је у молском тоналитету. Интересантна је чињеница да се у овом ставу, који је писан у такту 4/4, приликом извођења све четири добе морају третирати као јаке, у односу на акцентовање прве и треће у првој алеманди.

Алеманду из *Треће свите* карактерише јак осећај за кретање унапред, не само због честих шеснаестина и тридесетдвојки, већ и због других, мелодијских и хармонских фактора. Свира се у релативно брзом темпу. Овај став је најкомуникативнији за интерпретацију и најприступачнији за осмишљавање интерпретативних специфичности о односу на остале ставове у *Свитама за соло виолончело*. Брзи и различити ритмички образци дају игри занимљив карактер.

Алеманду из *Четврте свите* Јохан Матесон (Johann Mattheson)<sup>8</sup> описује као „слику срећне и задовољене душе која ужива у реду и миру”. Овај осећај „реда” се може приписати ограничењима које Бах намеће коришћењем различитих ритмичких и мелодијских покрета. У овом ставу се издвајају само два ритмичка образаца - четири шеснаестине или осмине по доби.

Алеманда из *Пете свите* има озбиљан карактер и слична је истом ставу у *Другој свити*. Сличност је приметна и у односу на хармонске и мелодијске особености. И овај став има дводелну форму, са једнаким бројем тактова, којих има осамнаест у сваком делу. Специфичност ове алеманде је у томе што се може свирати, такозваним „француским барокним стилем”, који подразумева дуплопунктиране осмине и шеснаестине, и групе од три тридесетдвојке уместо три шеснаестине. Свирање оваквим стилем наглашава одлучан и снажан карактер.

Алеманда из *Шесте свите* има специфичан карактер и можемо је упоредити са истом игром из *Партите за соло виолину у бе-молу*. Очигледна сличност је и у обимном коришћењу веома ситних нотних вредности у виду тридесетдвојки и шездесетчетворки, с тим што су такве ноте у карактеру веома лиричне.

---

<sup>8</sup> Јохан Матесон (1681–1764) – немачки теоретичар и композитор





### Алеманда из Шесте свите

Овај став представља јединствен спој веома развијене мелодијске линије и конвенционалних хармонских решења у оквирима добро избалансиране формалне структуре.

### 4.3. Куранта

Куранта је типична игра барокне свите и била је изузетно популарна кроз, готово два века, од 1550. до 1750. године. По форми је дводелна и најчешће има симетричан број тактова. Најчешће почиње четвртином или са две осмине у предтакту. Око 1620. године постаје други став барокних свита. У развоју прошла је три фазе:

- у првој фази то је игра *Corrente*, пореклом из Италије, а на француски двор је донела Катарина Медичи (Catherine Medici), тадашња француска краљица. Карактеришу је брзи пасажу у осминама, у такту 3/4;

- у другој фази дворска игра *Courante*, француског порекла. Трансформисана је у троделни ритам много пре доласка на двор. За разлику од *Corrente*, темпо је спорији и има само неколико брзих пасажу. Најчешће је писана у такту 3/2.

- у трећој фази развија се *инструментална Куранта*. Настала је као занимљив спој предходна два типа ове игре. Тадашњи композитори су од два такта 3/4 правили један такт од 6/4, што им је омогућавало да комбинују пулс на разне начине, тако да се акценти могу наћи на првој и четвртој доби, или на првој, трећој и петој доби. Ове комбинације су без дефинисаног правила, те би се могло рећи да свака има сопствену шему. Почетак става је готово увек у такту 6/4, док је следећи у такту 3/2.

У периоду барока, ова игра се појављује у два прилично различита стила.

Италијански стил је у такату 3/4 са брзим шеснаестинама или осминама, док је француски стил карактеристичан по хемиолама, којима добијамо акценте на првој и трећој

доби у првом такту и на другој доби у другом такту. Осим ритмичких разлика, италијански стил је робуснији, док је француски елегантнији.

У свих шест *Свита за виолончело соло*, Бах је овај став назвао *Courante*. Међутим, једино је куранта из *Пете свите* типичан пример француске *Courante*, док су остале по својим карактеристикама италијанске *Corrente*.

Куранта из *Прве свите* је у такту 3/4 и пуна је пасажа у брзим шеснаестинама. Састоји се из два, неједнака дела. У првом налазимо осмнаест, а у другом двадесетчетири такта. Почетак сваког дела је карактеристичан по осминском предтакту.

Куранта из *Друге свите* је врло полетна и живахнија је од истог става из *Прве свите*, обзиром да је готово цела написана у шеснаестинама. За разлику од других свита, куранту карактеришу каденце, које се налазе у последњем такту оба дела става.

Куранта из *Треће свите* има типичне карактеристике италијанског облика ове игре, и у погледу форме и стила. Готово цео став, осим четири такта, написан је у брзим осминама. Извођачи га често свирају у брзом темпу, што га чини веома изазовним и најефектним ставом у *Свитама за виолончело соло*. Иако је написан у такту 3/4, који је у складу са хармонским ритмом такта, захваљујући брзом темпу и мелодијској групи од три осмине, могли би да је интерпретирамо на два начина, чиме би добили интересантији ритмички ефекат.

Куранта из *Четврте свите* је стилски слична куранти из *Прве* и *Шесте свите*. Бах је у овом ставу постигао задивљујући баланс између стабилности и покрета у фрази.

Куранта из *Пете свите* је једини представник француског стила, и то не само у свитама за виолончело, већ и у сонатама и партитама за соло виолину. Оба дела овог става имају дванаест тактова, а у последњем такту сваког дела се налази каденца, као у алеманди. Иако је писана је у такту 3/2, три добе у такту можемо наћи само у тактовима 1-5 и 19-21, док су остали написани у хемиолама, која су типичне за француски стил куранте.



*Куранта из Пете свите*

Куранта из *Шесте свите* припада италијанском стилу, брзог је темпа и увек почиње са осминским предтактом. Она је технички најнапреднија, написана је у скоро три октаве, са честим великим скоковима и веома је вируозног карактера.

#### 4.4. Сарабанда

Порекло сарабанде је пуно мистериозности и контрадикторности, вероватно због чињенице да су многи користили ово име за различите игре, од јужне Европе до Латинске Америке. Ипак, преовладава мишљење да је сарабанда стара игра шпанског порекла.

Стара сарабанда је била живог темпа и сматрана је темпераментном, често похотљивом игром, те је била непримерена за високу класу. Касније је постала спорија, изгубила је карактеристике игре и постала веома експресивна. Доласком на француски двор настаје облик одмерене, отмене и достојанствене игре.

Према типу издвајају се две врсте сарабанде: француска сарабанда је спорог темпа, мисаона и страственог карактера, док је енглеска бржег темпа, раздражљиве енергије и напетог ритма. По форми, то је једноставна и лагана дводелна песма, која и увек почиње на прву добу у такту 3/4. Бах је написао укупно 39 сарабанди, више него било који други став играчке форме.

Сарабанде у чело свитама су обично у спором темпу и главна карактеристика им је акцентовање друге добе у такту 3/4.

Сарабанда из *Прве свите* илуструје типичне карактеристике овог става. Написана је у дводелној форми у такту 3/4 и спорог је темпа. Врло упадљива одлика овог става је њено кратко трајање и мелодијска једноставност. Оба дела имају само почетну и завршну секцију, без пасажа, екстензија и средњег дела.

Сарабанда из *Друге свите* је један од најпознатијих и најекспресивнијих ставова у *Свитама*. Готово у свакој интерпретацији се схвата веома озбиљно и свира се у веома спором темпу.

Сарабанда из *Треће свите* је, такође, један од најпопуларнијих ставова. У тактовима 21 и 22, при крају става, карактеристично је коришћење *soggetto cavato*, свесно коришћење нота *В А С Н*, које кодирано означавају композиторово презиме.



### *Сарабанда из Треће свите*

Овај пример није једини. Налазимо га и у збирци *Уметност фуге*, где је чак уместо нота, композитор словима написао *В А С Н*.

Сарабанду из *Четврте свите*, у односу на остале сарабанде, карактерише значајна разлика у метричком акцентовању. Уобичајено акцентовање на другој доби је приметно само у тактовима 2, 14, и 19, док је у осталим тактовима наглашена прва или трећа доба.

Сарабанда из *Пете свите* је врло необичан и загонетан став. Састоји се од укупно 20 тактова, осам тактова у првом и дванаест тактова у другом делу става. Оваква концепција интригира извођача да индетификује сваки индивидуални акорд у хармонском склопу, као и да кроз интерпретацију објасни ефекат који на њега оставља ова кратка целина. Поставља се питање да ли овај став репрезентује дубину очаја и одустајања, или представља узвишену слику света иза људских емоција.

У сарабанди из *Шесте свите* верно су представљене основне карактеристике овог става. Бах се у овој игри често поиграва различитим емоцијама, чија се палета креће од врло негативних до узвишено позитивних осећања. Овај став је врло популаран и међу извођачима и међу слушаоцима.

## **4.5. Опциони ставови**

Током студија, Бах је имао прилику да се упозна са француским барокним играма, које је касније често користио у својој инструменталној музици. Обзиром да је у то време већ била дефинисана основна форма барокне свите, коју су чинили ставови алеманда, куранта, сарабанда и жига, композитори су експериментисали и са осталим играма француског барока. Ови „опциони” ставови пронашли су своје место у свитама, између сарабанде и жиге, и најчешће су писани у пару. У *Свитама за виолончело соло* налазимо три врсте игара:

- Менует 1 и 2 се налазе у *Првој и Другој свити*;

- Буре 1 и 2 у *Трећој* и *Четвртој*;
- Гавота 1 и 2 у *Петој* и *Шестој свити*.

Ове игре по типу припадају народним играма француске провинције, а у каснијем периоду су, као и остале, увршћене у музику француског двора.

#### 4.5.1. Менует

Први менует је написао Жан Батист Лили (Jean-Baptiste Lully)<sup>9</sup>, 1653. године. Иако није био регуларан став свите, композитори су почели да га стављају између сарабанде и жиге, као пети став свите. Рани менует је по карактеру био живахан и састављен од брзих покрета, док је по доласку на француски двор, као и остали ставови, претрепео одређене измене и постао игра умерене веселости и темпа. Због карактера често је називан „ћерком куранте“. По форми дводелан, писан у такту 3/4. Иако по правилу почиње предтактом, у већини случајева започиње на јаком делу такта.

Менует је у односу на остале играчке форме задржао највећу популарност, и касније се као део сонате развио у слободнију форму, повећавајући темпо, па је често добијао и карактер скерца. Овај став можемо наћи и код млађих композитора 19. и 20. века, као што су Морис Равел, Клод Дебиси, Сергеј Прокофјев, Арнолд Шенберг и други. Бах је ову игру користио у *Првој* и *Другој свити*, обзиром да је у то време била најпопуларнија игра на дворовима у Европи.

Први менует из *Прве свите* је прилично конвенционалан у тоналном, хармонском и структуралном аспекту. Најинтересантнија карактеристика овог става је Бахово суптилно коришћење ритмичких образаца.



*Први менует из Прве свите*

<sup>9</sup> Жан Батист Лили (1632–1687) – француски барокни композитор

Други менует из исте *Свите* је по карактеру и расположењу контраст првом, иако се препознају многе заједничке особености. По форми, први одсек овог менуета је краћи, има осам тактова, док други чини шеснаест тактова.

Први менует из *Друге свите* има сличне карактеристике као и други менует из *Прве свите*. Форма им је иста, а најочигледнија карактеристика је да су оба написана у молу. Други менует из *Друге свите* није комплексан као предходни ставови, већ је необично једноставан став, који доказује да и овакви ставови могу да буду на свој начин ефектни.

#### 4.5.2. Буре

Буре је стара игра, такође француског порекла. Врло је блиска гавоти, али има оригиналан карактер. Овај став је рустичан, снажан и може се дефинисати као најједноставнија народна игра. Лако се препознаје по свом почетку у којем се увек налази четвртина као предтакт. Доласком на француски двор, 1565. године, ова игра постаје префињенија. Међутим, због свог карактера, врло брзо је нестала из играчког репертоара али је зато нашла место у барокним свитама, између сарабанде и жиге.

Буре, као опциона игра, налази се у трећој и четвртој свити.

Први буре из *Треће свите* је један од популарнијих ставова *Свита за виолончело соло* и често се изводи, вероватно због његових ритмичких и мелодијских карактеристика. Ова игра има специфичне покрете, и неопходно је да се при осмишљавању интерпретације води рачуна о осмишљеном начину њиховог извођења. Други буре из исте свите многи интерпретатори сматрају меланхоличним, те га изводе у знатно споријем темпу у односу на први .

Први буре из *Четврте свите* је најдужи став од свих опционих ставова свите. Живљег је темпа и вируозног карактера. Насупрот њему, други буре из *Четврте свите* је најкраћи опциони став *Свита за виолончело соло*, а уједно и један од најкраћих ставова барокне инструменталне музике. Састављен је од само дванаест тактова.

### 4.5.3. Гавота

Гавота је пореклом стара француска народна игра, која је у свом развоју од народне до дворске игре, снажно задржала рустичан карактер. Ипак, временом је изгубила првобитну неуглађеност и веселост и постала формална и достојанствена дворска игра. Писана је у такту 2/2 или 4/4 и главна карактеристика јој је почетак на трећој четвртини у такту. Ова специфичност оставља утисак умерене синкопе, што је и главна разлика у односу на буре, који почиње на последњој четвртини у такту.

Прва гавота из *Пете свите* је писана у *alla breve* такту и обично се свира у умерено брзом темпу. Карактерише је почетак у предтакту од две четвртине. Овај став има два неједнака дела: први има дванаест тактова, док се други састоји од двадесетчетири такта. Главни изазов овог става је одредити коју добу акцентовати у сваком такту. Једна могућност је да се акцентује прва и друга доба у такту. У супротном, ако на овај став гледамо као на традиционалну гавоту, током целог става акцентоваћемо само другу добу, осим на неколико места где мелодијски и хармонски фактор утичу на акцентуацију прве добе. Друга гавота из исте *Свите* је став који је комплетно базиран на мелодијским триолским осминама.

Прва гавота из *Шесте свите* је врло енергична и пуна виртуозних пасажа, посебно у средњем делу, што је у односу на остале ставове сврстава у најефектије и технички најизазовније ставове. Насупрот овом ставу, друга гавота из исте *Свите* је једноставна и рустична, захваљујући једноставности мелодије и хармоније.

### 4.6. Жига

Претпоставља се да је порекло речи *Gigue* од речи *Jig*, старе ирске игре из 16. века. Међутим, поједини теоретичари и музиколози су мишљења да је жига добила име по француском глаголу *Giguer*, што у преводу значи *играти*. Као и остале игре барокне свите, током 16. и 17. века, жига је адаптирана у игру француског двора, када је и добила коначно име *Gigue*. Међутим, никада није постала права дворска игра, јер је увек подсећала на нешто раскалашно, необузвано и комично. Узбудљивост ове игре лежи у њеној мелодијској

основи, која се састоји од покретних група од три ноте у такту 3/8, 6/8, 9/8 или 12/8. Ова фигура је често коришћена да остави утисак узбудљивости. Карактер ове игре најбоље описује Шекспирова реченица: „...врћ и нагао као шкотска жига“.

Постоје две врсте жиге, а разлике између њих су сличне као и код куранте. Француску жигу карактерише релативно брз темпо, широки интервали, као и комплексни и различити ритмови, док је италијанска *Giga* хомофона, бржа и обично једноставнија. У музичкој литератури заузима последње место у свити, а касније се развија у последњи став сонате.

У *Свитама за виолончело соло* најбољи пример француске жиге је у петој свити, док је жига из *Четврте свите* пример италијанске жиге. У осталим свитама, жиге имају карактеристике које су између ова два типа.

Жига из *Прве свите* нагиње италијанском типу. У овом ставу преовладава типичан покрет састављен од три везане осмине. По форми састављена је из два дела, од којих први део има дванаест тактова а други двадесет и четири такта.

Жига из *Друге свите* је писана у једноставном такту од 3/8, који су увек груписани у два или четири такта. Овај став пројектује два различита расположења. Први је позитиван и представљен једноставним ритмом у тактовима 1-16 и 33-36, док је други трагичан и писан у брзим и секвентним шеснаестинским пасажима у тактовима 17-32 и 37-76.



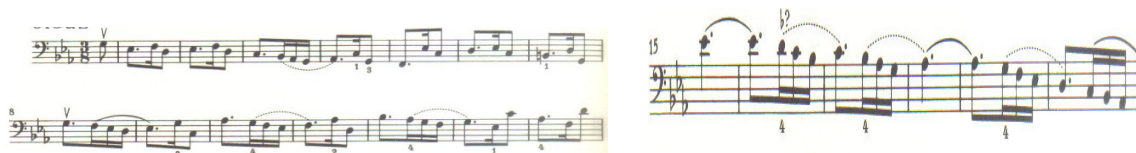
*Жига из Друге свите*

Жига из *Треће свите* је писана у такту 3/8. Међутим, ако дубље изанализирамо ритмичку метрику, видећемо да је Бах груписао четири такта од 3/8 у једну целину, с тога би такт од 12/8 јасније презентовао формалну структуру овог става.

Жига из *Четврте свите* је прави пример жиге италијанског типа. Написана је у такту 12/8 у једноставном ритмичком образцу, у групи од три осмине, уз повремену употребу дужих нота у каденцама.



Суптилне ритмичке нијансе жиге из *Пете свите* представљају технички изазов за извођача, као и различите могућности у смислу саме интерпретације овог става. Писана је у такту 3/8 и има сличне карактеристике жиге из *Треће свите*, где такође можемо наићи на групе од четири такта, али са честом појавом хемиоле, у тактовима 15-20 и 61-66.



### *Жига из Пете свите*

Жига из *Шесте свите* је, са шездесет и четири такта, најдужа жига и један од најдужих ставова *Свита за виолончело соло*. Написана је у такту 6/8 и у њој су комбиновани многи елементи које сам помињао у ранијим ставовима. По карактеру је веома виртуозна, рустична и технички врло захтевна за извођача. У њој налазимо прави пример баланса између једноставности и разноврсности, покрета и стабилности, и очекиваног и неочекиваног.

## 5. РАЗЛИЧИТИ ПРИСТУПИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ

### 5.1. Улога едиција у интерпретацији

Проучавање Бахових *Свита за соло виолончело* довело је до податка да постоји преко 80 едиција посвећених овим делима. Значајан број едиција сведочи о лепоти ових композиција, као и важности које имају у челистичкој литератури. Бахове *Свите* су од свог настанка биле спона која повезује виолончелисте из целог света. На жалост, оригиналан рукопис Бахових свита никада није пронађен, али постоје четири манускрипта, на основу којих је настала већина едиција. Манускрипт Јохана Келнера (Johanna Kellnera)<sup>10</sup> је најстарији и настао је 1726. године, док се за манускрипт Ане Магдалене предпоставља да је настао између 1727. и 1731. године. Поред ова два, постоје још два манускрипта анонимних аутора, из периода између 1750. и 1800. године.



*Манускрипт Ане Магдалене*

<sup>10</sup> Јохан Келер (1705 – 1772) – немачки оргуљаш и композитор

Прво издање Бахових свита за виолончело појавило је 1824. године у Паризу, под насловом *Six Sonates ou Etudes Pour Le Violoncelle Solo Composees Par J. Sebastien Bach Oeuvre Posthume*<sup>11</sup>. Како и у самом наслову стоји, ово издање није конципирано у форми свита како су написане, већ је дифинисано као скуп ставова соната и етида за соло виолончело, који су служили тадашњим студентима за унапређење челистичке технике.

*Свите* су нестале са челистичког репертоара у другој половини 19. века, а поново их је открио Пабло Казалс,<sup>12</sup> 1890. године. После дванаест година поручавања, Казалс их је уврстио у програм својих реситала и од тада постају значајан део челистичког репертоара.

Свака едиција састоји се из основних карактеристика. Наведени примери у овом раду представљају синтезу особености неколико едиција, које виолончелисти најчешће користе, а које су биле популарне у различитом временском интервалу, од средине 19. века до данас.

Едиција **Хуга Бекера** (Hugo Becker)<sup>13</sup> је изашла 1911. године. У време пре Казалсове ере, Бахове *Свите* су се ретко изводиле, и то не у целости већ као посебни ставови. Оно што прво примећујемо у Бекеровој едицији су темпа игара која су, изузев прелудијума, веома брза. То произилази из чињенице да се на свите гледало као на етиде, тј. добар материјал за напредовање на самој техници свирања. У том смилсу интересантан је пример сарабанде, која је у свим *Свитама* заснована на метру од шест доби, осим у овој, која је заснована на троделном метру, што је основна карактеристика ове игре. Прстореди су врло старомодни и романтичарски, јер често користи више позиције уместо празних жица.

У примеру првог менуета из *Прве свите* можемо приметити коришћење прсторета 1-1 или 4-4, уместо 4-1, што у великој мери утиче на тон приликом промене позиција.



*Први менует Прве свите*

<sup>11</sup> Издавачка кућа *Schwemer & Woodfull-Harris*.

<sup>12</sup> Пабло Казалс и Дефилио (Defillo) (1876 – 1973) – шпански виолончелиста и диригент

<sup>13</sup> Хуго Бекер (1863-1941) – немачки виолончелиста, професор и композитор, студент Фридриха Грицмахера (Friedrich Grutymacher)

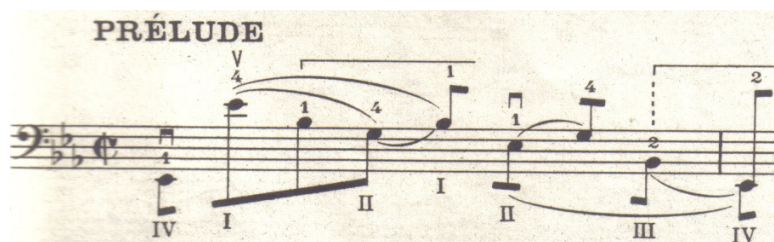
Ова едиција није имала значајнији утицај за напредак у техници самог инструмента, као и за каснија истраживања у погледу на барокне играчке форме, већ је занимљива из историјске перспективе.

Едиција **Дирана Алексаниан** (Diran Alexanian)<sup>14</sup> је настала 1929. године. Овај виолончелиста је био штићеник Казалса, па је самим тим његова едиција била под великим утицајем његовог професора. Едиција је веома аналитичка те се и даље користи широм света. Алексаниан је анализирао сваку ноту и њену везу са суседном, и даље са већом фразом, отварајући извођачу шири увид у свите. Великим легатима је указао која нота, музички, којој групи припада.



*Прелудијум из Прве свите*

Његовим занимљивим прсторедима, користећи често скокове и широке позиције, избегавао је прекид фразе.



*Прелудијум из четврте свите -  
Диран Алексаниан*

<sup>14</sup> Диран Алексаниан (1881–1954) – јерменски виолончелиста и професор, студент Фридриха Грицмахера.

Овај прсторед, 1-4-1-4-1 је типичан пример Казалсовог прстореда, веома је занимљив са музичке стране гледишта, а био је револуционаран за тадашње време. Међутим, многи виолончелисти радије користе Бекеров прсторед, који је у поређењу са Казалсовим/Алексаниановим прсторедом једноставнији.



*Прелудијум из Четврте свите -  
Хуго Бекер*

Едиција **Пјера Фурнијеа** (Pierre Fournier)<sup>15</sup> је настала 1972. године. Проучавајући свите за виолончело, Фурније се у својој едицији фокусирао на леп и мекан тон, тежећи да их повеже у једну фразу великим легатима. Предност оваквих штрихова је у томе да интерпретатор лакше дође до меканог тона у фрази.



*Прелудијум из Треће свите -  
Пјер Фурније*

Овакве легатуре су у потпуној супротности, ако се упореде са манускриптом Ане Магдалене, што можемо видети у следећем примеру.

<sup>15</sup> Пјер Фурније (1906–1986) – француски виолончелиста, студент *Андре Хекинга* (Andre Hekking) и Пола Блазера (Paul Bazelaire).



*Прелудијум из Треће свите -  
манускрипт Ане Магдалене*

У овом примеру, одвојени штрихови дају већу енергију при извођењу и звуче много живахније. Код Фурнијеа примећујемо и необичне идеје које се тичу избора прстореда. Интересантан пример је прсторед из прелудијума *Прве свите*.



*Прелудијум из Прве свите –  
Пјер Фурније*

Није у потпуности јасно зашто се Фурније одлучио за овакав прсторед, где у веома кратком временском интервалу, између шеснаестине, мења позицију прстореда ноте а, са D жице на празну А жицу. Тај прсторед је компликован и може само да ремети музичку линију.

Едиција Казалс-Фоли (Casals-Foley) је настала 1986. године и писана је веома субјективно и некомпетентно. Њу није писао Казалс већ његова ученица Медлин Фоли (Madeline Foley)<sup>16</sup>, којој су били доступни Казалсови радни прстореди и ознаке. У овој едицији преовлађују уписана крешенда, ритарданда, тенута, као и подсетници, када у одређеним фразама треба кренути напред у темпу, као и друге ознаке сличне садржине. Такве импровизоване ознаке Бах никада није писао, и свако ко интерпретира из ове едиције мора бити свестан да ће интерпретирати интерпретацију. Једино је Казалс, као снажна уметничка величина, био у стању да такве ознаке интерпретира, а да при томе не звуче преувеличано или смешно.

<sup>16</sup> Медлин Фоли (1923-1982) – америчка виолончелискиња, студент Пабла Казалса.

Едиција **Јаноша Штаркера** (Janos Starker)<sup>17</sup> је настала 1971. године. У овој едицији Штаркер покушава да реши конкретне челистичке проблеме Бахових свита. Његови штрихови су занимљиви и пре свега удобни, и лако са разумевањем преносе његову музичку идеју. Често, ако је неопходно, мења одређене ноте на местима која су технички тешко одсвирљива. Интересантан пример налазимо у сарабанди из шесте свите.



*Сарабанда из Шесте свите -  
Јанош Штаркер*

Ако овај пример упредимо са истим примером из манускрипта Ане Магдалене Бах, приметимо како је у другом такту, у технички врло незгодном акорду избацио ноту ха.



*Манускрипт Ане Магдалене Бах*

После оваквих примера остаје питање, да ли Штаркер оваквим поступком показује недостатак поштовања према Баху и његовој музици, или покушава да његову музику учини свирљивијом за виолончелисте који се сусрећу са оваквим техничким проблемима.

Едиција Аугуста Вајцингера (August Wenzingera)<sup>18</sup> је настала 1950. године и заснована је на манускрипту Ане Магдалене Бах. Ова едиција је уједно и најреалнија, обзиром да су све ознаке које се налазе у овој едицији, а нису из манускрипта Ане Магдалене, посебно означене као додате. Промењени штрихови су означени испрекиданим линијама, додата динамика је стављена у заграде, а исправљене ноте су назначене у фуснотама. На тај начин извођачу се пружа могућност да у проучавању Бахових свита буде што ближи манускрипту Ане Магдалене. О овом манускрипту постоје различити ставови, неки тврде да је пун грешака, као што су погрешне ноте или непрецизно написани

<sup>17</sup> Јанош Штаркер (1924–2013) – амерички виолончелиста мађарског порекла, студент Адолфа Шифера.

<sup>18</sup> Аугуст Вајцингер (1905–1996) – швајцарски виолончелиста, студент Паула Грумара (Paul Grummera) и Емануела Фоермана (Emanuel Feuermann).

штрихови, док други тврде супротно. Холандски виолончелиста Анер Билзма је, у својој књизи *Bach, the Fencing Master*, написао да су штрихови у манускрипту Ана Магдалене у ствари веома читљиви. Он верује да се едитори у суштини не слажу са оним што виде у њеном манускрипту и да због тога имају такав став о самом манускрипту.

Едиција Димитрија Маркевича (Dimitry Markevitch)<sup>19</sup> је настала 1964. године. Маркевич је као виолончелиста и музиколог проучавао форму барокних игара. Његова едиција је интересантна по томе што је заснована на оба манускрипта која су нам доступна. Едиција је чиста, без много прстореда, осим у технички најзахтевнијим пасажима. Издвојићемо занимљива решења штрихова у сарабандама, које углавном почињу од врха ка жабици, тако да је друга доба природно наглашена, обзиром да се свира на жабици.



*Сарабанда из Прве свите –  
Димитрије Маркевич*

Сличан пример можемо пронаћи и у прелудијуму из шесте свите.



*Прелудијум из Шесте свите –  
Димитрије Маркевич*

Ипак, за овакав необичан штрих не можемо рећи да има смисла, мада нам отвара нове идеје, које вероватно никада не би ни узели у разматрање.

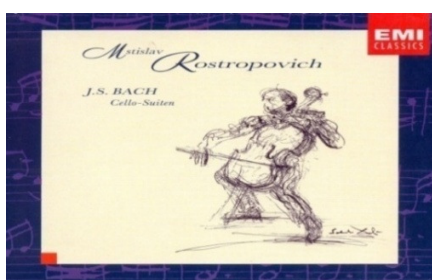
**Vandersall** едиција је веома интересантна и специфична, јер у њој није уписан ни један једини штрих. Овом едицијом је виолончелистима омогућено да праве своја лична решења, обзиром да је довољно да унесемо само једну ознаку у текст, чиме отварамо процес прављења личне едиције.

<sup>19</sup> Димитриј Маркевич (1923–2002) – руски виолончелиста, студент Грегора Пјатигорског.

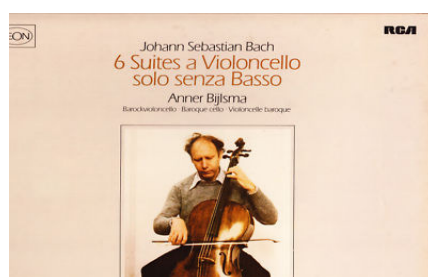


## 5.2. Компаративна анализа различитих интерпретација

У овом делу рада, упоређићу двојицу еминентних виолончелиста, који су представници различитих приступа у интерпретацији Бахових свита за соло виолончело. Издвојио бих Мстислава Ростроповича<sup>20</sup> као представника романтичарских тенденција, а са друге стране Анера Билзму<sup>21</sup> као представника савремених тенденција.



Мстислав Ростропович



Анер Билзма

**Прелудијум** у интерпретацији Ростроповича карактерише пун, романтичарски тон савременог виолончела. Главне специфичности су велики, експресивни вибрато и дугачке фразе са великим легатима у којима исвирава сваки тон. Његови пасажии су такође веома исвирани, поготово у *Другој*, *Петој* и *Шестој свити* у којима је темпо знатно спорији у односу на интерпретације других виолончелиста.

Типичан пример је прелудијум из *Друге свите*, који по карактеру подсећа на први став из Брамсове *Сонате за виолончело у е-молу*. Ростропович акорде не свира арпеђо, већ су ломљени, такође су пуног тона и често на граници грубог и робусног, за разлику од интерпретација које су ближе барокном стилу. Примећујемо често коришћење детахеа, глисанда, као и коришћење позиција уместо празних жица. Необична комбинација штрихова у фразама и пасајима резултира интересантном артикулацијом. Ростропович гласове често издваја великим динамичким разликама, док је сасвим супротан пример фуге, која је део прелудијума из *Пете свите*, коју целу свира у форте динамици.

<sup>20</sup> Мстислав Ростропович (1927–2007) – Руски виолончелиста и диригент

<sup>21</sup> Анер Билзма (1934- ) – Холандски виолончелиста



*Пример штрихова у интерпретацији Мстислава Ростроповича*

За разлику од Ростроповича, Билзма инсистира на меканом деташеу са веома израженом артикулацијом. Велика легата ретко користи, са изузетком у пасажима и каденцама. Битна карактеристика коју примећујемо у интерпретацији Билзме је његово инсистирање на барокном тону, који је често на граници флаха свирања. Да би добио што природнији тон, често користи празне жице као и прве позиције.

Обзиром да у манускрипту углавном нису писане динамичке ознаке, Билзма их усклађује са хармонским процесима, а саме разлике у динамици су минималне. Темпо је стабилан, без много осцилација, осим у битним хармонским променама где се могу приметити мања одступања, и каденцама које свира доста брже у односу на темпо. Још једна битна карактеристика која се издваја је везана за вибрато, који користи минимално и то углавном на дужим нотама, како би оплеменио тон. За разлику од Ростроповича, акорде свира на више начина, разложено и ломљено, у зависности од карактера самог става. Прва доба је подвучена у сваком такту, поготово у прелудијуму из друге свите, а честом комбинацијом штрихова подвлачи хармонски битне тонове.



*Пример штрихова у интерпретацији Анера Билзме*

У односу на прве две свите, волумен тона је у осталим свитама приметно већи, али је и даље близак барокном начину свирања. Штрих је шири у деташеу, док је темпо је доста слободнији, са честим подвлачењем тонова, посебно у акордима. Украси код Билзме су

слободни и разноврсни и чешће их користи у репетицијама. Двогласе интерпретира слободније у барокном стилу, у којима доње ноте свира краће у односу на горње које прате музичку линију. Лепота овог начина извођења двогласа је у томе да иако се свирају краће, остају да звуче због празних жица, на којима овај виолончелиста инсистира. Осмине не свира „ношено“, већ веома кратко, док су шеснаестине слободније и на крају фразе често изван темпа, па често звуче као украси. Гласове не истиче, већ их уклапа у једну музичку линију.

У интерпретацији Билзме, fuga из *Пете свите* је у једној динамици, као и код Ростроповича. Међутим, разлика је у чињеници да је код Билзме умеренија, па је самим тим и ближа барокном начину извођења.

**Алеманда** је код Ростроповича проткана великим динамичким разликама, а издваја се једино алеманда из *Пете свите* у којој је форте једина динамика током целог става. У овој игри Ростропович често комбинује јак деташе у форте местима, док је одговор у скоро флах тону. Пасажи, који су специфичност овог става, у овој интерпретацији су врло брзи са јасно артикулисани штриховима.

Алеманда из *Шесте свите* је веома спорог темпа и подсећа на романтичну кантилену. Карактерише је велика фраза у којој је сваки тон максимално исвиран, па се намеће утисак да излази из темпа. Са друге стране, издвојио бих алеманду из *Четврте свите* у којој су украси и сам карактер овог става знатно ближи бароку.

Алеманда у извођењу Билзме је по карактеру елегантна и величанствена. Темпо је умерен и нестабилан, пратећи хармонске промене, док су украси и трилери веома брзи. Ретко користи легато, осим у алеманди из *Треће* и *Шесте свите*, док вибрато можемо чути само на дугим нотама. Празне жице су веома наглашене, посебно ако се налазе на хармонски интересним тоновима. У овом ставу акорде не свира арпеђо, већ су ломљени али и даље веома мекани.

**Куранта** је у интерпретацији Ростроповича веома робусна. Овакав карактер се посебно истиче у акордима и завршецима фраза. Темпо је спор па је фраза често испрекидана исвиравањем сваког тона портатом. Репетиција у овом ставу је толико тиха да је често на граници флах тона, са изузетком *С* жице, коју тонски увек форсира. Специфичност овог става у интерпретацији Ростроповича су завршеци фраза које готово увек завршавају великим ритардандима и крешендима. Куранту из *Шесте свите*

Ростропович изводи веома артикулисано, у брзом али стабилном темпу током целог става, без великих динамичких разлика.

У интерпретацији Билзме овај став је строг, чврстог карактера и снажно артикулисан интересним избором штрихова као и покретљивим прстима леве руке. Његове куранте су у брзом темпу, осим куранте из *Шесте свите* која је умереног темпа. Штрих је врло кратак, на граници спиката, док велика легата можемо приметити само у пасажима у којима често излази из темпа. Завршеци фраза су веома исвирани, посебно на крају репетиција. Билзма и у овом ставу користи интересантна решења за украсе и трилере, који су веома брзи.

**Сарабанда** је у свити најспорији став, па је самим тим Ростропович свира најромантичније. Карактеришу је спор темпо и велика легата која су подржана изразитим вибратором. Промене гудала су мека и неприметна, а фразе велике и спојене. У овом ставу Ростропович двогласе максимално исвирава, без издвајања водећег гласа. Репетиција је најчешће у пиану, тонски и у карактеру врло напета. Интересантна је одлука овог виолончелисте да трилере свира брзо и да почињу са основног тона. Темпа су спора, са изузетком сарабанде из *Четврте свите* у којој је темпо умерено брз.



Пример легата у интерпретацији Мстислава Ростроповича



**Буре** је код Ростроповича у веома спором темпу и фраза се тешко прати. Пасажи су исвирани и веома артикулисани, без битније динамичке разлике. У интерпретативном смислу, интересантан је други буре који Ростропович свира у целини на **D** жици флах тоном.

Буре је у интерпретаци Билзме кратак, артикулисан, вируозан и веома брзог темпа, без посебног задржавања на одређеним тоновима. Не прави разлику између репетиција већ их свира на исти начин, док је разлика између два буреа минимална и огледа се само у природном динамичком контрасту, пошто је други буре написан у молу.

**Гавота** из *Пете* и *Шесте свите* је код Ростроповича у спором темпу. Акорди су пуног тона и често их свира користећи све три жице одједном, што неминовно доводи до сувише грубог тона за ову музичку епоху. Друга гавота је такође спорија, али је динамички и карактерно, дијаметрално различита од прве гавоте. Пасаже свира мекано са изражајним легатом, без значајније артикулације и акцената.

Гавота из *Пете* и *Шесте свите* у интерпретацији Билзме је у веома брза. Прва гавота је испрекидана портатима, док је друга гавота мекша а штрих ближи деташеу. Акорди су артикулисани, брзи и ломљени, док гласове издваја у горњем регистру.

**Жига** је у Ростроповичевој интерпретацији представљена у два различита карактера. У *Првој*, *Трећој* и *Четвртој свити* темпо је изразито брз. Ставови су технички перфектни и артикулисани честом комбинацијом деташеа и великих легата уз изразито потенцирање ритмичких фигура. У осталим свитама, жига је у знатно споријем темпу, те није довољно виртуозна, али је зато динамички разноврснија, поготово при коришћењу пиана на другој жици. У жиги из *Пете свите* упечатљиво је претерано наглашавање прве добе у такту вибратором .

Билзма у овом ставу такође користи веома брза темпа. Умеренији темпо једино можемо приметити у жиги из *Треће* и *Четврте свите*. Динамички је једнолична током целог става, док често излази из темпа при подвлачењу хармонски битних тонова. Акорди су и у овом ставу брзи и уклапају се у водећи глас. Најбитнија специфичност овог става у интерпретацији Билзме је често коришћење ритмичких промена у виду двоструко пунктираних тонова, као и свирање тридесетдвојки уместо шеснаестина, што су главне карактеристике барокне жиге.



*Пример ритмичких модификација*

Тонови су артикулисани честом променом штрихова, па су самим тим робустни и значајно грубљи у односу на остале ставове. Најзначајнију разлику примећујемо у жиги из *Четврте свите*, коју Билзма свира у великом легату и меканом деташеу.

## 6. ЗАКЉУЧАК

Овај докторски уметнички пројекат се бави анализом извођачког приступа Бахових *Свита за соло виолончело* између романтичарских и савремених тенденција. Свите су од свог настанка, између 1720. и 1726. године, имале веома различита тумачења и извођења, у односу на епоху и лични печат извођача који су их проучавали. Од првих едисија Бахових *Свита* са почетка 20. века, уследиле су бројне друге едисије, као и аудио снимци ових дела. Да би се извођач значајно приближио аутентичној интерпретацији Бахове музике, неопходно је почети са едисијом која је што ближа оригиналу. У супротном, долази се до интерпретирања интерпретације, која је, можда, већ интерпретација неке друге интерпретације.

У раду је начињена компаративна анализа интерпретација двојице еминентних виолончелиста, Мстислава Ростроповича и Анера Билзме, који су одабрани као представници различитих приступа у интерпретацији *Свита за соло виолончело*. Ако упредимо ове две, дијаметрално различите интерпретације, а узимајући у обзир савремена схватања интерпретативних концепата Бахових *Свита*, дошли смо до закључка да је Анер Билзма успео да своје извођење максимално приближи изворном свирању барокне музике. Ростропович се није детаљније бавио специфичностима свирања барока, већ у својој интерпретацији изражава широку скалу емоција, које су оживљене богатом динамиком и агогиком. Резултати овакве анализе намећу и питање да ли је Ростроповичева интерпретација прави пример на основу кога млади виолончелисти могу пронаћи решења за своје недоумице? Одговор на ово питање је комплексно и превазилази оквире теме овог рада, чији је циљ да охрабри извођаче да сагледају ова дела из неколико различитих аналитичких аспеката и да помогне у развоју њиховог индивидуалног става по питању извођења и перцепције *Свита*.

На основу поменутог може се закључити да је у процесу моделирања интерпретације неопходна студиознија анализа Бахове музике. Уколико су у питању млади уметници, у функцији обликовања интерпретације важна је сугестија педагога која их може усмерити у правцу да буду отворенији, критичнији и истраживачки настројени у развијању сопствене идеје и приступа. У томе је истовремено од изузетне важности и



интеракција са аудио снимцима различитих уметника, која се као процес компаративно одвија са анализом едиција Бахових *Свита за соло виолончело*, те пружа драгоцене информације за аналитичаре, педагоге и извођаче. Тек у интеракцији анализе, студије снимака и увида у едиције могуће је формирати лични став према интерпретацији, који је од изузетне важности за формирање уметничког лика једног извођача, по коме он постаје препознатљив на сцени. У том смислу, Бахове *Свите* пружају могућност за различите истраживачке смерове, који поједине интерпретације чине јединственим и непоновљивим.

## 7. ЛИТЕРАТУРА

### Штампана издања

- Аполин, Станислав: *Свите за виолончело соло Ј.С.Баха*, ФМУ, 2001.
- Baldock, Robert: *Pablo Cassals*, Northeastern, 1993.
- Blum, David: *Casals and the Art of Interpretation*, University of California Press, 1980.
- Bylsma, Anner: *Bach, the Fencing Master: Reading Aloud from the First Three Cello Suites*, Bylsma's Fencing Mail, 1998.
- Butt, John: *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary sources of J.S.Bach*, Cambridge University Press. 1990.
- Butt, John: *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge University Press. 1994.
- Carrington, Jerome: *Trills in the Bach Cello Suites*, University of Oklahoma Press , 2009.
- Де Шлезер, Борис, *Увод у Ј.С.Баха*, Издавачка Књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1996
- Forkel, Johann Nikolaus: *Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work*, Nabu Press, 2010.
- Hans.T.David & Mendel, Artur, *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, W.W.Norton & Company; 1999.
- Little, Meredith, Natalie Jenne: *Dance and the Music of Johann Sebastian Bach*, Indiana University Press, 2001.
- Pelikan, Jaroslav: *Bach Among the Theologians*, Wipf & Stock Publishers, 2003.
- Schmieder, Wolfgang, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Breitkopf und Hartel. 1971.
- Siblin, Eric: *The Cello Suites: J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece*, House of Anansi Press, 2009.
- Станиславски, Константин Сергејевић, *Систем*, Скрипта интернационал, Академија уметности, 1996.
- Winold, Allen: *Bach's Cello suites – Analyses & Explorations*, Indiana University Press, 2007.

Wolff , Christoph: *Johann Sebastian Bach – The Learned Musician*, Norton paper back, 2001.

### **Аудио (CD) и видео издања (DVD)**

- Bylsma, Anner: *Bach: Cello Suites* (Audio CD), Sony Classical, 2011.
- Casals , Pablo: *Bach: Six Suites for Solo Cello* (Audio CD), EMI Classics, 2010 (remastered)
- Du Pre, Jacqueline: *Bach: Cello Suites, 1 & 2* (Audio CD), Testament UK, 2006.
- Fournier, Pierre: *6 Suites For Solo Cello* (Audio CD), Deutsche Grammophon, 1996.
- Harrell, Lynn: *Bach: Cello Suites* (Audio CD), Polygram Records, 1990.
- Isserlis, Steven: *Bach: Cello Suites* (Audio CD), Hyperion UK, 2007.
- Kirshbaum, Ralph: *Bach: Cello Suites* (Audio CD), EMI Classics, 2000.
- Ma, Yo-Yo: *Inspired by Bach* (DVD), Sony Classical, 1998.
- Maisky, Mischa: *6 Suites For Solo Cello* (DVD), Deutsche Grammophon, 1990.
- Mork, Truls: *Bach: Cello Suites* (Audio CD), Virgin Classics, 2006.
- Pandolfo, Paolo: *Bach: , The six suites* (Audio CD), Glossa, San Lorenzo, Spain, 2000.
- Pergamenschikow, Boris: *Bach: Suites For Solo Cello* (Audio CD), Hanssler Classics, 1999.
- Perenyi, Miklos: *6 Suites for Cello Solo* (DVD), Hungaroton, 2006
- Rostropovich, Mstislav: *Bach - Cello Suites* (DVD), EMI Classics, 2004.
- Shafran, Daniil: *Bach: Suite for Solo Cello Nos.2-5* (Audio CD), Yedang Entertainment, 1971.
- Starker, Janos: *Bach: Six Suites* (Audio CD), Philips, 1991.
- Tortelier, Paul: *Bach: Cello Suites* (Audio CD), EMI Classics, 2008.
- Wispelwey, Pieter: *6 Suites per Violoncello Solo* (Audio CD), Channel Classics NI, 1998.

### **Internet**

[Internet Cello Society www.cello.org](http://www.cello.org)