

Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Катедра за камерну музику

Бојана Димковић

КАМЕРНА МУЗИКА КАРЛА ФИЛИПА ЕМАНУЕЛА БАХА КАО УЗОР  
КЛАСИЧНОМ СТИЛУ ИЗВОЂЕЊА:

Идентификација стилски упућене извођачке праксе и њено поређење са  
извођачком праксом у раним камерним делима Јозефа Хајдна

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Теа Димитријевић, ванредни професор  
Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор

Београд, 2017.

## ЗАХВАЛНОСТ

*Познато је да израда докторске дисертације обавезује на дуг и напоран процес рада током којег се од аутора очекује висок ниво самосталности, континуитета, издржљивости и креативности. Ипак, овај пројекат не би било могуће завршити без подршке одређених индивидуа. Првенствено бих желела да се захвалим својој менторки ванр. проф. Теи Димитријевић на указаном стрпљењу, смирености и подршци која је исказана кроз практичне и смислене савете. Њен професионализам, ефикасност и непосредност у контакту омогућили су да завршне припреме прођу што безболније. Проф. Зорица Петковић је иницијално допринела формирању идеје за тему пројекта и њој се захваљујем на далековидости и саветима да у истраживање у већој мери укључим композиције Јозефа Хајдна. Коменторки Проф. Тијани Поповић Млађеновић дугујем велику захвалност за сазнања која сам добила у оквиру предмета "Интерпретација и креативни приступ тексту" и која су послужила као узор у писању шестог и седмог поглавља овог рада. Уз њену помоћ истраживање и писање (које извођачима није увек првенствен облик деловања) су приказани кроз сву своју комплексност и, надам се, успели да допринесу да писани део овог пројекта добије облике научног рада.*

*Партитуре и деонице клавирских квартета К. Ф. Е. Баха нису биле доступне у штампаној форми у време израде овог рада с обзиром на то да их The Packard Humanities Institute још увек није био објавио. Ипак, нотни материјал ми је био послат без икакве надокнаде и за то дугујем специјалну захвалност Институту, за фантастична издања и увид у стил К. Ф. Е. Баха, као и госпођи Рут Либи (Ruth Libbey) на несебичној помоћи.*

*Тражење колега за извођење овог репертоара није био лак задатак с обзиром на то да сам у овом пројекту желела да помирим знања оних извођача који подједнако успешно владају модерним и историјским инструментима. Управо из тог разлога су фантастични моји партнери на сцени који су својим професионализмом, непосредношћу, знањем, радом и жељом за учењем учинили наше пробе интензивним, инспиративним али и много пријатнијим него што сам то икада могла да предвидим. Хвала Катарини Алексић, Катарини Поповић, Симониди Јовановић, Наташи Петровић, Ђорђу Милошевићу и Софији Крстеској на поверењу, издвојеном времену и неговању изврских карактерних особина које их красе.*

*Моји родитељи су ме охрабривали изнова чак и онда када су свакако требали да одустану, а њихови савети везани за конструкцију и изглед научног рада су били од непроцењиве вредности. Мој супруг ми је пружио несаломиву емотивну подршку и помогао у процесу припремања нотних примера у овом раду као и у добављању нотног материјала за дела Јозефа Хајдна. Додатно су ме подржали*

*сво троје када је на свет дошао Вук и када је било тешко одвојити се од њега и бавити се писањем и вежбањем.*

*Предрагу Гости захваљујем на дугогодишњој сарадњи као и на доношењу целокупног опуса камерних дела К. Ф. Е. Баха из Америке, Прачу Бундискулчоку (Prach Boondiskulchok) на времену које је издвојио за размену мисли и одговорима на неке од мојих дилема. Својим некадашњим професорима за фортепиано и чембало, Карол Ђераси (Carole Cerasi) и Џејмсу Џонстону (James Johnstone), остаћу вечно захвална на отварању нових видика за време студија на академији Guildhall School of Music and Drama као и на откривању репертоара К. Ф. Е. Баха давне 2003. године.*

## САДРЖАЈ

Апстракт	5
Abstract	6
1. Увод	7
2. Циљеви	12
3. Методологија	14
4. К. Ф. Е. Бах, Јозеф Хајдн и питање стила	17
5. Начин читања нотног текста	27
5. 1. Индивидуални стил К. Ф. Е. Баха	28
6. Ритам	30
6. 1. Пунктиране ноте у делима К. Ф. Е. Баха	30
6. 1. 1. Артикулација	33
6. 2. Апођатуре у делима К. Ф. Е. Баха	35
6. 2. 1. Апођатуре у делима Ј. Хајдна	43
7. Орнаментација	49
7. 1. К. Ф. Е. Бах: ”Оглед о правом начину свирања на клавиру”	50
7. 1. 1. Полутрилер са завршницом	52
7. 1. 2. Пралтрилер	56
7. 1. 3. Обрнути мордент	57
7. 1. 4. Двоструки предудар	58
7. 1. 5. Фермата	61
7. 2. Хајдн	68
7. 2. 1. ”Хајднов” украс	69
8. Одабир инструмената	73
8. 1. Бах, Хајдн и инструменти са диркама	73
8. 2. ”Аутентични” инструменти и питање одабира чланова камерног ансамбла	81
8. 3. Баланс инструмената унутар ансамбла	84
8. 4. Едукација као предуслов	85
9. Закључак	88
10. Литература	96
11. Прилог	108

Бојана Димковић, Камерна музика Карла Филипа Емануела Баха као узор класичном стилу извођења: идентификација стилски упућене извођачке праксе и њено поређење са извођачком праксом у раним делима Јозефа Хајдна

## АПСТРАКТ

Упркос расположивости бројних извора и историјских података, квартети и трија К. Ф. Е. Баха остају непопуларан избор код камерних састава сачињених од модерних инструмената. Заблуда о вредности ове музике, као и о специфичном осећајном стилу којем она припада, има у изобилу, делом као последица недостатка присуства ове музике кроз све нивое музичког образовања. Камерна дела Баховог савременика Хајдна не деле исту судбину, иако млађи композитор није крио значај Баховог утицаја у свом развоју. Поред тога, Хајдна музика се модерним ушима обично представља као нешто што припада бечком класицистичком стилу. Његова ранија и мање популарна камерна дела (Кончертина и Дивертимента) одолевају таквој строгој категоризацији и због тога су од посебног интереса за овај пројекат с обзиром на то да доприносе у истраживању не само Хајдновог сопственог галантног стила и његове сличности са Баховим, већ указују и на мноштво стилова који су коегзистирали у другој половини осамнаестог века и који се обично заобилазе током студија на данашњим конзерваторијумима. Ослањајући се на многобројне историјске изворе, искуство аутора на историјским инструментима, као и на доступне снимке на савременим и историјским инструментима, главни циљ овог пројекта је да покуша да формира стилски информисану извођачку праксу на модерним инструментима. Кроз уважавање теоријских текстова, експериментисање и на крају примену и прилагођавање ових знања у пракси, финално извођење стреми да не изгуби ниједну од значајних карактеристика ових стилова. Поглавља овог рада се осврћу на значај умећа читања одређених елемената нотног текста, а посебно када оно, по композиторским одредницама, утиче да се звучна представа музике разликује од њене визуелне репрезентације. Ове ”измене” нотног текста су евидентне у извођењу апођатура и различитих украсних симбола, пунктираних ритмова, у третирању динамике и питања баланса у оквиру ансамбла, а затим и у избору темпа, артикулације и прсторета. Ова дисертација се придружује живој дискусији о могућностима постизања историјски информисане праксе на модерним инструментима и жели да укаже на неопходност отворене размене знања између две групе музичара нарочито у онима деловима света где су погодни историјски инструменти непостојећи или нису на дохват руке.

Кључне речи: осећајни стил, галантни стил, историјски информисана извођачка пракса, модерни инструменти.

Bojana Dimković, Chamber music of Carl Philipp Emanuel Bach as a role-model to the classical performance style: the identification of stylistically informed performance practice and its comparison with the performance practice in early chamber works of Joseph Haydn

#### ABSTRACT

In spite of the substantial amount of available sources and historical information, C. P. E. Bach's Quartets and Accompanied sonatas remain unpopular with ensembles featuring modern instruments. Misconceptions about the value of his music as well as the specific *Empfindsamer stil* it belongs to still abound, in part as a result of the lack of presence of this music through all levels of the music education system. Chamber works of Bach's contemporary Haydn do not share the same destiny even though the younger composer admitted how important Bach's influence was in his development. In addition, Haydn's music is usually presented to modern ears as something to be associated with the Viennese classical style. His earlier and less popular chamber works (Concertini and Divertimenti) resist such strict categorization and are therefore of special interest to this project as they not only help in the investigation of Haydn's own galant style and its similarities with Bach's but also illuminate the multitude of styles that were coexisting during the second half of the eighteenth century and that are usually bypassed during studies in today's conservatories. By relying significantly on various historical sources, author's experience on historical instruments as well as available recordings on both modern and historical instruments, this project's main aim is to attempt to form an informed performance practice on modern instruments through appreciating the theoretical texts, experimenting and finally applying and adapting this knowledge in practice so that the styles do not lose any of their characteristic traits. Chapters of this work focus on the importance of learning how to read the particular elements of the score and especially on how this knowledge, based on the composers' advice, can influence the sound representation of the music making it different to the score. These modifications are especially evident in the treatment of: appoggiaturas and various ornamentation symbols, dotted rhythms, dynamics or balance issues within the ensemble and then in the choice of tempo, articulation and fingering. This dissertation joins a vibrant discussion about the possibilities of historically informed practice on modern instruments and is eager to demonstrate how enriching and necessary it is that the knowledge between the two musicians' groups is more readily shared especially in those parts of the world where suitable historical instruments are non-existent or difficult to reach.

Key words: *Empfindsamer stil*, galant style, historically informed performance practice, modern instruments.

## 1. УВОД

Музика средине осамнаестог века припада специфичном периоду у историји музике. Иако је из данашње перспективе лако уочити да обухвата карактеристике и сукобљавања између барока и класицизма, њихово разграничавање и временско трајање је нешто компликованији задатак око којих и данас постоје несугласице.

Историчари су често приморани да догађаје из прошлости сместе у одређене временске оквире. Из аспекта музичког извођаштва, оваква разграничавања имају великих предности, али и мана. Пре свега, поделе на музичке епохе би требале да олакшају разумевање и интерпретацију различитих музичких стилова, њихових јединствених карактеристика и промена које су са собом донеле. Те промене су се одвијале постепено и временом почеле да групишу по сличности и учесталости, самим тим дефинишући одређене (нове) параметре и евентуално, неки нови стил. Другим речима, у стварности је практично немогуће одредити тачне граничне датуме који би могли да означавају крај једног периода и почетак другог с обзиром на то да су се промене дешавале прилично неравномерно.

Битно је ово споменути на почетку јер је период средине осамнаестог века, о коме ће се на овим страницама углавном дискутовати, одличан пример оних стилских промена у музици које успешно одолевају јасно одређеној категоризацији. Управо зато овај период и данас оставља простор истраживању, креативности, редефинисању и дискусији, а све у циљу проналажења ближег и тачнијег разумевања музике овог периода, њеног припадања одређеном извођачком стилу свирања и певања као и њима одговарајуће извођачке праксе у данашњим околностима.

Оно што данас припада општем знању јесте да се средина осамнаестог века сматра границом која дели два велика музичка периода: барок и класицизам. Смрт Јохана Себастијана Баха (1750) и Георга Фридриха Хендла (1759), композитора који су представљали најупечатљивије фигуре високог барока, подржава виђење да се крај једне дуге ере у музици приближио крају. Пратећи

ове временске оквира, оно што следи након барока могло би да личи на класицизам и многи би се, у ширим оквирима, сложили да музика друге половине осамнаестог века указује на то. Ипак, она се у много чему не може назвати класицистичком. На ово виђење упућује и чињеница да се у литератури везаној за овај период сусрећу појмови који би, иако многобројни и збуњујући за новог читаоца, заправо требали да укажу на невероватну разноликост и неуједињеност композиционих стилова који су били у употреби: рококо, олуја и нагон ("Sturm und Drang"), осећајни стил ("Empfindsamer stil"), маниризам, галантни стил, као и неки који су касније означавани као постбарок, преткласицизам, квазикласицизам.<sup>1</sup> Са друге стране, сви ови појмови означавају различите стилове који су коегзистирали, смењивали се у прилично кратком временском року, и који су, логично је, поседовали одлике оба музичка периода са којима се граниче. Само један број тих одлика и композиционих техника се доказао одрживим и корисним за класицизам док су друге занемарене, заборављене или чекале да буду васкрснуте у будућности.

Карл Филип Емануел Бах (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788) је припадао групи композитора такозване "берлинске школе" који су живели и стварали средином осамнаестог века на подручју данашње северне Немачке.<sup>2</sup> Географска припадност је један од важних фактора који се помиње у вези са осећајним стилем, а чијим се главним представником сматра управо Бах. Ипак, и он и његови савременици се, нажалост, често убрајају у оне композиторе који припадају једном прелазном периоду – мање важном с обзиром на то да се током ових година није изнедрио ниједан дуготрајан, комплетан и утицајан стил. Бахова музика се свакако ослањала на прошлост и учења његовог јединог учитеља – свога оца, али је поседовала и прилично оригинална обележја и идеје. Са таквим спојем традиционалности и иновативности она је морала да носи клице неког новог стила у мањој или већој мери. Неласкава етикета композитора прелазног периода и даље се повезује са Баховим именом, што отежава да се у потпуности сагледају вредност опуса и утицај овог композитора на оно што ће доћи. То је уједно и један од разлога због којих његова дела у великој мери остају неинтересантна многим извођачима, а поготову

---

<sup>1</sup>Edward R. Riley: *Introduction in On Playing the Flute* by Johann Joachim Quantz, faber&faber,  
<sup>2</sup> У даљем тексту Бах.



пијанистима који се могу похвалити врло обимним репертоаром у којем се сусрећу са мањим бројем непознаница. Парадоксално, од свих Бахових композиција, дела за инструменте са клавијатуром (од који је било само три стотине соло соната) су свакако његова најбоља и најцењенија достигнућа, али се врло ретко налазе на концертним програмима пијаниста.

Бахова камерна музика је, у поређењу са солистичком, још мање заступљена на репертоарима камерних ансамбала: њено присуство је практично непостојеће код оних састава које се не баве историјском праксом и/или свирањем на историјским инструментима. Овакво стање је присутно упркос обимној литератури која је данас доступна: партитурама (укључујући и најскорија, ревидирана издања целокупног композиторовог опуса од стране Пакардовог хуманистичког института), биографским, музиколошким, историјским, стилским, аналитичким и социолошким истраживањима (од којих се многа могу уочити у капиталном раду самог композитора ”Оглед о правом начину свирања на клавиру”), као и покушајима од стране извођача на историјским инструментима да исти репертоар представе публици.<sup>3,4</sup> За разлику од напора појединаца као што су Миклош Шпањи - клавијорд (Miklós Spányi) и Ана-Марија Марковина - клавир (Ana-Marija Markovina), који су успели да забележе скоро целокупан опус солистичке литературе за инструменте са диркама, до слављења тристогодишњице рођења К. Ф. Е. Баха 2014. године није постојао ниједан озбиљан објављен звучни запис посвећен камерним делима овог композитора на модерним инструментима. Иначе, од камерних дела у опусу композитора налази се преко сто двадесет инструменталних дела у којима учествују инструменти са диркама.<sup>5</sup>

Разлози који чине камерни опус овог композитора непознатим су многоструки: од оних врло практичних, који модерним извођачима намећу питања на која треба одговорити, до оних мање оправданих који захтевају преиспитивање, демистификацију и едукацију. Стога ће већина ових разлога

---

<sup>3</sup> The Packard Humanities Institute, [cpebach.org](http://cpebach.org)

<sup>4</sup> “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” је био објављен из два дела: први 1753, други 1762. године.

<sup>5</sup> У овај број се не убрајају соло песме чији се број процењује на преко двеста педесет.

бити предмет истраживања и анализе самог аутора-извођача те ће се размишљања, идеје и могући одговори на њих наћи на наредним страницама.

У данашње време се од успешног извођача западне уметничке музике очекује висок ниво познавања о многобројним извођачким стилевима који покривају период од четири века. Музичари ранијих епоха се нису суочавали са истим обимом репертоара и неретко су били упућени на веома уско одређен извођачки стил који су неговали током свог целог радног века на ограниченом географском подручју. Притом, присуство композитора међу извођачима, као и јаке фигуре владара односно аристократе (као што је то био краљ Фридрих Велики) није давало прилику да се прикажу бројне недоумице и питања у вези са извођачком праксом. У данашњим околностима не чуди прећутни договор међу многим музичарима који предају један део репертоара ”специјалистима”, било да су то музичари ране, ренесансне, барокне или модерне музике. Ова подела музичара у супротстављене групе има својих оправдања, а нека од њих се тичу и периода у којем је стварао Бах.

Упркос чињеници да су пијанисти самим обимом репертоара који им стоји на располагању приморани да науче извођачке стилове скоро свих музичких периода, пред Баховом музиком они се затичу прилично неопремљени. Радије ће препустити овај репертоар чембалистима (или фортепијанистима) и тако пребацити одговорност онима који се боље разумеју у извођачку праксу на старим инструментима. Ово би се могло сматрати одговорним ставом поготову у ситуацији када пијанисти немају шансу приступа и искуство свирања на инструментима који су типични за овај период. Мање пожељан разлог за мањак интереса јесте незнање и, као последица, омаловажавање овог репертоара као мање вредног од стране студената али и педагога. У том случају ће се наставити мит о Баху као композитору музике без дефинисаног стила: са једне стране у сенци домета свога оца Јохана Себастијана Баха, а са друге као бледе претече класицистичког стила.

У повољнијим околностима, пијаниста ће одлучити да се окуша у овој музици и истражи проблематику коју она са собом носи. Пре свега, мораће да пређе дужи истраживачки пут с обзиром на то да вероватно није имао прилику

да се сусретне са овим репертоаром у наставном плану током нижег, средњег и факултетског образовања, а у светлу савремених пракси. Дакле, покушаће да сазна и нађе који су извори његовог истраживања и затим примени теорију на извођачку праксу. Одговори везани за Бахов стил и епоху би тако требали да буду јаснији, али ће пијаниста схватити да они не нуде једноставна и увек примењива решења на модерне инструменте. Суочиће се и са проблемом недостатка звучних записа камерних дела на модерним инструментима, што представља важан извор у процесу формирања интерпретације, поготову онемо ко није стручњак. Коначно, мораће пронаћи колеге које су заокупљене сличним питањима и које ће желети да свирају заједно са њим.

У вези са проблематиком темељнијег разумевања Бахове музике из визуре модерног пијанисте смисао повезивања са музиком Јозефа Хајдна лежи у покушају расветљавања Бахових иновативних идеја из угла класицизма односно постепеног удаљавања од барокног стила који је Хајдн успешно извршио у свом каснијем развоју. Логички гледано, оно што је мање познато ће се свакако учинити јаснијим и приступачнијим ако се упореди са познатом константом, а то је у овом случају класицистички стил који је у својој развијеној форми наступио одмах после Баха. Такође, оваква истраживачка позиција ће ставити и самога Хајдна, данас углавном подучаваног као једног од главних представника класицизма, у ново светло и тиме приказати карактеристике његове камерне музике која одолева карактеристикама класицизма у потпуности. Коначно, само разумевање класицизма, и њему одговарајућег извођачког стила, не може се посматрати само као контраст барокном стилу већ пре треба размотрити, са пуним уважавањем, начин на који је он настао кроз призму стила који му је непосредно претходио.

## 2. ЦИЉЕВИ

Примарни циљеви овог докторског уметничког пројекта су:

- 1) Откривање, упознавање, премијерно извођење и звучно бележење одабраних камерних дела К. Ф. Е. Баха са *облигато* клавирском деоницом (клавирске сонате са пратњом<sup>6</sup> и клавирски квартети) и мање познатих камерних дела Ј. Хајдна (Кончертина и Дивертимента)
- 2) Увид у процес креирања интерпретација одабраних композиција на модерним инструментима и указивање на могући исход стилски информисане извођачке праксе са посебним освртом на осећајни стил
- 3) Испитивање степена преносивости историјских извођачко-стилских одредница на модерне инструменте
- 4) Преиспитивање митова везаних за Баха као композитора прелазног периода и Хајдна као композитора класицистичког стила
- 5) Сагледавање Баховог утицаја на младог Хајдна и рани класицистички стил, пре свега из аспекта проучавања ритма, украшавања, инструментације и едукације: у којој мери и на који начин је ово очигледно у извођачкој пракси?
- 6) Идентификација појма експресивности у осећајном стилу, кључног за музику друге половине осамнаестог века као и начина на који се осећајност манифестује у нотном тексту и примењује у извођачкој пракси.

У току расветљавања горепоменутих циљева несумњиво су се појавили и следећи циљеви:

- 1) Указивање на вештине и знања које су потребне данашњим младим пијанистима за боље разумевање одабраног репертоара, а које су у мањој или већој мери идентификоване, подучаване и охрабриване током школовања
- 2) Осврт на сврисисходност примене историјских извођачких пракси на савремену: у вези са одабраним ”граничним” репертоаром који одолева

---

<sup>6</sup> “Accompanied keyboard sonatas” [eng] “Claviersonaten mit einer Violine und einem Violoncell zur Begleitung”[deu], “Piano Trio” in Sharon S. Prado (ед.), Series II, Volume 4: Accompanied Sonatas, *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works* [партитура], The Packard Humanities Institute, Los Altos, 2012, xiv, xvi. У даљем тексту трио.

јасној категоризацији, указивање на потребу и излишност преплитања и размене знања и искустава између извођача на историјским инструментима, са једне, и извођача на модерним инструментима, са друге стране

- 3) Упознавање и боље разумевање околности које су чиниле дух времена у другој половини осамнаестог века: популарна музика на дворовима, укуси владара, улоге, функције и статус запослених музичара (укључујући Баха и Хајдна као и њихово окружење), популарни музички трендови, степен прилагођавања потребама и жељама послодаваца и клијентеле.

### 3. МЕТОДОЛОГИЈА

- 1) Са циљем дефинисања сличности и разлика између Бахових и Хајднових дела, а све у циљу разумевања њихових композиционих стилова и погодне извођачке праксе, користиће се информације везане за: њихове личне околности, карактере, прилике и статус на радном месту, амбиције као и за однос према тржишту и клијентели којој су се обраћали
- 2) У току истраживања одабрани су параметри у оквиру којих су се најчешће указивала очигледна питања везана за извођачку праксу: умеће читања нотног текста, ритам, орнаментација (украшавање), питање одабира инструмената у ансамблу и едукација
- 3) Са циљем дефинисања погодног извођачког стила најпре ће се дефинисати појмови који су обележавали неколико стилова који су коегзистирали у другој половини осамнаестог века, а који имају подударности са делима обојица композитора
- 4) Са циљем дефинисања извођачког стила везаног специфично за осећајни стил, приказаће се његове главне карактеристике у музици и начин на који су оне приказане у нотном тексту у делима обојица композитора. У ово су укључене и разлике у манифестацији појма осећајности у делима обојица композитора што ће несумњиво указати на постојање индивидуалних приступа који су у мањој или већој мери указивали на прошле (барок) и будуће (класицизам) композиционе праксе
- 5) Са циљем разоткривања разлога због којих је већина обрађених дела непозната извођачима и публици, преиспитаће се данашња ситуација у области едукације као и начин приступа и резоновање према овом репертоару од стране извођача на модерним али и на историјским инструментима. Наиме, личним ангажовањем и истраживањем као и коришћењем примарних и секундарних историјских списа специјалисти на историјским инструментима дају за пример како приступити мање познатом репертоару док они на модерним инструментима указују на потребу да се теорија и пракса морају најпре испробати и по потреби модификоваати зарад разумљиве и смислене интерпретације

- 6) Применом сазнања из Баховог ”Огледа”<sup>7</sup> разоткриће се потреба за модификованим односно деликатним начином читања нотног текста а нарочито у случају украса, пунткираних нота и других ритмичких фигура, динамике и артикулације. Критична места која су везана за апођатуре, различите симболе украса, ноте са лигатурама, као и пунктиране ноте ће бити исписана у ”правилном” облику односно на начин који је типичан за садашњу праксу и који такође указује на детаље измене нотног текста у смислу артикулације, динамике и фразирања
- 7) Са циљем бољег разумевања извођачке праксе везане за период друге половине осамнаестог века анализираће се снимци на историјским инструментима (у случају камерне музике) као и снимци на модерним инструментима у случају Бахове солистичке литературе, а у одсуству других. Сазнања о квалитету звука историјских инструмената, балансу унутар ансамбла и техници свирања на клавиру биће консултовани у формирању финалне интерпретације
- 8) Искуства са заједничких проба чланова ансамбла указаће на степен преносивости истражених теоријских сазнања у пракси, на могуће модификације и одступања у извођењу украса, дате динамике, артикулације и фразирања, а све у циљу заједничког музицирања који захтева одређене компромисе. Ово нарочито утиче на природу осећајног стила који захтева одређену спонтаност и непредвидљивост од стране извођача а који у ансамблу треба бити задржан—мада не по цену заједништва међу свирачима
- 9) У консултацији са извођачима који су у процесу продукције компакт диска Бахове камерне музике односно у разговору са пијанистом Прачом Бундискулчком (Prach Boondiskulchok) из трија Линос, говориће се о проблематици извођачког стила из угла извођача на модерним инструментима као и о потреби искуства на историјским инструментима
- 10) Нотни примери који су приказани у раду су изабрани на основу оних композиција које су припремане за извођачки део докторског пројекта, а то су четири композиције К. Ф. Е. Баха: Квартет у а молу за клавир, флауту, виолу и виолончело Wq 93, Квартет у Де дуру за клавир, флауту,

---

<sup>7</sup> К. Ф. Е. Бах: *Оглед о правом начину свирања на клавиру* (прев. Драгослав Илић), Studio Lirica, Београд, 2013.

виолу и виолинчело Wq 94, Трио у Ге дуру за клавир, виолину и виолончело Wq 90/2, Трио у е молу за клавир, виолину и виолончело Wq 91/1, као и три композиције Ј. Хајдна: Клавирски трио у Де дуру Hob. XV: 16, Кончертино за клавир, две виолине и виолончело у Це дуру Hob. XIV: 12, Кончертино за клавир, две виолине и виолончело у Еф дуру Hob. XVIII: F2<sup>8</sup>

11) Нотни примери су преузети из оних издања која су консултована током припреме извођачког дела докторског пројекта. За Бахова камерна дела то су издања: Nagels Musik-Archiv 222, Ernst Fritz Schmid (ed.), *Nagels Verlag Kassel*, Bärenreiter Ltd, London (1952), The Packard Humanities Institute у II/5: Quartets and Miscellaneous Chamber Music, Laura Buch (ed.) у *Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works*, Peter Wollny (general editor), Cambridge/Los Altos, 2016; *J. J. Hummel*, Berlin, n.d., Plate 155 (acc. imslp.org). За Хајднова дела су коришћена издања *G. Henle Verlag München* (Urtext), Wolfgang Stockmeier (ed.) за клавирски трио и Horst Walter (ed.) за Кончертина и Дивертимента као и *C. F. Peters*, Friedrich Hermann (ed.), No. 192c, n. d. Plate 8282a-c, Leipzig (acc. imslp.org). Примери које је аутор модификовао у односу на нотни текст су урађени у програму "Muse Score2".

---

<sup>8</sup> У малом броју примера наћи ће се и друга Хајднова дела чији сегменти боље доказују неке представљене тезе. Она припадају истом Хобокеновом броју XIV (Кончертина и Дивертимента).



#### 4. К. Ф. Е. БАХ, ЈОЗЕФ ХАЈДН И ПИТАЊЕ СТИЛА

Карл Филип Емануел Бах је био описан следећим речима:

“Нисам био у стању да устанем од клавира док их нисам све просвирао, и они који ме добро познају сигурно увиђају да пуно тога дугујем Емануелу Баху, да сам га разумео и проучавао са ентузијазмом.”<sup>9</sup>

”Он је отац, ми смо деца. Они међу нама који нешто уопште знају, научили су од њега.”<sup>10,11</sup>

На тај начин, Бах је од стране Хајдна и Моцарта означен као један од важних узора и претходника класицистичком периоду. Поред напора да до Бахових композиција дође и анализира их, Бетовен је такође саветовао свог ученика Карла Чернија да у што краћем року набави Бахово дело ”Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”.<sup>12</sup> Бах је стварао у осамнаестом веку у периоду између барокне и класичне епохе. У обиљу стилова и тенденција које су у том периоду постојале, његова дела се најчешће повезују са осећајним стилем, ”Штурм унд дрангом” или чак маниризмом.<sup>13</sup> Главне карактеристике осећајног стила су биле везане за осећања и афекте односно њихову већу разноврсност, што је за циљ имало да се музика удаљи од барокних принципа где је једно читаво дело или став пратило само једно расположење. Афекти су, као главни носиоци музичке идеје, требали пре свега да изненаде и дирну слушаоца:

”Музичар не може да гане слушаоце ако он сам није ганут. Он мора имати потребу да осећа све афекте за које се нада да ће побудити у својој публици јер ће откривањем свог расположења

<sup>9</sup> ”I was unable to leave my piano before I had played through them all [sonatas], and those who know me thoroughly must find that I owe very much to Emanuel Bach, that I have understood and avidly studied him” <http://www.cpebach.de/en/about-bach/reception> acc on 12. 11. 16 at 15:50.

<sup>10</sup> ”He is the father, we are the children. Those of us who know anything at all learned it from him” Ову чувену Моцартову изјаву је посведочио теоретичар Фридрих Рошлиц (Friedrich Rochlitz) у свом делу ”Für Freunde der Tonkunst”, из 1868. године, међутим могуће је да је фабрикована, видети: <https://books.google.rs/books?id=wI4VDAAAQBAJ&pg=PA154&dq=kramer+unfinished+music&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewizpoOf4KjQAhWHZCwKHwnyCogQ6wEIHDAА#v=onepage&q=kramer%20unfinished%20music&f=false>, 20, acc 14.11.16. at 18:18.

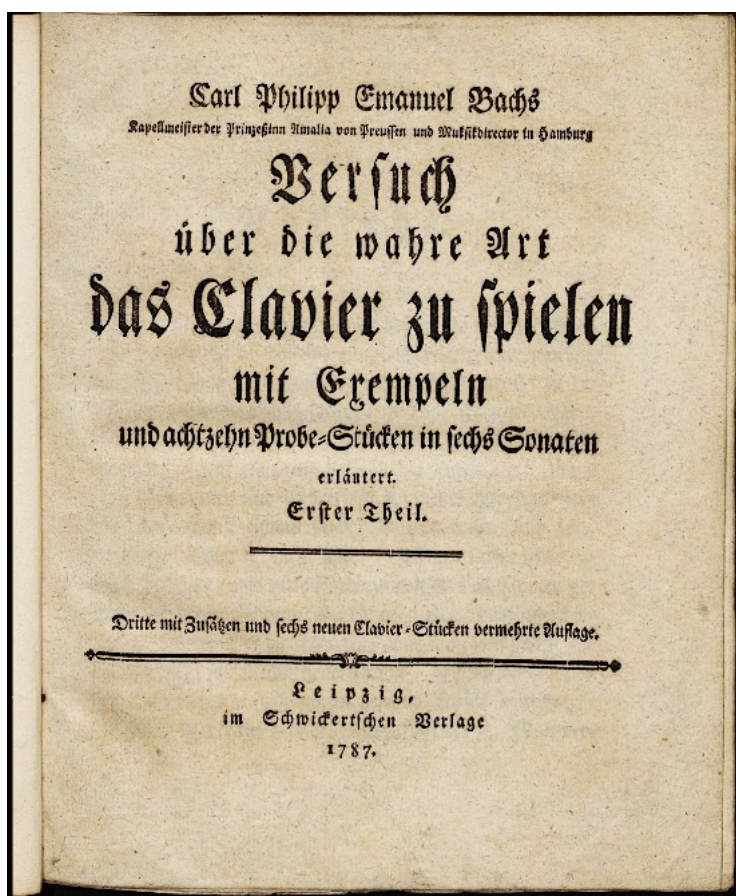
<sup>11</sup> В. А. Моцарт је већ припадао млађој генерацији која није сазрела у истом духу времена: за време његове младости начин компоновања старијих колега се сматрао застарелим с обзиром на то да је период од двадесет година разлике гарантовао промену у пракси.

<sup>12</sup> [https://www.jstor.org/stable/830083?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/830083?seq=1#page_scan_tab_contents) acc. 14.11.16 at 17:07.

<sup>13</sup> Маниризам се ретко користи као појам у овом периоду историје музике с обзиром на то да је резервисан углавном за шеснаести век и период касне ренесансе. Дарел Берг (Darell Berg: *The keyboard sonatas of C.P.E. Bach: an expression of the mannerist principle*) сматра да су маниристички принципи свакако присутни у делима К. Ф. Е. Баха, а по карактеристикама свакако личе на оне које дефинишу и покрет ”Sturm und Drang”.

стимулисати слично у слушаоцу.”<sup>14</sup>

Притом, Бах овом изјавом није мислио само на свој композициони стил. Више пута је осведочено његово свирање на клавијорду као магична, спонтана и интимна афера.<sup>15</sup> Ова врста субјективизма уметника била је на цени због самих карактеристика осећајног стила који је захтевао такав приступ интерпретацији али и због природе инструмента на коме је Бах преферирао да свира.<sup>16</sup> Са ове тачке гледишта, осећајни стил и његова музика указују на будућност даљу од музике Хајдна и Моцарта. Указују на идеале романтизма.



Слика 1: Насловна страна првог дела "Огледа о правом начину свирања на клавиру", [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:6670143\\$7i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:6670143$7i) acc. on 19.11.16. at 15:10

У оквиру осећајног стила афекти и драмски ток су се манифестовали на различите начине: наглим променама расположења, динамичким контрастима,

<sup>14</sup> "A musician cannot move others unless he too is moved. He must of necessity feel all of the affects that he hopes to arouse in his audience, for the revealing of his own humour will stimulate a like humour in the listener" из С.П.Е. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, translated and edited by William J. Mitchell, W.W. Norton & Company, New York/London, 1949, 16.

<sup>15</sup> Чарлс Барни (Charles Burney): "...[He] looked like one inspired. His eyes were fixed, his underlip fell, and drops of effervescence distilled from his countenance." <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67995-B.pdf> [коментар компакт диска], acc 12.11.16 at 16:03.

<sup>16</sup> Више о овоме у осмом поглављу "Одабир инструмената".

смелим и неочекиваним хармонијама, променама регистра, реторичким паузама, моментима тишине и фрагментованом формом (Пример 1). Слични контрасти у погледу јукстапозираних расположења, нестабилног тоналитета или честих промена регистра се асоцирају са покретом ”Sturm und Drang” који се испојио седамдесетих и осамдесетих година осамнаестог века и може се сматрати наставком осећајног стила у музици. Сви ови елементи су могли да буду смештени у мање, кратке форме, које су зато често одавале утисак фрагментисаности (”крени-стани” музички ток) што је вероватно један од разлога због којих се Бахова музика називала ”бизарном”.<sup>17</sup> Исти елементи су у слободнијој форми (попут фантазије) могли адекватније да дођу до изражаја с обзиром на то да су били оправдани осећајем уметникове импровизације, дубоке субјективности па чак и генијалности.<sup>18, 19, 20</sup>

У литератури се посебно истиче Бахов утицај на дела Јозефа Хајдна (1732 - 1809) који је стварао у сличном временском периоду, али изван берлинске школе. Из угла извођачке праксе, често се игнорише податак да су Хајднови почеци били у много чему слични Баховим идеалима и околностима. Многа Хајдна дела су настала у периоду када пут ка новом музичком правцу још увек није био утабан. Пошто је такође стварао у овом прелазном периоду, Хајдн је свакако нека обележја ”осећајности” пренео у свој каснији рад и на тај начин успео да уведе елементе осећајног стила у свој музички језик. Његова три клавирска трија са флаутом су одличан пример тога. Иако су написана у композиторевој касној фази (1790. године), у много чему указују на претходну праксу. Пре свега, примећује се да виолончело дуплира леву руку клавира: у времену када је инструментална музика постајала више од кућне забаве а

---

<sup>17</sup> ”bizarrierie” у Jiayan Sun: Celebrating C.P.E. Bach’s 300<sup>th</sup>: Making a Case for Performing His Music, *The Juilliard Journal*, <http://www.juilliard.edu/journal/1412/making-case-performing-music-cpe-bach> acc. 19.12.16. at 15:26.

<sup>18</sup> ”His flights are not the wild ravings of ignorance or madness, but the effusions of cultivated genius. His pieces ... will be found, upon a close examination, to be so rich in invention, taste, and learning, that ... each line of them, if wire-drawn, would furnish more new ideas than can be discovered in a whole page of many other compositions.” Charles Burney, <http://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=C29> [коментар компакт диска], acc. 19.11.16 at 16:07.

<sup>19</sup> Richard Wigmore, Maverick Genius: CPE Bach Produced Music Unlike Anything Else Composed in the 18th Century, *Gramophone*, Vol. 91, No. 1109, May 2014, <https://www.questia.com/magazine/1G1-381838310/maverick-genius-cpe-bach-produced-music-unlike-anything> acc. 19.11.16. at 16:14.

<sup>20</sup> John Rice, *Music in the Eighteenth Century, Western Music in Context*, a Norton History, Walter Frisch (series ed.), W. W. Norton & Company, New York/London, 2013, 137.

инструменти полако почињали да добијају на својој независности, чудно је било враћати се старим обичајима односно повлашћеној улози виолончела као басо континуо линије. Затим се примећује бечки стил који је прожет осећајним елементима: смелим коришћењем ритма и реторичких пауза, хармонског језика у сврси изненађења, наглим блоковима динамичких контраста као и честим променама регистра (Пример 2).

The image displays a musical score for an Allegretto movement, measures 1 through 26. The score is arranged in three systems, each containing staves for Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Cembalo (Harpsichord). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f), articulation (pizz., arco), and fingerings. Blue boxes and circles are used as annotations to highlight specific musical features: a blue box around measures 1-4 in the first system; blue boxes around measures 8-11 in the second system, with circles around 'pizz.' markings in the Violino and Violoncello staves and a 'p' marking in the Cembalo staff; a blue box around measures 15-18 in the second system, with circles around 'p' markings in the Violino and Violoncello staves; and a large blue box around measures 21-24 in the third system, with circles around 'p' markings in the Violino and Violoncello staves and an 'f' marking in the Cembalo staff. A handwritten 'k!' is visible above the first system.

Пример 1: К. Ф. Е. Бах, Трио у е молу, III: Allegretto, 1-26: фрагментована и нерегуларна форма, ангуларна мелодија, динамички контрасти, дезоријентишуће хармоније

Пример 2: Ј. Хајдн, Трио у Де дуру Нов. XV: 16, I: Allegro, 149-179: реторичке паузе, динамички контрасти, неочекиване хармоније

Ипак, карактеристике осећајног стила присутне у Хајдновим делима не сврставају га у композиторе ове групе: одвећ је лакше фокусирати пажњу на његов опус који је јасно представљао обележја бечког класицизма. Ово је један од разлога због којих Кончертина и Дивертимента, Хајднова рана дела која су настала у периоду између 1760. и 1770. године, остају занемарена.<sup>21</sup> По техничким и стилским захтевима ова дела се сматрају скоро позадинском музиком која је била намењена аматерима и ћеркама аристократа.<sup>22</sup> Из разлога што су ова дела одговор на потражњу клијентеле која је све више уживала у музицирању код куће она су морала бити написана на начин који се највише подударао са музичким и техничким способностима купаца наручилаца. Управо је зато једноставни галантни стил, чијој се естетици Бах донекле био противио, добио на популарности и нема сумње да су оба композитора овог ранга умела њиме да владају.

<sup>21</sup> Шест Дивертимента и четири Кончертина за клавир, две виолине и виолончело.

<sup>22</sup> <http://www.gramophone.co.uk/review/haydn-the-43-piano-trios> acc. 15.11.16. at 18:20.

## 4. CONCERTINO

F-dur

(Erstveröffentlichung)

Hob. XVIII : F2

Пример 3: Ј. Хајдн, Кончертино у Еф дуру Ноб. XVIII: F2, I: Moderato, 1-8: пример једноставног облика галантног стила, хомофона текста, једноставна пратња и једна доминирајућа мелодија

Више од стилских, Бах и Хајдн су имали индивидуалних сличности везаних за стил. Ово се пре свега односи на ефекат које су њихове композиције имале на слушаоце као и на жељу да се одвоје од прошлости. У оба случаја, морали су да експериментишу да би изненадили, заинтригирани и задржали пажњу публике. Тако, њихове изненадне, реторичке паузе у музичком току би требало да се разумеју као покушај да се прекине са композиционим принципом ”мото перпетуо” то јест са једноличном моториком музичког тока која је била карактеристична за барокни период. Слични разлози стоје и иза других изненађења у нотном тексту и врсте су ексцентричности у њиховом изразу.

Међутим, постоји једна битна разлика: док је Бах изражајност и осећајност увек стављао изнад форме, која се уосталом још увек није приказивала у виду сонатног облика, Хајдн је успевао да задржи елементе изненађења, хумора и драме а да притом постигне софистицираније третирање музичког тока и форме. Из овог разлога се његова музика чини слушљивија, а Бахова у поређењу – ексцентрична и на моменте чудна.<sup>23</sup>

Елементи хумора и ироније су често цитиране карактеристике блиске музици обојици композитора али је питање да ли ова сличност има исте корене. Има смисла осврнути се на друштвени статус који су Бах и Хајдн уживали током живота с обзиром на то да су њихове професионалне околности сигурно утицале на начин рада па и однос према компоновању. Обојица композитора су радила као дворски музичари у периду од скоро три деценије, али под доста другачијим околностима. Бах је био запослен као главни клавирски сарадник краљу Фридриху Великом што указује на то да његов послодавац није имао високо мишљење о композиторовом опусу.<sup>24</sup> Његово место на лествици запослених музичара на дворцу Сансуси не говори толико о квалитету написане музике, колико о Фридриховом укусу и карактеру. Краљ Фридрих Велики је био велики заљубљеник у музику, вешт и пасионирани флаутиста и композитор-аматер. Инвестирао је великодушно у музички живот на свом двору у Потсдаму али је зато, карактеристично амбициозном и милитантном владару и војсковођи, имао прилично строгу нарав и користио своју тоталитарну моћ да контролише и утиче на сваки детаљ тог живота.<sup>25</sup> Тако је забрањивао италијанским певачима да импровизују ван онога што је написано у партитури (вештина високо импровизоване орнаментације је управо један од главних разлога због којих су певачи из Италије били најцењенији широм Европе), захтевао да се украси међу инструменталистима свирају на унапред договорен начин и често контролисао пробе и извођења одређујући свој темпо без обзира на концерт мајстора или

---

<sup>23</sup> "He has a great gift for making a piece sound familiar. In this way, despite all their contrapuntal artifices, he achieves a popular style and is agreeable to every amateur." John Rice, 137.

<sup>24</sup> Ибид., 134.

<sup>25</sup> Edward R. Reilly: *Introduction in On Playing the Flute* by Johann Joachim Quantz, faber&faber, London, 2001, xxii-xxiii.

диригента.<sup>26, 27</sup> Што се тиче музичког укуса, изгледа да се краљев није поклапао са музиком дворског пијанисте. Преферирао је музику Грауна<sup>28</sup> и Кванца и искључиво је интерпретирао, поред својих композиција, њихова дела на својој флаути. Многобројни концерти и сонате који су били написани искључиво са његовим способностима на уму, подлегли су најпопуларнијем тренду тадашњице, питком галантном стилу, или застарелим барокним праксама.<sup>29</sup> Иако је Бах био свестан потребе да се уклопи и задовољи укус својих купаца наручилаца, у делима које је писао за познаваоце или за своје личне наступе опирао се баналној једноставности.<sup>30</sup>

Бах је заправо био ослобођен дужности композитора на двору Сансуси, што му је, и поред фрустрација које је осећао, давало времена да своје слободно време искористи у комуникацији за истомишљеницима, али и у потрази за својим непоновљивим, индивидуалним стилем: компоновањем, писањем и држањем часова.<sup>31</sup> У том периоду је настао и ”Оглед” који је Баху донео моменталну славу широм Европе и био реиздат неколико пута до 1787. године. Године 1768. је коначно добио краљеву дозволу да напусти двор и да се отисне у слободне уметнике што и чини преселивши се у Хамбург. Мање изолован, у Хамбургу се убрзо повезао са ученим људима, махом из редова просветитеља, који су увиђали његову оригиналност и далековидост толико да је за живота изградио репутацију која је надмашила очеву.<sup>32, 33</sup> Позиција капел мајстора у

---

<sup>26</sup> Charles Burney: A Concert in Munich from *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces* у Carol MacClintock, *Readings in the history of music in performance*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1982, 372.

<sup>27</sup> Могуће је да је атмосфера коју је Фридрих Велики створио знатно утицала на креативни процес самих композитора који су умели да се прилагоде његовим ригидним правилима у мањој или већој мери. Питање је да ли би Бах унео исту количину прецизности и нефлексибилности у третирању орнаментације у свом Огледу да није био окружен атмосфером која је то наметала. Тешко је замислити да је свирач попут Баха поштовао своја правила у пракси, но ипак је могуће да, бар у друштву Фридриха Великог, није имао избора.

<sup>28</sup> Carl Heinrich Graun.

<sup>29</sup> Видети: Чарлс Берни (Charles Burney, 1726-1814) у Carol MacClintock (ed.), *Reading in the History of Music in Performance*, “...though not of the first class for taste or invention.”, 371.

<sup>30</sup> Хомофона текстура са јасно израженом, периодичном мелодијском линијом и повлашћеном пратњом. Критика овог аспекта галантног стила можда објашњава одсуство певних мелодија у Баховим делима.

<sup>31</sup> John Rice, 134.

<sup>32</sup> За листу пријатеља видети: <http://www.cpebach.de/en/about-bach/people-and-places/friends-in-berlin> acc. on 12.11.16. at 19:30 и Doris Powers: Chapter 5 in *C.P.E. Bach: A Guide to Research*, London/New York, 2011, 93, <https://books.google.rs/books?id=RjKre8b90A0C&lpg=PA93&ots=-vzRhD1ZDI&dq=cpe%20bach's%20circle%20doris%20powers&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> acc. on 12.11.16. at 19:18.



Хамбургу је Баху одузимала доста времена: у односу на свога оца и претходника на истој позицији, његовог кума Телемана, он је писао спорије и са већим напором. Иако се његово компоновање и аранжирање у великој мери сводило на писање црквене (првенствено хорске) музике, он се ни у овако ограничавајућим околностима, није препустио писању сасвим лаке, популарне музике која је као главни циљ имала да привуче публику. Бах је, изгледа, озбиљно приступио грађењу свог индивидуалног стила, различитог од очевог, тако критикујући друштвене трендове чија је музика, у поређењу са претходном, деловала прилично површно. По речима Чарлса Бернија, он је био један од ретких композитора који је стварао испред свог времена и указивао на будућност.<sup>34</sup>

Са друге стране, Хајдн је на двору Естерхази имао одрешене руке као дворски композитор и диригент у периоду од скоро тридесет година.<sup>35</sup> Као задужена фигура за целокупан музички живот на двору, прослављен и без финансијских брига за живота, имао је привилегију одређене растерећености и поред захтевних дужности за које је био одговоран.<sup>36</sup> Његов патрон, принц Николас Естерхази, је био великодушан<sup>37</sup> и ентузијастичан музичар за кога је Хајдн редовно компоновао трија за баритон, виолу и чело. У уметничком смислу, то је значило да је Хајдн имао, и искористио, велики број прилика за испробавање у различитим жанровима и формама, укључујући и компоновање опере, и то са оркестром музичара који су га поштовали и волели ("Папа Хајдн").

Са увидом у животне околности оба композитора следи да се често одређени квалитети њихове музике поистовећују без довољно разлога. Док код Хајдна

---

<sup>33</sup> Када би се у другој половини осамнаестог века говорило о "Великом Баху", мислило се на К. Ф. Е. Баха, а не на његовог оца: <http://www.dw.com/en/the-great-bach-turns-300/a-17477436>, ас. 7. 4. 2017. at 12:58.

<sup>34</sup> His works were "made for another sphere, at least for another century, in which one might consider that easy and natural which today is said to be difficult and farfetched." <http://www.cpebach.de/en/about-bach/reception> ас. on 12. 11. 16 at 15:50.

<sup>35</sup> "My prince was content with all my works, I received approval, I could, as head of an orchestra, make experiments, observe what enhanced effect, and what weakened it, thus improving, adding to, cutting away, and running risks. I was set apart from the world, there was nobody in my vicinity to confuse and annoy me in my course, and so I had to be original" (John Rice, 151).

<sup>36</sup> За листу обавеза видети: John Rice, 147.

<sup>37</sup> Чим је дошао на власт, повећао је Хајднову плату са 400 на 600 гулдена (John Rice, 149).

музичко изненађење делује освежујуће у склопу музичког тока, код Баха је оно необично и, у поређењу, делује као резултат трагања за другачијим начином изражавања. Претпостављајући да је Хајдн преузео од Баха оне најзначајније елементе које чине осећајни стил препознатљивим (а јесте ако се говори о односу према афектима у музици) и даље је очигледна упечатљива разлика у звучним резултатима. Карактеристике осећајног стила као што су нагле хармонске прогресије, третман ритмичких пауза као реторичких момената ишчекивања, чести акценти унутар мелодијског тока и динамички контрасти у кратком временском периоду, присутни су код обојице композитора али, у поређењу са хијерархијом других музичких елемената, они нису носиоци музичке идеје у Хајдновој музици већ су уткани у солиднију структуру која је најпре класицистичка.

## 5. НАЧИН ЧИТАЊА НОТНОГ ТЕКСТА

Традиционално нотно писмо остаје доминантан начин бележења музичког дела већ преко три стотине година. Од памтивека циљ записивања музике је био да музику спасе од заборава и самим тим сачува традицију.<sup>38</sup> На тај начин, извођење музичког дела постаје одвојено од импровизације и, током времена, све више одражава једну планирану активност која је прецизно фиксирана на папиру.<sup>39</sup> Упркос покушајима, пре свега у другој половини двадесетог века, да се створи савршенији начин бележења озбиљне музике западног света, као и свим недостацима које музичко писмо носи, оно остаје релативно неприкосновено и успева да се, у мањој или већој мери, прилагоди увек новим захтевима композитора и музичким правцима.

Ипак, недостаци нотног писма су евидентни: колико год савршен и детаљан нотни запис једног музичког дела, он је, као фиксирана представа о композиторевој идеји, недовољан за своју звучну реализацију. Читајући нотни текст извођачу су несумњиво пренесене многобројне информације, али увек остаје онај „празан“, незаписан простор у партитури који он својом интерпретацијом треба да испуни.<sup>40</sup> Тај простор може да се односи на одлуке које би морале да се донесу по питањима динамике, агогике, педала, атмосфере, темпа, артикулације или било ког другог елемента музичког дела и он уједно може да представља идеално место за уметничку слободу и креативност. Ова констатација је нарочито примењива на репертоар ранијих стилских епоха у чијим партитурама наизглед никакве нијансе нису постојале између елемената музичког тока.<sup>41</sup> Упоредо са мењањем стилова, композитори су запис прилагођавали својим идејама и тако га чинили савршенијим и потпунијим: већ од деветнаестог века упутства у партитурама почињу да буду много детаљнија чиме се доноси закључак да су композитори све мање били спремни да туђе одлуке оставе случају. Чак и тада, однос између композиторево идеје и записа

---

<sup>38</sup> Тијана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо*, Клио, Београд, 1998, 32.

<sup>39</sup> Ибид., 34.

<sup>40</sup> Ибид., 81.

<sup>41</sup> Ибид., 75.

остаје неусклађен те оставља интерпретацији да одређени, незаписан слој дела оживи.<sup>42</sup>

Насупрот поменутом простору који остаје недефинисан нотним записом, да ли постоји нешто што је у њему непроменљиво и једнозначно? Традиционална нотација, као скуп апстрактних знакова и вербалних упутстава пре свега нуди примарна својства једног тона: његову висину и трајање. Тиме он означава првенствено оно што извођач треба да свира или пева (тачније, коју ноту), а затим, уколико је та информација записана, и начин њеног извођења.

Наредна поглавља ће покушати да преиспитају поузданост оних својстава тона који се чине фиксираним у партитурама Баха и Хајдна, а то су висина и трајање; у исто време ће уз детаљно проучавање музичког језика композитора и њиховог начина коришћења нотног писма пробати да осветли онај слој музичког дела који је назаписан: интензитет и боју тона. Тиме ће бити јасније у којој мери одлуке извођача смеју бити уметничке, индивидуалне, спонтане или произвољне.

## 5. 1. Индивидуални стил К. Ф. Е. Баха

Бах је стварао у осамнаестом веку у периоду између барокне и класичне епохе, у стилу званом "Empfindsamkeit" у којем су осећања и афекти били главни носиоци музичке идеје, а њихова брза смењивања имала за улогу да изненаде и дирну слушаоца.<sup>43</sup> У том погледу још се чудније чини изглед његових партитура које из данашње перспективе изгледају врло шкрто обележена и, по количини ознака, не много богатија од партитура Баховог оца Јохана Себастијана.

Сви ставови носе ознаку за темпо (*Andantino, Largo e sostenuto, Allegro assai, Allegretto, Adagio, Presto*), информацију о метру, висину и трајање тонова,

---

<sup>42</sup> Ибид., 75.

<sup>43</sup> С. Р. Е. Bach: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 16.

и понеку артикулациону ознаку (лукови који спајају по два тона или акорда). Присутне су релативно честе ознаке *forte* и *piano* и то увек једна иза друге и на простору не дужем од једног или два такта. Примећују се и ознаке за украсе (од различитих симбола смењују се њих седам) и различите врсте апођатура (пре свега се мисли на оне записане ситним текстом испред ноте коју украшавају).

На први поглед се чини да у овом стилу постоји пуно прилика за уметничку слободу. Међутим Бах је, као искусан чембалиста, фортепијаниста и педагог, поред музичког опуса оставио и доказ од непроцењиве вредности који сведочи о извођачкој пракси његовог времена. Ова упутства броје преко четири стотине страна и појавила су се први пут 1753. године (први део) и 1762. године (други део) под именом „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“. Из Баховог „Огледа“ се могу добити детаљне инструкције о прстореду, примени украса и њиховој егзекуцији, шифрованом басу, свирању у ансамблу и импровизацији, као и генерална упутства за успешно јавно извођење. У наредним поглављима ће се обрадити начини на које је потребно знати читати нотни текст, а посебно у погледу ритма и украшавања. Анализирањем ових аспеката ће се, на одређеним одабраним местима који тај одговор захтевају, природно дотакнути и питања динамике, артикулације и прсторета. Начини на који су Бах и Хајдн користили нотни текст указују на то да су обојица композитора имала другачији приступ, па и очекивања од извођача. Она се у мањој мери уклапају са праксом периода у којима су стварали, а у већој са њиховим индивидуалним схватањима.

## 6. РИТАМ

У поглављу које предстоји, аутор ће покушати да илуструје ритмичке разлике између онога што је написано у партитури од звучног резултата који је био очекиван. Да би адекватно била обухваћена комплексност овог задатка, на почетку вреди изложити један пример: први такт треће Вуртембуршке сонате К. Ф. Е. Баха представљен је најпре у оригиналном облику (а), затим на начин на који би требало да буде изведен (б). Разлика у интерпретацији има седам али не треба заборавити да овај број није коначан с обзиром на то да нису додате све инструкције које се тичу боје и интензитета тонова. Лако је увидети да би овај пример, по праћењу извођачке праксе осамнаестог века, обиловао ритмичким променама. У наставку ће се детаљно објаснити разлози и узроци оваквих промена.



Пример 4: К. Ф. Е. Бах, Вуртембуршка соната бр. 3, Wq 49/3 I: Allegro, 1

### 6. 1. Пунктиране ноте у делима К. Ф. Е. Баха

Дилеме око праксе извођења пунктираних нота у барокном периоду су опште познате и извођачима на модерним инструментима те зато има смисла најпре се позабавити њиховим третманом и у периоду који следи. С обзиром на то да се не ради о барокној музици, у примерима који су наведени модерни извођач би највероватније верно одбројао пунктиране ноте, а кратке ноте које следе довољно дугачко не би ли им се дало на важности (да се не би ”прогутале”), избегао сувише нагао контраст и прекинула певност. Међутим, Бах (а са овим се слаже и његов колега Кванц) пунктирану ноту схвата као њено максимално продужавање, а не тачну поделу добе на једнаке делове. Ноте после тачке се самим тим свирају *краће* од записане вредности што је донекле слично барокној

пракси а поготову музици која је писана у стилу француске увертире.<sup>44</sup> Може се рећи да се подразумевало да је тачка означавала минимално трајање записане вредности, а често и трајање дуже од записаног па и дупло пунктирану ноту, а све не би ли се додало енергије и полета кратким нотама које следе.

Само трајање кратке ноте је тешко утврдити са комплетном сигурношћу па чак и мање битно с обзиром на то да је карактер музике тај који би требало да је одређује.<sup>45</sup> Ово правило важи не само када пунктираној ноти следи једна већ и група нота ситнијих вредности: у оба случаја се оне свирају лакше (понекад и краће, као што се дешава у примерима 6 и 7) него што то изгледа у партитури, а у другом (када је у питању скуп кратких нота) најбрже могуће, без обзира да ли је темпо жив или спор (видети трећи такт Примера 6 као и четврти такт Примера 8).<sup>46</sup>

Quartet in D Major

Allegretto Wq 94

Пример 5: К. Ф. Е. Бах, Квартет у Де дуру, Wq 94, I: Allegretto, 1-6

<sup>44</sup> C. P. E. Bach: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 157.

<sup>45</sup> Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, translated and edited by Edward R. Reilly, Faber and Faber, London, 2001, 67.

<sup>46</sup> Ибид., 68.

Пример 6: К. Ф. Е. Бах, Квартет у Де дуру, Wq 94, III: Allegro di molto, 15-21

Пример 7: К. Ф. Е. Бах, Квартет у Ге дуру, Wq 95, II: Adagio, 1-5

Да ли се и како карактер усамљене кратке ноте која прати тачку огледа на њену артикулацију? Осим тога што треба да звучи лакше, она се такође изводи *staccato*.<sup>47</sup> У врло брзим темпима када постоји низ пунткираних нота, тачка се заправо третира као пауза: овим се постиже и нова врста артикулације која јасније одваја две ноте. Иначе, одвојене ноте се углавном нотирају са цртицом или тачком изнад и, као такве, свирају се нешто краће од половине записане вредности. Типичне су за скоковите пасаже и жива темпа.<sup>48</sup> Оне ноте које су под луком (први такт Примера 8) изводе се у својој пуној дужини с тим што се групе од по две или четири ноте свирају са благим ослањањем на прву и трећу ноту

<sup>47</sup> Ибид., 157.

<sup>48</sup> Ибид., 154.



(или само на прву ноту ако се ради о групи од три повезане ноте). У четвртом такту Примера 6 није неопходно третирати пунктуацију на исти начин стога што се записана фигура може схватити и као дужи трилер са исписаним почетком и завршетком. Овакво схватање је у складу са Баховом идејом да трилер треба свирати у целој дужини која му је намењена.

У првом такту Примера 8 се сусреће пунктирани ритам са кратком апођатуром. Да би извођачи постигли договор око ове ритмичке дилеме, најпре би требало дефинисати темпо и карактер става. Да ли је дупла пунктуација потребна у теми овог брзог и ексцентричног ронда (став обилује сличним фигурама састављеним од бриљантних ситних нота, као што је на пример она у четвртом такту) или би додавање још једне тачке првој ноти *ha* ипак довело до превелике ритмичке ангуларности која замагљује тематску структуру? Иако су обе интерпретације валидне, фали један део слагалице који се тиче и ритмичке структуре и третирања мале апођатуре. О овој врсти украса се говори у следећем потпоглављу.

Пример 8: К. Ф. Е. Бах, Трио у е молу Wq 91/1, III: Allegretto, 1-7

### 6. 1. 1. Артикулација

Артикулација је такође проблем већини модерних извођача музике овог периода. У овом раду ће бити предложена артикулациона решења кад год је то могуће и то унутар оних обрађених примера који се тичу ритма или украшавања. Разлог томе је што су ова три елемента често испреплетена те у овом моменту аутор само жели да дода још неке идеје водиле које могу да буду од користи при анализирању партитуре.

Недоумице у вези са артикулацијом се на инструментима са диркама најлакше решавају употребом аутентичног прстореда који се знатно разликује од садашњих пракси. Што се тиче Баха, правилан прсторед представља „тајну уметност“<sup>49</sup> сваког доброг извођача (коју је свакако наследио од свог оца), и сматра га истакнутим параметром успешног извођења. Иако данас није у употреби, прсторед који је Бах пропагирао сматрао се прилично револуционарном методом<sup>50</sup> пре свега због (за ондашње прилике) издашне употребе палца, и можда је сувише опширна тема да би се у целокупности обрадила у овом раду. Прсторед који је осмишљен на старим инструментима, попут чембала и клавијорда, ослоњен је на саму технику свирања на овим инструментима и у много чему формира карактер и стил свирања лигатура, апођатура и других украса, затим брзих пасажа, скала и тако даље. Пребацивање трећег преко четвртог прста је на модерном клавиру, чије су дирке доста дубље и теже, интересантан експеримент (и понекад може да помогне у покушају да се дефинише адекватан темпо става, а ако се поштују ознаке за артикулацију) али тиме се не постиже адекватан резултат већ управо супротно – извесна трапавост. Ипак, пожељно је бити свестан прсторедних правила због моменталних резултата које она проузрукују а који нису записани у партитури. Пример који одлично указује на то колико је стари прсторед користан јесте када се користи на крају фраза и после мотива који су под лигатуром. Често се дешава да модерни извођачи последње тонове вежу са претходном фигуром (која може или не мора бити под лигатуром) и доста пажње је посвећено у току испробавања са члановима ансамбла да до оваквих ствари не дође. Свесност да нота мора бити одвојена није довољна пошто је прсторед тај који прави природну одвојеност између тонова, а која се такође слаже са покретом гудала. То су моменти који подсећају на артикулисаност у говору и који су најчистији уколико се ово правило примени. Ово подједнако важи за споре и брзе ставове осим што у овим другим знатно потпомаже, поред јасне артикулације, и у формирању карактера. Обиље брзих пасажа носи опасност да ситне ноте ”беже” у скаличним пасажима, односно да се слију једна у другу и тако добије ефекат широке фразе која подсећа на оргуљски педал. Иако се на тај начин олакшава одабир прстореда па и само свирање пасажа,

---

<sup>49</sup> С. Р. Е. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 41.

<sup>50</sup> Ибид., 42.

знатно се отежава заједништво ансамбла (први став трија у е молу Wq 91/1 када клавир олако ”пожури”), бистрина артикулације и карактер става који се изгуби у случају да је темпо који се узме пребрз.<sup>51</sup>

Не улазивши превише у ову проблематику овом приликом, треба бар споменути оне прстореде које би требало избегавати: окретање палца испод малог прста, преношење другог преко трећег прста, четвртог преко петог и петог преко палца.<sup>52</sup> Све остале комбинације су, зависно од фигуре и тоналитета (то јест броја црних дирки) биле у употреби и Бах за сваку скалу предлаже више прсторедних могућности. Међутим, како је уношење потпуно нових прстореда дуготрајан процес који утиче не само на артикулацију већ и на саму технику свирања, савременом извођачу би у првој инстанци упознавања са овим репертоаром више биле од користи неке друге смернице које су у овом раду детаљније обрађене.

Шта се дешава са нотама које немају никакву артикулациону ознаку, као што је случај са већином у новијим издањима? Бахова инструкција налаже да такве ноте звуче пола од своје записане вредности те да су заправо полуодвојене „не слабашно, већ са ватром и благим акцентом“.<sup>53</sup> Битно је знати да су се апођатуре као и пролазнице увек, и без обзира на темпо, свирале *legato*, чак иако је артикулациона ознака одсутна.<sup>54</sup> Ако се овоме дода ондашња пракса која је фаворизовала експресивност дисонанце, извесно је да ће сама апођатура бити „јача“ од главне ноте и тако утицати на акценат, прсторед и интензитет свирања.<sup>55</sup>

## 6. 2. Апођатуре у делима К. Ф. Е. Баха

Бах је био један од ретких композитора који је ширио идеју записивања апођатуре у њеном стварном трајању. Ово није била устоличена пракса времена

---

<sup>51</sup> Ово се практично односи на све треће ставове у одабраним делима, а посебно на онај из Баховог Трија у Ге дуру Wq 90/2: *Grazioso e poco allegro*.

<sup>52</sup> С. Р. Е. Bach: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 46.

<sup>53</sup> Ибид., 157 [превео аутор].

<sup>54</sup> Ибид., 155.

<sup>55</sup> Ибид., 163.

у коме је и даље важила традиција њихових записивања у вредности осмине.<sup>56</sup> По старијем начину записивања, тешко је разазнати различите врсте и функције апођатура: у нотном тексту су исто изгледале кратке и дуге апођатуре, променљиве и непроменљиве, акцентоване (на добу) и неакцентоване (пред добу или између доби). Стога је Бахова одлука да уведе тачније и разноврсније могућности записивања и класификације апођатура нарочито важна за модерне извођаче који их неретко разумеју у духу бечког класицистичког стила. Тако се оне неакцентоване често појављују у појединим издањима као кратке, непроменљиве и ситне ноте кроз које стоји дијагонална црта. Међутим, иако постоје примери пригодни за кратку неакцентовану апођатуру, овакав начин записивања не омогућава правилно схватање украса ни унутар бечке ни унутар берлинске школе. Пре свега, дијагонални пресек ситне апођатуре је као симбол представљен у издањима из раног деветнаестог века и заправо никад раније није био коришћен. Иако знак једино одговара краткој непроменљивој апођатури која узима од нотне вредности оне ноте која јој *претходи*, проблем настаје кад се исти симбол преузима за све остале врсте апођатура.

Са сигурношћу се може утврдити да за ситну апођатуру са цртом нема места у Баховој музици. Ово није зато што је сам симбол неодговарајући, већ зато што је композитор био врло јасан у свом објашњењу украса исписаних ситним текстом.<sup>57</sup> Ако ситне апођатуре морају бити свиране са басом, то значи да Бах заиста није одобравао оне које узимају од вредности претходне ноте (односно оне које имају функцију предудара) и на тај начин повезују две ноте мелодије (најчешће у интервалу терце) *између* доби.<sup>58</sup> Он је био критикован због овог, наизглед, апсурдног схватања украса: са њим се нису слагали бар двојица дворских колега берлинске школе. Марпург неакцентовану апођатуру признаје као "Naschlag", док је Кванц схвата слично француској "couler les tierces" и назива је "durchgehende Vorschlag".

---

<sup>56</sup> Ибид., 87.

<sup>57</sup> Сви ситни украси се морају свирати тако што узимају од вредности главне ноте, а заједно са нотом у басу (С. Р. Е. Bach, 1949, 84).

<sup>58</sup> Бах назива неакцентоване апођатуре "hasslicher Nachschlag" или ружним (С. Р. Е. Bach, 1949, 98-99).

Са овом претпоставком може се наслутити како би требало одсвирати први такт Примера 8. Већ је утврђено да је могуће свирати ноту *ha* као пунктирану али и дупло пунктирану ноту, у зависности од договора са ансамблом, па остаје да се утврди трајање друге две ноте у десној руци клавирске односно виолинске деонице. У оба случаја важно је одсвирати кратку апођатуру у истој вредности коју носи и главна нота *se*, а не као њен предудар. У случају да прва нота није пунктирана, ове две ноте ће се свирати као тридесетдвојке (иначе записана нотна вредност) с тим што ће апођатура бити благо акцентована у односу на своју главну ноту. За дуплу пунктуацију ће се одлучити извођачи који желе да нагласе шалјив карактер теме и у том случају ће апођатура и главна нота бити свиране бриљантним шездесет четворкама као залет у следећи такт и ноту *ha*. Овом приликом, ансамбл се одлучио за прву опцију зарад јасније теме и ритмичке стабилности на самом почетку става.

Дуге апођатуре се као записане појављују у три облика: као регуларне ноте, као ситне ноте исписане кратким, неодређеним нотним вредностима и као ситне ноте са одређеним нотним вредностима.<sup>59</sup> Хајдн углавном записује своје променљиве дуге апођатуре крупним нотним текстом и само се понекад могу видети остаци умируће праксе која очигледно није успела да се одржи. Старији колега је сматрао да дуге, променљиве апођатуре исписане ситним текстом треба да „украду“ најмање половину трајања главне ноте, ако не и њене две трећине (што би се десило у троделним тактовима)<sup>60</sup>. Своје савете, у односу између записане ритмичке вредности апођатуре и главне ноте, композитор доследно прати у својим делима и тако, наизглед, разрешава ритмичку недоумицу њеног извођења. Друга се тиче начина њеног извођења: битно је знати да су се апођатуре (као и пролазнице) увек, и без обзира на темпо, свирале повезано са главном нотом, чак и онда кад је артикулациона ознака одсутна.<sup>61</sup> Ако се овоме дода ондашња пракса која је фаворизовала експресивност дисонанце, извесно је да ће сама апођатура бити и динамички интензивнија од главне ноте.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Касније ће се говорити и о оним ситуацијама где се могу уметнути ако нису записане.

<sup>60</sup> С. Р. Е. Bach: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 90.

<sup>61</sup> Ибид., 155.

<sup>62</sup> Ибид., 163.

Већ је споменуто да постоји неколико врста апођатура. Оне апођатуре које су исписане крупним текстом постоје и код Баха. У овом случају су ритмичка вредност, као и артикулација, познати елементи, што је слично Хајдновој пракси, али се у очима извођача може десити да он не препозна тачан експресивни карактер и функцију дате апођатуре с обзиром на то да се она *визуелно* не разликује од осталих структурних елемената мелодије у тексту.

Питање које већ деценијама провоцира дискусије је свакако оно које се односи на *место* свирања апођатуре унутар доби (може се рећи и свих других украса).<sup>63</sup> Понуђена решења се свакако и једино могу оправдати када се односе на сваки одређен пример понаособ односно без механичког примењивања једног правила на све случајеве, на опус једног композитора или чак на цео временски период. Берлинска школа заправо представља прилично усамљен историјски случај у којем се форсира свирање украса на добу, а Бах, као њен главни представник, једини је композитор који је ово правило увео и доследно пратио у својим списама.<sup>64</sup> Немачки композитори изван берлинске школе, као и они који су били под утицајем италијанске музике, схватили су украсе као флексибилније елементе које не треба систематизовати у толикој мери. Овакав став се пре свега пренео на инструменталну музику преко праксе цењених италијанских певача који су били ангажовани на немачким дворовима управо због супериорности у могућностима и квалитету својих гласова у односу на немачке колеге<sup>65</sup> али, између осталог, и због својих изузетних способности за импровизацију. Популарност ове извођачке праксе је била широко позната: публика је долазила изнова на оперске представе и концерте не би ли чула виртуозност и инвентивност певачевих каденци и варијација, а композитори су узимали ”здрово за готово” чињеницу да ће италијански певачи украсити и обогатити њихову партитуру. То је и разлог што су партитуре писане у италијанском стилу често представљале само ”скелетон” који треба попунити. Насупрот томе, Краљ Фридрих Велики ову интерпретацијску слободу није дозвољавао ни извођачима ни композиторима: он је захтевао да се нотни текст

---

<sup>63</sup> Довољно је прочитати Нојманове ”New Essays of Performance Practice” у којој се аутор обраћа својим критичарима по питању догме да се украси морају свирати на добу и од горње ноте у делима Хајдна и Моцарта.

<sup>64</sup> Најдоследнији наследник ове праксе био је композитор Турк који се у много чему ослањао на Бахов ”Оглед” у својој ”Клавирској школи” (Daniel Gotlob Türk: *Klavierschule*, 1789).

<sup>65</sup> Домаћи инструменталисти су били цењенији и бројчано су доминирали у оркестрима.

прати верније и на тај начин контролисао количину онога што је сматрао неукусним, претераним или можда сувише индивидуалним ”показивањем” талента на свом двору.<sup>66</sup> Према томе, значајан фактор у тренду ка прецизном записивању украса композитора који су припадали берлинској школи јесте управо атмосфера коју је успоставио њихов послодавац.

Иако историјски подаци указују на то да је управо Бах био композитор који је успоставио систем свирања украса од горње ноте и на добу, ова правила су нажалост постала једна од догми које се асоцирају са ”аутентичном” интерпретацијом све музике барока и класицизма. Она свакако не смеју несмотрено бити пренесена на музику Јозефа Хајдна, који је припадао другој традицији. Чак се и у Баховој музици морају појавити примери који бар указују на то да постоје разлози због којих су га критиковали његови савременици за инсистирање на овом правилу. Такође, ова одступања су (свесно) морала да се донесу у процесу припрема његових дела на модерним инструментима и, као по правилу, зарад природнијег тока мелодије и заједништва унутар ансамбла. Прилагођавања су се дешавала поготову на оним местима која би звучала неприродно то јест када није било довољно ”места” сместити их на добу. Бахово изузимање постојања апођатуре као предудара (”Naschlag”) или трилера који почиње од главне ноте заправо негира једну од основних функција свих украса: глатко спајање суседних нота мелодије. Сигурно ће се у даљем излагању наћи примери где ће се ово озлоглашено правило прилагодити осталим елементима нотног текста ако се тиме добија изражајнији или логичнији звучни резултат за све чланове ансамбла. Довољно је имати на уму разлог Бахове ригидности (као и систематичности свих чланова берлинске школе) не би ли се овај мит о украсима коначно распршио и користио као једно од правила везаних за одређене композиторе и ситуације, а не као генерална догма. Коначно, не треба заборавити да је Бах писао ”Оглед” не само за музичке познаваоце већ и за извођаче-аматере који су били изложени различитим узорима, стиловима, па и извођењима. У релативном мањку прикладног образовања о композицији и импровизацији, као и финесама на које је сам композитор навикао (осим у

---

<sup>66</sup> Толика је била његова жеља за контролом музичког живота да остаје легенда како је надгледао и водио све пробе, упркос присуству диригента и композитора, захтевајући да се ствари измене на лицу места по његовим инструкцијама.

случају да се радило о Краљу!), они су вероватно кршили многа учена правила, на шта су композитори генерално постајали мање толерантни. Бах је видео прилику да, од много неуспелих покушаја украшавања од стране аматера, њиховим записивањем покуша да постигне елегантнији стил извођења са мање украса. Што су његова ритмичка упутсва била прецизнија, шансе за грешке и неукус су биле мање.

У случају апођатуре, ритмичке модификације у односу на нотни текст се најчешће срећу у две ситуације. Прва се проналази углавном у споријим ставовима, када дугој апођатури следи силазна главна нота са трилованим групетом или трилером. Ако се ноте *ha* и *a* свирају везано, а трилер започиње на горњој ноти апођатура ће се продужити за вредност прве ноте трилера, која опет, иако врло кратка на папиру, зависи од функције апођатуре, карактера мелодије и емоције која преовладава на том месту. У овом случају, темпо омогућава да дисонанца септима постаје дужа и изражајнија, а цео двотакт личи на издах са диминуендом и паузом на крају. На тај начин, украс и даље почиње на горњој ноти, само што је његова прва нота нечујна (Примери 9 и 10). Овакви детаљи су захтевали мање или више експериментисања са виолином односно флаутом зато што су украси често били унисоно са десном руком. Само ритмичко продужавање ове апођатуре открило је колико различита могу бити схватања ритмичке организације ситних нота унутар једног комбинованог украса. Тако је флаута схватала ово продужавање као максимално па је групето остављен као брз ”додатак” на крају, док је пијаниста тежио ка мелодичнијем резултату. Потребна је велика флексибилност свирача и особина ослушкивања да се ове fine и незаписиве ритмичке нијансе усагласе, а свако ритмичко одмеравање је углавном резултовало у преритмизирању украса који је више звучао као формула из табеле него спонтан додатак мелодији.



**Sehr langsam und ausgehalten**

Flauto

Viola

Cembalo

Пример 9: К. Ф. Е. Бах, Квартет у а молу, Wq 93, II: Largo e sostenuto, 1-4

57

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

Пример 10: К. Ф. Е. Бах, Квартет у Де дуру, Wq 94, II: Sehr langsam und ausgehalten, 57-64

Друга ситуација ритмичке измене у извођењу апођатуре, а која није записана у нотном тексту, налази се када апођатури и главној ноти следи пауза. Изненађујуће је када модерни извођач, који појам ”верно” схвата нешто другачије од ранијих пракси, схвати да Бах није сматрао да треба записати у тексту ову значајану промену; наиме, у овом случају пауза се *губи* док апођатура преузима целокупну вредност главне ноте, тако је померајући на следећу добу (Примери 11 и 12).

32

Пример 11: К. Ф. Е. Бах, Квартет у Де дуру Wq 94, I: Allegretto, 32-34

8

Пример 12: К. Ф. Е. Бах, Квартет у а молу, Wq 93, II: Largo e sostenuto, 8-11

Алтернативно извођење у последњем примеру је са намером записано тако да двострука апођатура звучи као предудар: на овај начин мелодија је лишена акцента који би узнемирио њен миран и певан ток, а апођатура је добила на тежини, као приоритетни елемент. Свакако је правилно, и могуће, свирати двоструки предудар на добу, али флаутиста мора бити вешт не би ли избегао оштри или нервозни акценат на првој ноти предудара (*c*) који би узнемирио ток мелодије (тачније: битније је чути дисонанцу 9-8 него један лаган и мање намеран украс који овде представља двострука апођатура). Другу читаочеву недомицу у приложеној ”исправци” Примера 12 може да представља присуство пауза: као и у претходном случају, ово је само покушај тачнијег записа живе мелодије која у спором темпу обилује нијансама, и пре свега се односи на

артикулацију (односно мали дах између означених нота) него на ритам који означава. У наредном једанаестом такту могуће је свирати апођатуру *e* као четвртину у флаутској деоници што се поклапа са ритмичком и хармонском организацијом у осталим деоницама.

У случају артикулације, Бахово правило је само делимично примењено у Примеру 12 не би ли се избегло нарушавање карактера мелодије и то: на друго *c* у такту, као и на претпоследњу ноту *c* у истом такту. Претпоставка је да се други део савета („не слабашно, већ са ватром и благим акцентом“) односи на артикулацију у брзим ставовима, у којима је композитор предвиђао недовољну спретност и уједначеност прстију једног аматера, те могуће ”лепљење” за клавијатуру односно тромост. Ослањање на добар укус и логички суд је брига сваког извођача те је ово добар пример и за то да не треба примењивати све савете као *sine qua non*.

#### 6. 2. 1. Апођатуре у делима Ј. Хајдна

Анализом партитура уочава се да Хајдн у одређеној мери прати тренд који је Бах започео у записивању апођатура. У неким случајевима, он је и напреднији те оне дуге и променљиве записује у тачним нотним вредностима крупним текстом, док ситним додељује само непроменљиве, кратке апођатуре којима додаје адекватан број барјака.<sup>67</sup> Ове друге не треба поистовећивати са кратким, непроменљивим апођатурама К. Ф. Е. Баха које би требало увек свирати на добу. Исто правило код Хајдна свакако треба примењивати са резервом, с обзиром на то да се са Бахом око овог питања нису слагали ни композитори берлинске школе. Ипак, Хајдн не додаје адекватан број барјака на кратке, ненаглашене апођатуре и углавном се опредељује за ситне шеснаестине за ову врсту украса, иако се оне свирају доста брже (Пример 13).

---

<sup>67</sup> Апођатуре које се записују као ситне ноте које су прецртане цртом припадају конвенцији која је усвојена касније и обележавају апођатуре које се изводе као предудар главној ноти.

Пример 13: Ј. Хајдн, Трио у Де дуру, Нов. XV: 16, I: Allegro, 31-38

Кратке непроменљиве апођатуре су у најновијим *Henle* издањима записане по узору на Бахове: са тачним ритмичким вредностима, као ситне ноте. Међутим, исти пример у раније издатој партитури *Edition Peters*-а користи ”модеран” начин записивања, као ситну ноту са дијагоналном цртом, указујући да би се ова нота требало свирати као предудар, а не на добу. Ово је решење које би свакако требало размотрити, што Нојман у својој дискусији покушава да расветли, и оправдава начин на који су издавачи покушали да раздвоје две различите врсте кратких апођатура: оне које су акцентоване и свирају се на добу (први такт Примера 14) од оних које су краће и свирају се као предудар (пети и шести такт). Ове прве се врло често проналазе у Хајдновим делима и не треба их замењивати са предударима.

Пример 14: Ј. Хајдн, Трио у Де дуру, Нов. XV: 16, I: Allegro, 31-36

Хајдн је, у поређењу са Бахом, био мање заинтересован за јасну класификацију украсних симбола те код њега није необично запазити коришћење различитих знакова за један исти украс. Тако се у другом ставу Дивертимента Ноб. XIV: 4 може приметити различито записивање исте, дуге апођатуре: у другом такту Примера 15 као крупне ноте, у трећем, шестом и осмом као ситне.

Menuet

The image shows a musical score for a Minuet. The top part is the vocal line in 3/4 time. The bottom part is the piano accompaniment in 3/4 time. The piano part features several ornaments (trills) in measures 2, 3, 6, and 8. These ornaments are written as large, bold notes. Blue boxes are drawn around these ornaments to highlight them. The piano part also includes triplets and other rhythmic patterns.

Пример 15: Ј. Хајдн, Дивертименто Ноб. XIV: 4, II: Menuet/Trio, 1-8

У споријим ставовима, јасно је да Хајдн разликује дуге од кратких апођатура када упоредимо први и други такт Примера 16:

Adagio

The image shows a musical score for an Adagio. The top part is the vocal line in 6/8 time. The bottom part is the piano accompaniment in 6/8 time. The piano part features several ornaments (trills) in measures 1 and 2. These ornaments are written as large, bold notes. Blue boxes are drawn around these ornaments to highlight them. The piano part also includes triplets and other rhythmic patterns.

Пример 16: Ј. Хајдн, Кончертино Ноб. XIV: 13, II: Adagio, 1-2

Проналазе се случајеви, идентични онима код Баха, када се апођатура везује са трилером главне ноте, и у случају да се он свира од горње ноте, везивање са апођатуром се подразумева:

# Divertimento in C

1764  
Hoboken XIV:4

[Allegro]

Violine I

Violine II

Klavier (Cembalo)

Violoncello

*sempre piano*

[*sempre piano*]

*pianissimo*

*tr*

*tr*

Пример 17: Ј. Хајдн, Дивертименто у Це дуру, Ноб. XIV: 4, I: Allegro, 1-5

Ако промена ритмичке структуре не угрожава хармонију да ли се Бахово правило може применити и на оне апођатуре у Хајдновим делима које прати пауза? (Примери 18 и 19)

Adagio

Adagio

*tr*

*tr*

*tr*

Пример 18: Ј. Хајдн, Кончертино Ноб. XVIII: F2, II: Adagio, 1-5

16

*tr*

*tr*

*tr*

Пример 19: Ј. Хајдн, Кончертино Ноб. XVIII: F2, II: Adagio, 16-19

Хајдн у оба примера користи осминске вредности које записује ситним нотним текстом. То може да значи да је заиста хтео ову ритмичку вредност, али и да није био педантан као свој старији колега, што се већ показало могућим исходом у Дивертменту. Појављују се само две апођатуре које се исписане дужим, четвртинским, нотним вредностима, и то у већ приказаном Менуету у Дивертменту Ноб. XIV: 4, као и у другом ставу (Менует и трио) Дивертмента Ноб. XIV: 9.

У случају да се извођач сусрео са сличним примером у Баховом делу не би било сумње око вредности и акцента апођатура у шестом такту примера 20 и 21, али код Хајдна ствари нису најјасније. Већ је виђено да се у *Urtext* издањима (Пример 20) не разликују акцентоване од неакцентованих апођатура, док *Peters* исте наводи као предударе. Аутор је у овом случају изабрао прву опцију с обзиром на то да ванакордске апођатуре дају интерес такту и праве контраст са претходним и наредним двотактом који има легато мелодију. Правило апођатуре и овде налаже да њихов динамички интензитет надјача главну ноту, као и да је за њу везана, тако да ситна нота прави благу дисонанцу са основном хармонијом:

**TRIO in D**

(1790 erschienen) Hoboken XV:16

Allegro

Flöte (Violine)

Violoncello

Klavier

Пример 20: Ј. Хајдн, Трио у Де дуру Ноб. XV: 16, I: Allegro, 1-6 (Henle)

Violine oder Flöte

Violoncello

Pianoforte

*Allegro*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*segue*

Пример 21: J. Хајдн, Трио у Де дуру Ноб. XV: 16, I: Allegro, 1-6 (Peters)



## 7. ОРНАМЕНТАЦИЈА

”The rule of nature is, in music, nothing but the ear”<sup>68</sup>

Модеран извођач може бити захвалан на бројним историјским изворима, данас доступним у већем броју неко икад, у току своје потраге за живошћу и духом стила и који остаје, уз сву опчињеност и заинтересованост уметника, нешто недокучиво. Тај стил, који више не постоји, треба реконструисати на основу разних, детаљних, двосмислених и понекад опречних података који у данашњим околностима могу да носе потпуно другачије значење од оригиналног. Слична је ситуација и са украсима. Најсигурнији начин за њихову реконструкцију, али и најмање уметнички, јесте да се простудирају многобројне украсне табеле које су композитори оставили за собом не би ли се продрло у суштину онога што је један композитор подразумевао под одређеним именом и симболом.

Често се заборавља да свака табела украса нуди ”само” модел украса, и то у њеној апстрактној форми која у пракси може да има безброј отеловљења. Чак и прецизно записан модел не даје довољно детаља о: ритмичким нијансама између нота унутар украса, ритмичким нијансама у односу на главну ноту, броју репетиција (ако понављања постоје), брзини, динамици, карактеру украса... Дакле, копирање модела украса из табеле на одговарајуће место неће постићи уметнички, већ метрички одмерен резултат, али зато може да укаже на генерални облик и трајање украса, значење симбола, на ноте које улазе у опис украса и њихов проксимални однос, и нешто ређе, на артикулацију и динамику. Не постоји један начин нити правило да се одсвира исти украсни симбол. Стога свирање украса на добу и од горње ноте не представља свесност о функцији украса у осамнаестом веку већ недовољно разумевање извођачког стила који се базира на генерализацији, па ни у случају Баха који је ово правило пропагирао.<sup>69</sup>

Многи композитори су избегавали да улазе у нијансе извођења украса, па после детаљних инструкција често стоји и веровање да се правилно свирање

---

<sup>68</sup> Матесон (Johann Mattheson) у Frederick Neumann: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with special emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, Guildford, 1978, 12.

<sup>69</sup> Ибид.

украса не може објаснити речима. Композитори се најчешће позивају на осећај, укус и машту али само после излагања ”добром” утицају: слушањем врхунских певача и инструменталиста, праћењем примера учитеља или певањем. У широком динамичком, ритмичком и мелодијском дијапазону који није одређен текстом, Фредерик Нојман (Frederick Neumann) нуди показатеље који могу да помогну извођачу да увиди функцију сваког украса, а тиме и начин његовог могућег извођења. Он пре свега говори о ”тежини” украса: постоје они који имају декоративну улогу и они који повезују две главне ноте и који се свирају лакше од оних који обогаћују хармонију или наглашавају ритам на јакој доби. Даља Нојманова класификација украса је детаљна и многослојна: а) у зависности броја нота у украсу они могу бити кратки и дуги (односно мали и велики), б) по функцији мелизматични или перкусивни (ови други су углавном и ”мали”), в) по ритмичком односу према главној ноти мимо добе или на добу, г) повезујући или интензивни, д) мелодијски или хармонски. Под трећом ставком Нојман наглашава да се не треба обавезно ослонити на *позицију* симбола или ситних нота у односу на главну ноту или тактну црту у тексту пошто она може бити случајна, док су ситне ноте биле записиване близу ноте којој припадају што не објашњава обавезно и њихов ритмички однос према главној ноти.<sup>70</sup>

### 7. 1. Орнаментација у делима К. Ф. Е. Баха

Као најобимније поглавље у ”Огледу о начину свирања на клавиру” издваја се друго поглавље о украсима из кога, судећи по количини представљених типова украса и предвиђању многоструких ситуација њихове примене, сазнајемо колико је ово питање било актуелно у осамнаестом веку, као и о израженом степену ауторове прецизности и детаљности у њиховој класификацији. Битно је назначити да Бахови напори нису били примењиви на сву музику овог периода па ни на ону каснију. Упркос идеји да сваки украс, као и његове подврсте, требају да имају своје име и знак (поред Баха и композитора берлинске школе овим правцем су кренули пре свега композитори француске чембалистичке школе) композитори су често записивали различите украсе користећи исту

---

<sup>70</sup> Frederick Neumann, 1978, 13.

врсту симбола док су други, попут Кванца, имали своја, понекад различита, правила и симболе. У сваком случају, бар се у самим Баховим делима може са одређеном сигурношћу претпоставити да је на нотацију украса обраћана пажња као и да су сходно томе: а) правила кршена и извођачи једнако произвољно ”убацивали” украсе по личном нахођењу, б) да Бах није желео да препусти случају своје идеје о ситном украшавању, в) да је исту прецизност коју је заговарао захтевао од извођача при читању нотног текста текста и д) да класификација украса није била само ствар његовог личног избора већ и могуће инсистирање краља Фридриха Великог.<sup>71</sup>

Пре него што се упусти у процес дешифровања, анализе и начина свирања различитих симбола, извођач мора бити свестан да, упркос Баховом педантном ставу, постоје они украси који нису забележени у нотном тексту, а које је композитор подразумевао. На основу овога, може се направити основна класификација ситних украса у четири основне групе: украси коју су уписани у нотни текст симболима или ситним нотама, украси који су записани регуларним нотним текстом, украси који су подразумевани односно необележени<sup>72</sup> и украси који су непрецизирани али означени ферматом (иако се могу додати тамо и где ништа није назначено).<sup>73</sup> Ову последњу групу не треба помешати са позамашним ”каденцама” које су очекиване у концертима класицистичког периода с обзиром на то да је фермата у Баховим делима означавала елаборацију друге врсте.



Украси који спадају у прву групу, односно они који су означени симболом или ситним нотним текстом, наизглед делују најједноставнији за докучити под условом да се прате композиторове смернице. У Табели 1 су приказани сви симболи и врсте украса који се проналазе у партитурама студираних дела као и степен њихове учесталости на скали од један (појављује се у свим делима) до пет (појављује се једанпут).

---

<sup>71</sup> Не треба заборавити да су чак три композитора, који су били у служби краља у истом периоду, написали огледе о извођачкој пракси у којима су украси били детаљно описани и класификовани. Поред Баха, то су били Ј. Ј. Кванц и Ј. Ф. Агрикола (*Introduction to the Art of Singing*, 1757).


<sup>72</sup> С. Р. Е. Вах, 80.

<sup>73</sup> К. Ф. Е. Бах, 143.

Симбол	Врста украса	Учесталост
<i>tr</i>	трилер: обични, улазни, силазни, полутрилер	1
	полутрилер са завршницом ("триловани групето")	1
	групето	1
	почетак и крај фермате, украшена или неукрашена фермата	4
	полутрилер или прал-трилер	3
	улазни трилер	5
	нормални/обични трилер	5
	апођатура: улазна, дуга, силазна, кратка, променљива	5
	двоструки предудар са терцним скоком	2
	кратка, непроменљива апођатура	2
	инвертовани мордент	4

Табела 1: украси у делима К. Ф. Е. Баха

### 7. 1. 1. Полутрилер са завршницом

Симбол  се доста често појављује у свим обрађеним делима овог пројекта и карактеристичан је за Баха. Композитор га је увео не би ли овај украс ("Der prallende Doppelschlag") разликовао од кратког трилера са завршницом.<sup>74</sup> Први је заправо комбинација групета и трилера и у извођењу треба да изгледа овако (Пример 22):<sup>75</sup>

<sup>74</sup> С. Р. Е. Bach, 121; "trilled turn" (eng) преведено на српски као "прал-трилер са завршницом", К. Ф. Е. Бах, 128.

<sup>75</sup> Ибид., 121.



#### Пример 22

Бах је у свој пример урачунао и апођатуру што додатно мења ритмичку структуру самог украса али и главне ноте. Овај елемент извођачке праксе је био установљен у осамнаестом веку и разликује се од начина записивања и схватања у класицистичком периоду на који се данас модерни извођачи углавном ослањају. Стога је аутор ову проблематику посебно обрадио у претходном поглављу о ритму.

Са чиме се извођачи заправо суочавају када је реч о извођењу овог украса? Прва неусаглашеност се јавља у самом нотном тексту и ова ”грешка” се понавља довољно пута да заправо постаје правило. За сваки пралтрилер са завршетком у клавирској деоници јавља се истовремено знак *tr* у деоницама осталих инструмената.<sup>76</sup> Како су често у унисону деоница флауте односно виолине са десном руком пијанисте, јавља се недоумица у избору украшавања. Овај симбол се углавном налази само у клавирској деоници, уз неколико изузетака; у деоници флауте појављује се два пута: у првом ставу Квартета у Де дуру на последњој доби другог такта и у првом такту другог става истог дела. У првом ставу Сонате Wq 90/2 се у деоници виолине у седмом такту појављује јединствен пример где је недвосмислено записано да два гласа свирају у унисону исту врсту украса. У свим осталим случајевима треба се покушати повиновати клавирској деоници као истинитој јер је разноврснија и детаљнија:

”Иако певачи, као и други инструменталисти, када желе да своје комаде изведу добро, једнако мало могу без већине украса колико и клавиристи, ови последњи су били доследнији, и украсима дали извесна обележја којима је начин свирања њихових комада јасно назначен.

Како ту хвале вредну смотреност други нису следили, и сасвим противно, желели да све бележе малим бројем ознака, знање о украсима је за њих остало не само много горче и теже но за

<sup>76</sup> Ознака за трилер је често злоупотребљавана у нотном тексту чак и у самим делима К. Ф. Е. Баха. Због неповерења у знање инструменталиста и сам је користио симбол *tr* на местима где би боље пристајали: кратка апођатура (Оглед, стр. 105), полутрилер (стр. 111), групето (стр. 117), групето са одскоком (стр. 126), или обрнути мордент (стр. 142) (енг). Такође, наводи да је двоструки предудар често бољи од групета (стр. 134).

свираче клавира, него су, сазнајемо опет из искуства, тако настали многи нејасни и чак погрешни знаци, који и дан-данас представљају узрок што се многе композиције не изводе ваљано.”<sup>77, 78</sup>

Поред поштовања правила, којих извођач мора бити свестан и покушати да их примени, избор било ког украса мора се донети и на основу још два критеријума: а) да ли је назначени украс технички одсвирљив на свим (модерним) инструментима и, б) да ли је у складу са карактером датог момента и дела. У одсуству ове објективности слепо праћење упутстава може имати супротан ефекат од пожељног, а то је да, зависно од ситуације, они увек морају звучати баш као украси (а не као механичке вежбе за независност прстију) и да се морају *осетити* на исти начин између свих чланова ансамбла. Зависно од примера, украс ће оживети мелодију и карактер, испунити дугу, утихнулу ноту, пружити акценат и ритмичност, пробудити пажњу или додатно нагласити емоцију.<sup>79</sup>


Украс ће нарушити своју примарну функцију и извођење првенствено ако буде звучао неспретно. Ова опаска делује очигледно, али је неопходно нагласити да се модерни клавир разликује од инструмената за које је писао Бах. Иако се данашњи пијанисти могу похвалити послушношћу (у смислу да прилично дисциплиновано поштују нотни текст за разлику од својих претходника) ретко који ће се упустити у додатне ризике поткрепљени знањем о украшавању и импровизицији. Овакав начин размишљања има позитивне али и негативне стране. Да ли је потребно на модерном клавиру свирати украс чија је главна функција била та да продужи краткотрајни и тихи звук клавикорда на дужој ноти? Друга разлика се огледа у тежини и дубини дирке што у брзим темпима многе карактерне и богате украсе чини тешким и незграпним. Бах је предвидео ову ситуацију зато што је и сам био свестан несавршености тадашњих инструмената али и самих извођача. У ту сврху, он неке украсе

---

<sup>77</sup> К. Ф. Е. Бах, 76. У оригиналу и енглеском преводу аутор не користи неутрално лице већ о *кратким* украсима на инструментима са диркама говори као о ”нашима” и тачнијима, док о украсима певача и инструменталиста као о ”њиховима” (стр. 82 у енглеској верзији).

<sup>78</sup> Клавириста је појам који тада није постојао. ”Keyboardist” означава оног музичара који је свирао на свим инструментима са диркама: чембало, клавикорд, оргуље, фортепиано. (аутор, прим. прев.)

<sup>79</sup> С. Р. Е. Вах, 79.

сматра добрим тестовима за квалитет израде инструмента и начин понашања дирки и – нуди алтернативу. На пример, у случају да се изабере нешто живљи темпо у трећем ставу Сонате Wq 90/2, полутрилер са групетом () треба заменити са полутрилером односно кратким трилером с тим што се виолиниста треба повиновати овој промени (у деоници пише ознака *tr*) (Примери 23 и 24).<sup>80</sup>  
<sup>81</sup> У извођењу овог ансамбла, инструменталисти су изабрали темпо који омогућава свирање украса у свом првобитном значењу, мада је главни узрок тој одлуци претходило сагледавање ознаке за темпо (*Grazioso e poco allegro*) као и каснијих ситних нотних вредности (шеснаестинских триола у седмом и 89. такту) које је лако превидети у случају када став почиње са темом у четвртинама.



Пример 23: симбол полутрилера и начин извођења

а) Wq 90/2, III: *Grazioso e poco allegro*, 1-2:



б) Wq 90/2, III: *Grazioso e poco allegro*, 81:



Пример 24: К. Ф. Е. Бах и полутрилер

<sup>80</sup> Ибид., 122.

<sup>81</sup> Слична замена се може предложити у другом и тридесетом такту првог става Квартета у Де дуру, као и у 76. такту трећег става, на чему ће и флаутиста бити врло захвалан.

## 7. 1. 2. Пралтрилер

По Баховом мишљењу, пралтрилер или полутрилер је један од најпривлачнијих али и најтежих украса за извођење, који се не сме изоставити или заменити другим украсом. За све друге украсе он каже: ”ако се мора...изведбу [треба] тако подесити да их избегнемо а да уместо њих можемо поставити друге лакше украсе”.<sup>82</sup> У брзим темпима, Бах тако препоручује да се ефекат трилера може постићи коришћењем кратке апођатуре, поготову ако главној ноти следе две брзе које могу да се разумеју као исписани завршетак трилера. Иако симбол овог украса не постоји у одабраним делима, савет се лако може применити на следећа места (Пример 25).<sup>83</sup>

### а) К. Ф. Е. Бах: Соната Wq 90/2, I: Allegro, 4-6:

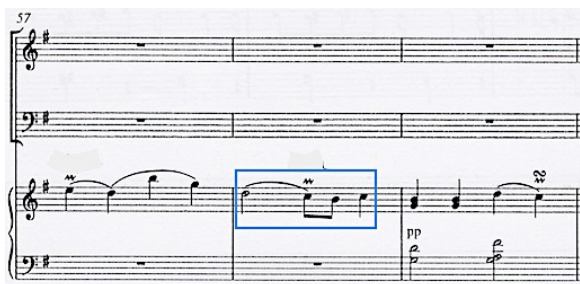
### б) К. Ф. Е. Бах: Соната Wq 90/2, III: Grazioso e poco allegro, 9-10:

<sup>82</sup> К. Ф. Е. Бах, 113.

<sup>83</sup> С. Р. Е. Vach, 105.



в) К. Ф. Е. Бах: Соната Wq 90/2, III: Grazioso e poco allegro, 57-59:



Пример 25: К. Ф. Е. Бах, кратка апођатура уместо трилера

### 7. 1. 3. Обрнути мордент

Обрнути мордент ("snap", "Der Schneller") постоји само у Баховом речнику и као појам није прихваћен од стране других композитора. Може се још назвати и кратким мордентом у супротном кретању, а сачињен је од две ситно исписане ноте које претходе главној. По значењу немачког појма ("schnellen"), овај украс треба одсвирати тако да прст који свира прву ноту одскочи док су остали крути, односно тако да акценат буде на првој ноти украса. То значи и да овај украс не треба свирати пре главне ноте већ на добу, тиме скраћујући дужину главне ноте. Због ефекта бриљантности који се са њим постиже, треба га увек треба свирати брзо, искључиво испред кратких и стакато нота и са најспретнијим прстима (Пример 26).



Пример 26: К. Ф. Е. Бах и обрнути мордент, Соната Wq 90/2, III: Grazioso e poco allegro, 1-9

У пракси, испоставило се да је овај украс врло тешко одсвирати на добу и то у оба примера. Већ на првим пробама увидело се да је такав ритмички распоред лишио тему лакоће и разговетности и звучао прилично усиљено, па чак и нервозно. Избор нешто живљег темпа би увеличао овај проблем али би се и у нешто споријем изгубио карактер који овај став чини карактеристичним, а то је грациозност саме теме. Са овим закључком, и у договору са виолинисткињом, ситне ноте су припојене главној ноти тако да је цео украс зазвучао као триола. Као такав, он се уклопио са изабраним (споријим) темпом и карактером и добио на мелодичности.

Ипак, обрнути мордент је лако нашао своју примену на местима где брзина не дозвољава довољно простора за исписани трилер. У Примеру 27 је био потребан акценат на главној ноти и овај кратки, бриљантни украс чини пунктирану ритмичку структуру јаснијом, а скоковиту природу мелодије шпицастијом у својој непевности:

The image shows a musical score for Example 27, which is a quartet in A major by J.S. Bach. The score is in 3/4 time and features a trill ornament on a main note (f) in the upper voice, with a corresponding trill in the lower voice. The trill is marked with 'tr' and 'f'.

Пример 27: К. Ф. Е. Бах, Квартет у а молу, Wq 93, I: Andantino, 6-9

#### 7. 1. 4. Двоструки предудар

Двоструки предудар ("Der Anschlag", раније познат као "Doppelvorschlag") је, као и предудар ("Vorchlage"), један од украса који слично апођатури, а зависно од типа и свог положаја у односу на претходну и предстојећу ноту, уме знатно да промени ритмички изглед партитуре. Сви типови двоструког предудара обухватају главну ноту са доње па горње стране и свирају се тише од главне ноте, иако и даље на добу. Разликују се по опсегу који постоји између ситних

нота. Они који обележавају скок између две (главне) ноте су ритмички непроменљиве и не треба их користити у брзим темпима. Чешће се налазе у Хајдновим делима. Двоструки предударни са терцним скоком су од већег значаја за овај рад с обзиром на то да их користе обојица композитора. Изводе се хитрије без обзира на основни темпо и најбоље се уклапају са мелодијама које се потом крећу силазно или са појединачним нотама које су одвојене паузама.

Andante

Пример 28: примери двоструких предудара

Постоје места где није прецизиран ниједан украс, а где би се дупла апођатура лепо уклопила: испред апођатуре коју прати главна нота секунду ниже (Примери 29 и 39).<sup>84</sup>

Пример 29: К. Ф. Е. Бах, Квартет у Де дуру, I: Allegretto, 75-78

<sup>84</sup> Са опаском да, у случају да постоје два гласа која су унисону, само један од њих треба да изведе орнамент да не би дошло до дуплирања.

Пример 30: К. Ф. Е. Бах, Квартет у Де дуру, II: Sehr langsam und ausgehalten, 33-40

Пунктирана дупла апођатура се, као један од најекстремнијих примера ритмичке и мелодијске модификације у односу на записани текст, не налази ни у једном од обрађених дела, али овде стоји као пример у циљу разумевања извођачког стила. Нажалост, често се записивала као узлазни предудар (чак је и Бах задржао овај начин означавања осим у вежбама које је додао свом Огледу) и тешко ју је идентификовати. У много чему поседује исте карактеристике као и променљиви дуги предудар (видети дискусију о трајању дуге апођатуре у поглављу 6 о ритму). То значи да се прва ситна нота увек свира јаче и дуже од записане нотне вредности и тиме одузима од вредности наредне ситне, али и главне ноте. У зависности од одређеног карактера и темпа ова прва нота се може двоструко продужити и постаје пунктирана тако да се друге две ноте свирају врло брзо (двоструко па и троструко краће од додељених нотних вредности) и везано са првом нотом (Пример 31).

а) 

б) Извођење



Правилно

Неправилно записивање



в) Стандарно записивање




Правилно записивање



Пример 31

### 7. 1. 5. Фермате

Симбол  у Баховим делима стоји, пре свега, као знак извођачу да тај моменат треба да искористи не би ли ”пробудио пажњу код слушалаца”. Основно значење симбола налаже да нота којој је симбол намењен треба бити продужена онолико ”колико је то потребно” у зависности од природе самог дела.<sup>85</sup> Композитор ипак пружа овакву врсту слободе и оним нотама изнад којих знак фермате није уписан, уколико се тиме добија на изражајности. Са тим у вези, није сувишно навести путоказе који указују на уобичајена места где се фермате могу појавити, или додати, било да су оне записане или не. Ако је судити по Огледу, у нотном тексту се налазе увек у пару не би ли почетак и крај фермате били јасно назначени (у партитурама ово није доследно записано). Изнад свега, њихова појава је везана за каденце у бас линији, и то: на претпоследњој ноти, последњој ноти или на паузи иза последње ноте у басу (ова последња је карактеристична за брзе ставове и њу *не треба* украшавати).<sup>86</sup> Друге две треба схватити као једину пригодну прилику за опширно украшавање, поготову у умереним и споријим ставовима (“In any event elaborate decoration is more necessary here than in other parts of movements”).<sup>87</sup> Не треба заборавити да су се ови савети односили на музичаре осамнаестог века: оно што у садашњости делује као један прецизан ”рецепт” за третирање фермата, у прошлости је заправо требало да обузда извођаче који су непримерено уносили украшавања

<sup>85</sup> С. Р. Е. Bach, 1949, 143.

<sup>86</sup> Ибид.

<sup>87</sup> Ибид.

тамо где им није место или оне који нису умели да украшавају.<sup>88</sup> Свих шеснаест примера украшавања фермате које је Бах исписао на страницама свог Огледа су се, претпоставка је, чинили недовољно богатим онима који су импровизовали по жељи, бар ако је веровати пракси коју су користили певачи италијанске школе у том периоду. Ово је једно од ређих извођачких питања око којих се Бах слаже са својим дворским колегама, Кванцом и Агриколом, који су такође сматрали да фермата не треба бити дужа од трајања *једног даха*.<sup>89</sup> Са друге стране, исти примери ће помоћи инхибираном или неискусном пијанисти да преузме композиторева идеје, од којих ће неке бити овде илустроване, и транспонује их на друга места. То је за почетак пожељно док се у извођачу не пробуди креативни дух прикладан извођачком стилу.

У процесу анализирања фермата треба прво обратити пажњу на оне примере у којима су импровизације записане у нотном тексту од стране самог композитора. Овај начин би требао да наведе извођача на прави пут у оним случајевима где не постоји записана импровизација и уједно спречи третирање фермате као каденце у клавирским концертима класицистичког стила (Примери 32 и 33). Истина је да примери испод представљају импровизације које су дуже од оних захтеваних под ферматама али су корисне и због тога што указују на дух фантазије, који је један од главних карактеристика Баховог стила:

---

<sup>88</sup> "Every air has (at least) three *Cadences*, that are all three final. Generally speaking, the Study of the Singers of the present Times consists in terminating the *Cadence* of the first part with an overflowing of Passages and Divisions at Pleasure, and the *Orchestre* waits; in that of the second the Dose is increased, and the *Orchestre* grows tired; but on the last *Cadence*, the Throat is set a going, like a Weathercock in a Whirlwind, and the *Orchestre* yawns." P. F. Tosi: *Opinioni*, 143.

<sup>89</sup> Агрикола-Тоси, 24.

46

49

52

57

Handwritten annotations: *l. h. o. u. p. e. l.* above measure 47; *5* and *53* above measures 48 and 53 respectively; *pp* below measure 53.

Пример 32: К. Ф. Е. Бах, Соната у Ге дуру, III: Grazioso e poco allegro, 46-61

Пример 33: К. Ф. Е. Бах, Соната у Ге дуру, III: *Grazioso e poco allegro* (пример фермате и исписане каденце 96-101)

Ако су други ставови најпогодније тло за опширнија, оригинална, украшавања, остаје изненађујуће откриће да ниједан од оних из одабраних камерних дела не поседује одговарајући симбол (па ни пар симбола) фермате. Само неизвођење оних незаписаних али подразумеваних фермата ће одати неинформисане извођаче у ансамблу. Они који пажљиво прате текст могли би одбранити исти избор (без икакве импровизације) запажањем да је композитор прецизно убележавао фермате тамо где их је желео: у првим и трећим ставовима, као што је случај у Ге дур сонати (49. такт у првом ставу и 92. такт у трећем ставу), или Квартету у Ге дуру (76. такт у првом ставу). Примери који следе су само идеје, преузете из Огледа, које би извођачима (пијанисти, флаутисти или виолинисти, по договору и зависно од контекста) могле да поспеше прве покушаје у украшавању фермата (Пример 34):

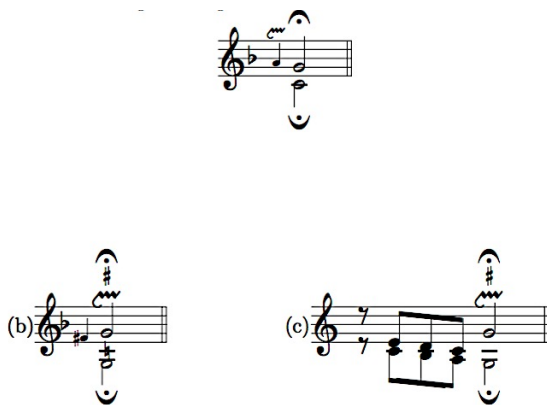


The image displays six numbered musical examples (1-6) illustrating various ways to ornament a fermata. Each example is presented on a two-staff system (treble and bass clefs).  
 - Example 1: A simple melodic ornament with a grace note and a trill.  
 - Example 2: A more complex ornament with a grace note, a trill, and a melodic flourish.  
 - Example 3: A melodic ornament with a grace note and a trill.  
 - Example 4: A melodic ornament with a grace note and a trill.  
 - Example 5: A melodic ornament with a grace note and a trill.  
 - Example 6: A melodic ornament with a grace note and a trill.  
 Dynamics such as *p* (piano) are indicated in several examples.

Пример 34: Примери украшавања фермата из Огледа К. Ф. Е. Баха

Честа пракса данашњих извођача јесте да фермату схватају као знак који даје дозволу за манипулацију ритмом односно временом. Бах није јасан по том питању иако свакако назначавача да означене ноте треба продужити. Ипак, да ли је то довољно? Не треба заборавити да је на чембалу овакав начин украшавања мање ефектан, док на модерном клавиру постоји широки спектар могућности које се тичу нијанси у погледу динамике, артикулације и боје при продужавању

ноте (која ће звучати дуже, за разлику од оне на чембалу, па и на раном клавиру), а који ће пружити *утисак* импровизације и суспензије времена. Могуће је служити се и оваквим начином извођења фермате али само уколико то није и једини који је извођачу познат. За почетнике, редослед увођења трилера на фермати је следећи: уколико се завршној ноти прилази силазним предударом, на предудар треба додати дуги узлазни трилер; у случају да стоји узлазни предудар на истом месту, трилер треба преместити на завршну ноту; код фермата без предудара, трилер је сличан претходном објашњењу (Пример 35).<sup>90</sup>



Пример 35: Примери украшавања фермата за почетнике: са трилером и/или апођатуром која му претходи

Последња категорија фермата коју треба испитати укључује оне које извођач сâм одлучи да убаци. У овом раду су идентификована четири таква случаја што не значи да је овај број коначан ако су у питању неки други ансамбли (Пример 36). Већина ових ”замишљених” фермата се манифестовала као једноставна манипулација временом на одређеним местима то јест продужавање одређених нота, али ни ова одлука није дефинитивна за неко наредно извођење. Импровизације су свакако могуће у примерима а), б) и в) али треба нагласити да извођачи навикнути на барокну праксу ова места не би требало да третирају као простор за опширно украшавање (као што су на пример тираде) пошто би овај начин био неадекватан датом стилу или тренутку. Аутор је одлучио да ове прилике искористи углавном на оним каденцама које претходе повратку главне теме у репризи и то додавањем *extempore* материјала

<sup>90</sup> К. Ф. Е. Бах, 161.

у: 76. такту првог става Квартета у а молу, у 67. такту трећег става Трија у е молу, као и у 47. такту другог става Хајдновог Кончертина у Це дуру.

а) К. Ф. Е. Бах: Соната у Ге дуру, II: Largetto, 5-8

б) К. Ф. Е. Бах: Квартет у Де дуру, I: Allegretto, 51-54

в) К. Ф. Е. Бах: Квартет у а молу, I: Andantino, 67-72

д) К. Ф. Е. Бах: Соната у е молу, III: Allegretto, 47-53

Пример 36: Могући примери незаписаних фермата

## 7. 2. Јозеф Хајдн

Док се Бах залагао за систематизацију и разноврсност симбола украшавања, и за повремену праксу записивања украса нотним текстом (пре свега апођатура), Хајдн је изабрао овај други начин и даље га унапредио. Обојица композитора су имала за циљ да уклоне разлоге за нејасноће, али се може рећи да су само донекле успели. Бах није у потпуности успео из разлога што његови савети нису увек били прихваћени у пракси од стране његових колега, а потом и због касније прихваћености неких других традиција (као што је на пример традиција бечке школе или касније, романтичарско схватање украшавања и његовог обележавања). Хајдн се решио проблема дешифровања неких украсних знакова с обзиром на то да је један симбол често био недовољно прилагодљив за све варијације у оквиру једне врсте украса, па је сматрао сигурнијим да те разлике и детаље упише. Ипак, извођач мора бити свестан проблема да се често дешавају примери у којима Хајдн исти украс записује на различите начине. Да ли ова пракса указује на Хајднову ноншалантност или на то да је очекивао да би сродан материјал требао да се варира?



У примерима који следе испоставиће се да за један симбол постоји више начина извођења, а то мишљење је потпомогнуто Хајдновим третирањем украсних симбола. Овај став, који је флексибилнији од оног који заступа старији колега, више се уклапа у италијански стил извођења (заоставштина барокног начина слободног украшавања), а то је да је симбол за украс једноставно означавао место и прилику да се *неки* украс одсвира у том моменту. Стога је у реду претпоставити да она правила која су одређивала Бахова дела (свирање украса од горње ноте и на добу) не треба слепо преносити на Хајднов опус, иако данашња пракса често занемарује овај детаљ. За модерне извођаче, уместо да подстакне креативност и слободу, ово сазнање може да отвори још више питања, опција и несигурности у времену када се у уметничкој музици инсистира на правилном дешифровању партитура, схватању и примени историјских информација; када свака спонтана одлука (а поготову она која је везана за начин третирања украса—теми који је одувек била у центру дискусије о извођачком стилу) може да укаже и на то да извођач заостаје за ”најновијим” сазнањима. Штета настаје ако овај степен калкулације код модерног извођача


утиче на квалитет који би требало да поседују сви украси: спонтаност и креативност, а све у циљу украшавања или оживљавања партитуре.

<p><i>tr</i>, ,</p>  	<p>трилер: са исписаним почетком и/или завршетком</p>	<p>1</p>
	<p>”Хајднов” украс</p>	<p>1</p>
	<p>Арпеђо</p>	<p>5</p>
	<p>Групето: на добу, као предудар, између доби</p>	<p>1</p>
	<p>Апођатура: дуга, непроменљива, кратка непроменљива, октавна</p>	<p>1</p>
	<p>Шлајфер, ”слајд”, узлазни групето</p>	<p>3</p>
	<p>Корона</p>	<p>3</p>

Табела 2: украси у делима Ј. Хајдна

### 7. 2. 1. Хајднов украс<sup>91</sup>

Ако је полутрилер са завршницом (  ) Бахов заштитни симбол, Хајднов је  . Предговор Хенловог ”уртекст” издања указује да овај знак може да се употреби

на два начина: као групето  или, нешто ређе, као мордент. Ипак, ови показатељи не нуде довољно информација о ритмичком облику украса. Нојман ову класификацију (и двосмисленост) значајно проширује у зависности од

<sup>91</sup> Нојман, 1989, 94.

позиције знака у односу на главну ноту, ритмичког и динамичког распореда ситних нота, карактера и функције главне ноте, функције украса у мелодији, артикулације, темпа, присуства акцената и тако даље.

Групето, који се узима као најчешће значење Хајдновог украса, може бити изведен на добу, пре добе или између доби. Сва три начина налазе своју примену иако није увек јасно коју опцију треба применити. Хајдн га често замењује и са уобичајеним симболом ∞ који се налази, пре свега, као украс чија је функција да повезује две ноте мелодије између доби.

The image shows a musical score for a piano part. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The ornament is a sixteenth-note figure that can be placed before, after, or between two notes. Two blue circles highlight the ornament's placement between notes, with arrows pointing to two alternative rhythmic notations below the staff.

Пример 37: Ј. Хајдн, Дивертименто Нов. XIV: 4, I: Allegro, 54-57, Хајднов украс као групето

Чини се да Хајдн прави разлику између оних групета које жели одсвиране на добу (што је случај у претходном примеру када позиција симбола изнад ноте то и показује) од оних који имају карактер предудара. Ове друге композитор радије записује ситним или крупним нотама у ритмичкој вредности која одузима од дужине претходне ноте:

The image shows a musical score for a piano part. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The ornament is a sixteenth-note figure that is placed before a note, taking up its rhythmic value. The ornament is highlighted with a blue box.

Пример 38: Ј. Хајдн, Трио у Де дуру Нов. XV: 16, I: Allegro, 157-159

Пример 39: Ј. Хајдн, Трио у Де дуру Ноб. XV: 16, I: Allegro, 191-195, Хајднов украс као трилер

Хајднов украс се може извести и као мордент или обрнути мордент ("schneller") у оним ситуацијама када темпо и карактер додељени украшеној ноти не дозвољавају довољно времена или нису подобни за комплексније облике.

Пример 40: Ј. Хајдн, Кончертино Ноб. XIV: 11, I: Moderato, 22-28

Конечно, Хајднов украс у ретким случајевима може да представља и трилер, као у следећем примеру из другог става Трија у Де дуру (Пример 40):

Пример 41: Ј. Хајдн, Трио у Де дуру Ноб. XV: 16, II: Andantino, 35-37

Може се закључити да одређивање нота које украс садржи и њихових међусобних ритмичких односа са и без консултовања композиторових упутстава доводи до драматичних разлика при читању симбола из партитуре. Те разлике су толико изражене да доводе у питање сâмо трајање и начин извођења главне ноте као и оних у њеној околини.



## 8. ОДАБИР ИНСТРУМЕНАТА

У околностима када извођач покушава да учини своју интерпретацију историјски информисаном, први парадокс који се јавио при раду на овом пројекту јесте чињеница да се сва одабрана дела изводе на модерним инструментима.<sup>92</sup> Инструментаријум односно одабир инструмената али и извођача који су специјализовани у одређеним извођачким стиловима, намећу се као прва питања на које чланови ансамбла треба да обрате пажњу не би ли своје извођење представили као историјски информисано. У овом поглављу постављају се она питања која донекле подржавају ово гледиште, али и пуно оних који упућују на мноштво других фактора који чине једну интерпретацију успешном и ”историјском”, укључујући и оне проблеме који произилазе из слепог праћења тренда коришћења ”аутентичних” инструмената.

### 8. 1. Бах, Хајдн и инструменти са диркама

У другој половини осамнаестог века, оно што је постојало од инструмената са диркама ни приближно није имало иста имена, особине, квалитете, па ни изражајне могућности, на које је данашњи пијаниста навикао. Иако појам и инструмент ”Klavier/Clavier” има неких сличности са данашњим модерним клавиром, у осамнаестом веку је углавном означавао било који инструмент са диркама сем оргуља: чембало (још означавано и као ”Flügel” или ”Instrument”), клавикорд, фортепиано, четвртасти клавир,<sup>93</sup> односно ”Clavecin royal” или ”Fortbien”, ”grosses Fortepiano” па и спинет.<sup>94</sup> У неким случајевима појам ”Clavier” се чешће односио на клавикорд, као што указују архиве са Естерхази имања где је радио Хајдн. Ипак, у његовим делима се примећује да композитор користи исти термин и за чембало (као када даје инструкцију на почетку неких

---

<sup>92</sup> Уједно и новитет у неистраженом пољу извођења Бахових камерних дела на модерним инструментима.

<sup>93</sup> ”Square piano”, ”Pianoforte da tavola”, ”Tafelklavier” у Властимир Перичић: *Вишејезични речник музичких термина*, Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике, Универзитет уметности, Београд, 2008, 50.

<sup>94</sup> Richard Maunder: *Keyboard Instruments in Eighteenth-century Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1998, 9: <https://books.google.rs/books?id=XxDisZxtRBcC&lpg=PP1&pg=PA9#v=onepage&q&f=false>, acc. 6. 7. 16. at 12:33.

дела "Clavier oder Forte-piano").<sup>95</sup> Бах је углавном користио термин "Clavier" у првој верзији односно по нешто старијем схватању дефиније која је обухватала све жичане инструменте са диркама.

У истраживању при одабиру инструмената, а када он није наглашен од стране композитора, извођачи се често руководе количином то јест учесталошћу динамичких ознака у партитури. Код Баха, оне су присутне већ од четрдесетих година осамнаестог века, и уско су повезане са осећајним стилем: углавном се не односе на генералне звучне односе већ се јављају на уско ограниченим деловима партитуре (које обухватају простор од једног или два такта) где је композитору било битно да оствари јасан и нагао динамички контраст. То не значи да је Бах искључивао могућност чембала као инструмента избора: у свом практичном размишљању које се пре свега тичало његове финансијске добити он пре саветује извођаче који нису имали клавикорд да игноришу ове блиско постављене ознаке.<sup>96</sup> Иако је у "Огледу" изразио своју јасну преференцију за клавикорд као инструмент избора, само неколико композиција писаних после 1750. године, поседују ознаке за "Vebung" или вибрирање на истој дирци, техници која је могућа само на овом инструменту. Од осталих случајева, издвајају се ронда из колекције "Für Kenner und Liebhaber" који су намењена фортепиану као и број соната које су писане за оргуље.<sup>97</sup>

Бах је поседовао неколико инструмената за свога живота. Из каталога његовог иметка "Nachlaß-Verzeichnis" из 1790. године сазнаје се и које:

- 1) чембало од храста (распона од пет октава)
- 2) четвртасти клавир саксонског градитеља Кристијана Ернста Фредеричија (Christian Ernst Friederici)
- 3) клавикорд од храста (распона од пет октава) градитеља Хајнриха Вилхелма Јунгкурта (Heinrich Wilhelm Jungcurt)

---

<sup>95</sup> Ибид., 13.

<sup>96</sup> Не треба заборавити да се одлучио да буде самостални издавач својих дела, док је фирму "Breitkopf&Hartel" задржао за штампу.

<sup>97</sup> David Schulenberg: Chapter Six: Carl Philipp Emanuel Bach in *Eighteenth-century Keyboard Music* Robert L. Marshall (ed.), Schirmer Books, Macmillan Publishing Company, New York/Ontario, 1994, 19.

- 4) Клавикорд распона од пет октава од храста и боровине, опет Фредеричијев.<sup>98</sup>

Изненађујуће је да Бахов омиљени инструмент није на овом списку. Зилберманов клавикорд који је композитор поседовао и свирао пред својим гостом, путописцем Бернијем (Charles Burney) чији дневник путовања из 1775. године сведочи о овом догађају у Хамбургу, продат је новом власнику 1781. године.<sup>99</sup> Може се доћи до закључка да ”grosses fortepiano” није у потпуности заживео у Баховој машти као инструмент који је имао највише изражајних могућности. Разлог за то је сигурно и чињеница да он још није био довољно усавршен од стране градитеља средине осамнаестог века. Фредеричијев четвртасти клавир није у потпуности могао да поседује све квалитете великог фортепиана с обзиром на то да су ови, такорећи прелазни, инструменти имали додатке у виду полуга или педала са циљем да имитирају свог претходника – чембало. У том случају, Бах није имао могућности да се сроди са фортепианом нити да буде инспирисан његовим звучним потенцијалом. Ипак, чини се чудним композиторов однос (то јест мањак истог) према супериорнијем инструменту поготову ако је веровати списама Николауса Форкела (Nikolaus Forkel). У њима се сазнаје да је Фридрих Велики већ четрдесетих година набавио један од првих клавир у Прусији за свој дворца у Потсдаму, и то фортепиано Годфрида Зилбермана (Gottfried Silbermann), иначе Фредеричијевог ментора. Краљ је толико био одушевљен овим инструментом да је наводно поручио још петнаест примерака. Тешко је замислити да Бах, као главни клавирски сарадник на двору Сансуси, није био у редовном контакту са доступним инструментом.<sup>100</sup> Могуће је претпоставити да ова врста инструмента једноставно није погодовала

---

<sup>98</sup> Darrell M. Berg: [http://cpebach.org/prefaces/series1\\_prelude.html](http://cpebach.org/prefaces/series1_prelude.html), acc. 6.7.16. at 12:10.

<sup>99</sup> ”...M. Bach was so obliging as to sit down to his Silbermann clavichord, and favourite instrument, upon which he played three or four of his choicest and most difficult compositions, with the delicacy, precision, and spirit, for which he is so justly celebrated among his countrymen. In the pathetic and slow movements, whenever he had a long note to express, he absolutely contrived to produce, from his instrument, a cry of sorrow and complaint, such as can only be effected upon the clavichord, and perhaps by himself.”

Darrell M. Berg: [http://cpebach.org/prefaces/series1\\_prelude.html](http://cpebach.org/prefaces/series1_prelude.html), acc. 6.7.16. at 12:10.

<sup>100</sup> Darcy Kuroonen in *Piano: An Encyclopedia*, Robert Palmieri (ed), [https://books.google.rs/books?id=Kr6TAgAAQBAJ&pg=PA144&lpg=PA144&dq=cpe+bach+friederici+square+piano&source=bl&ots=GWKG1d4meJ&sig=RHfcQosvj3yxDB12uR7OZqbyDwA&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiVY\\_WY0ePNAhVG1RQKHddSBS0Q6AEILTAD#v=onepage&q=cpe%20bach%20friederici%20square%20piano&f=false](https://books.google.rs/books?id=Kr6TAgAAQBAJ&pg=PA144&lpg=PA144&dq=cpe+bach+friederici+square+piano&source=bl&ots=GWKG1d4meJ&sig=RHfcQosvj3yxDB12uR7OZqbyDwA&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiVY_WY0ePNAhVG1RQKHddSBS0Q6AEILTAD#v=onepage&q=cpe%20bach%20friederici%20square%20piano&f=false), acc. 8. 7. 16. at 12:15.

његовом укусу на исти начин на који ће служити нешто каснијим класицистичким идејама. Он је очигледно своја клавирска дела замишљао као интимне и крајње субјективне догађаје, а клавикорд инструментом који је на најфинији начин демонстрирао његов сензибилитет.



Слика 2: "Clavecin Royal": опсер FF – g4, дужина 172 cm, ширина 55,3 cm, висина 20,6 cm, <http://www.claviersammlung.de/Clavecin-Royal.html>, acc 8. 7. 16 at 12:45



Слика 3: Зилберманов фортепиано из 1746. у дворцу у Потсдаму, аутор Кони Ресл (Conny Restle), [https://www.sim.spk-berlin.de/uploads/03-forschung-jahrbuch/SIM-Jb\\_2001-09.pdf](https://www.sim.spk-berlin.de/uploads/03-forschung-jahrbuch/SIM-Jb_2001-09.pdf) acc. 5. 7. 16 at 9:30

Слично Баху, Хајдн често оставља извођаче у недоумици у вези са преферираним инструментом за своја дела. Он је такође записивао "Clavier" у заглављима композиција, претпостављајући да је на тај начин желео да његова дела стигну до што већег броја купаца. Ако је веровати насловној страни клавирских трија у Артаријином издању (Хајдновом главном издавачу), Хајдн је оставио отворен избор између чембала и фортепиана (Слика 4). Прва композиција коју је Хајдн наменски доделио фортепиану јесте Соната у Ес-дуру, Ноб. XVI: 49 из 1789. године. У писму из 1790. године које је било упућено Марији фон Генцингер (Maria von Genzinger), а којој је соната посвећена, стоји:

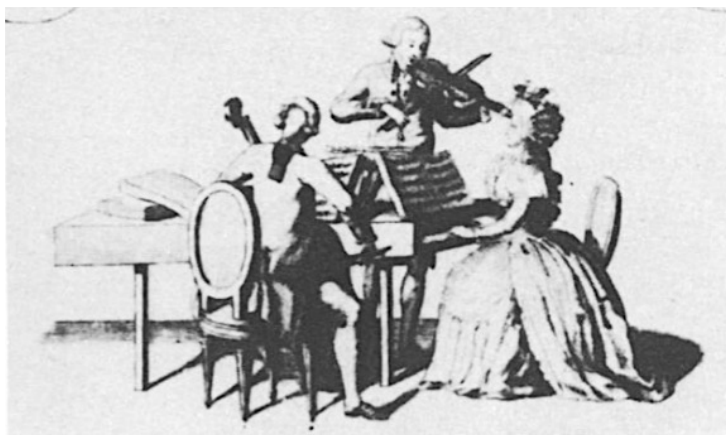
"This Sonata was destined for Your Grace a year ago, and only the Adagio is quite new, and I especially recommend this movement to your attention, for it contains many things which I shall analyse for Your Grace when the times comes; it is rather difficult but full of feeling. It is a pity, however, that Your Grace has not one of Schant's fortepianos, for Your Grace could then produce twice the effect."<sup>101</sup>

У наредна два писма Хајдн открива да је клијенткиња и даље поседовала "подношљиво" чембало као и да је, иако свестан њене ситуације, сматрао немогућим да јој се у потпуности прилагоди с обзиром на то да он више није био навикнут на овај стари инструмент.<sup>102</sup> Оно што се Хајдну чинило посебним код Шанцовог фортепиана јесте његова лакоћа тушеа и лични осећај за инструментом који му је очигледно више одговарао (Слика 5).

---

<sup>101</sup> Peter Wallis: Historical Performance and the modern performer, in Rink, John (ed.), *Musical Performance, a Guide to Understanding*, 26.

<sup>102</sup> Ибид.



Слика 4: Детаљ са насловне стране Хајднових клавирских трија "Pour le Clavecin ou Piano-Forte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle", Hob. XV: 10, издавач: Артарија, Беч, 1798 из Malcolm Bilson: *The Viennese fortepiano of the late 18<sup>th</sup> century*, <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historialInterpretacion/JSTOR/Bilson-Fortepiano.pdf>, acc. 7. 7. 16. at 9:40.



Слика 5: Шанцов фортепиано из Malcolm Bilson: *The Viennese fortepiano of the late 18<sup>th</sup> century*, <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historialInterpretacion/JSTOR/Bilson-Fortepiano.pdf>, acc. 7. 7. 16. at 9:40.

Да ли је могуће замислити да би сличан савет који је Хајдн дао својој клијенткињи могао да се примени и данас на модерни клавир? Питер Браун (Peter Brown) наглашава да су разлике између чембала и фортепиана биле знатно мање изражене од јаза који се примећује између "бистрог и свежег" бечког фортепиана (направљеног по моделу из осамнаестог века) и модерног Стенвеја који је изграђен по узору на енглеску механику, са знатно тамнијим и

масивнијим тоном.<sup>103</sup> При томе не треба занемарити и врсту простора у којима су ови инструменти били смештени. У барокном и класицистичком периоду концерти камерне музике су се одржавали у собама односно салонима у којима је најадекватнији стил извођења био сличан говору и добром беседништву: јасно артикулисан, динамичан али динамички прилагођен простору. У периоду између 1800. и 1890. године акустичке прилике и услови су се прилично изменили те је фортепиано претрпео непревазиђене промене које су му омогућиле да као *солистички* инструмент буде у могућности да се такмичи са симфонијским оркестром и много бројнијим аудиторијумом.

Хајднов лични инструмент избора је, слично Баховом, био четвртаста верзија фортепиана.<sup>104</sup> Зарад поређења са модерним клавиром, а у недостатку тачних особина композиторовог инструмента, следи опис фортепиана који је изашао из Штајнове радионице седемдесетих година осамнаестог века. Типичан опсег за овај период је бројао пет октава ( $F_1 - f^3$ ) и био је тежак највише седамдесет килограма. Кућиште је било знатно мањих димензија и то дужине од приближно двестотине петнаест, а ширине од деведесет седам центиметара. Изузев доње октаве, све жице су биле конструисане од меког гвожђа, дупло постављене до  $a^1$  и тродупло до краја дисканта. Два педала су била постављена испод клавијатуре и регулисана притиском колена. Коначно, и можда најважније, овај инструмент је окарактерисан релативно сувим звуком и значајном развојношћу у вези са артикулацијом пре свега због бечке механике ("Prallmechanik"). Она је давала, поред сувљег тона, и јаснију артикулацију која је поред одређеног степена певности могла да опонаша и квалитет људског говора.<sup>105</sup>

У поређењу са модерним клавиром, Хајднов клавир је имао прилично танак и слабашан звук који ни уз педал није имао велику моћ да одржи тон. Међутим, особине његовог звука су управо због овог "недостатка" пружале извесну бриткоћу и бриљантност, складну са музиком која се на њима изводила, а

---

<sup>103</sup> Ибид., 28.

<sup>104</sup> Malcolm Bilson, <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historiaInterpretacion/JSTOR/Bilson-Fortepiano.pdf>, acc. 7.7.16. at 19:00.

<sup>105</sup> Robert Winter: Chapter XVIII, Keyboards in unidentified book source, 346.

поготову у горњим октавама где није било могуће захтевати исту врста певности која се данас очекује од мелодије. Техника свирања се ослањала и градила пре свега на прстној покретљивости пошто је врста конструкције инструмента омогућавала брзо и лако реаговање механизма на притисак. Врло је битно схватити природу оваквог инструмента не би ли се разумео и који је био однос снага инструмената у ансамблу. Тако је комбинација инструмената у клавирском трију била врло комплементарна звуку клавира, па га је чак употпуњавала: виолончело је појачавало бас линију (која није могла бити једнако масивна као на данашњим клавирима), док су мелодије, које у дисканту нису могле самостално да постигну континуирану певност, биле дуплиране на виолини.<sup>106</sup> Извођач је био слободан да са додатим симфонијским бојама добије много упечатљивије звучне ефекте. Чарлс Розен (Charles Rosen) овим покушава да наговести да су конструкција и напредак развоја инструмента каскали за маштом једног Хајдна, те да је најбоље студирати и изабрати оне инструменте који су изграђени двадесет година касније од датума компоновања, када су градитељи у већој мери могли да одговоре на захтеве композитора. Он иде толико далеко да сматра да су клавирска трија (као и сва дела у којима други инструменти имају пратећу улогу) успешнија од Хајднових клавирских композиција с обзиром на то да ова каснија често звуче ”више инхибирано и мање богато” на инструментима којима су заправо намењена.<sup>107</sup> Ово сазнање је за аутора-извођача представљало доста значајно откриће из више разлога. Пре свега, омогућило је оштроумнију анализу партитуре у погледу креирања квалитета и интензитета звучне масе која произилази из инструмента. Тако су одређени пасажии са ситном техником који су у унисону са флаутом или виолином добили на лакоћи пошто није било потребно додавати претерану тежину руке. Уједно је више пажње могло да буде посвећено детаљнијој артикулацији што са константним прстним притиском није било могуће. Слично је било и са споријим ставовима пошто је певност мелодије припадала оном инструменту који је имао континуирани звук. Самим тим, избор темпа је зависио од капацитета даха флаутисте односно његове удобности. Чим је била одређена јаснија улога клавира у ансамблу, појавио се и шири, разноврснији

---

<sup>106</sup> Charles Rosen: Piano Trio in Part VI Haydn after the death of Mozart, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber & Faber, London, 1997, 353.

<sup>107</sup> Ибид.



спектар боја које су могле да се произведу; притом било је лакше одредити приоритете односно она места где је потребно да пијаниста ”изнесе” материјал. То се свакако односи на места где клавир наступа солистички и за која је извођач сада довољно одморан и свеж. Изузетак у овој поставци снага у ансамблу чини први став е мол трија К. Ф. Е. Баха. Композитор овде као да је желео да обрне улоге: гудачи износе прилично ритмичне и непевне мотиве који само по себи делују прилично суво и неуједињено. Са друге стране, клавир је тај који низовима изузетно ситних нотних вредности (шездесетчетворкама) обезбеђује континуитет и, може се рећи, врсту певности и подлоге на којој друга два инструмента могу да се ”играју” са мноштвом расположења и карактеризација типичних за оно што би се окарактерисало као бизарним у осећајном стилу.

## 8. 2. ”Аутентични” инструменти и питање одабира чланова камерног ансамбла

Када се говори о поређењу старих и модерних инструмената, вреди се осврнути на коментар диригента Николауса Арнокура (Nikolaus Harnoncourt) о разликама између некадашњих и модерних виолина. Арнокур, стручњак за барокну и класичну музику, наводи да би данашњи виртуозо био прилично изненађен да чује Страдиваријев инструмент у његовом изворном облику, као што би био једнако изненађен и сам Страдивари суочен са модерном верзијом ”свог” инструмента. Аутентична Страдиваријева виолина је била изграђена око 1700. године: имала је цревне жице, аутентичну кобилицу, кордар, душу, и свирана је гудалом из тог периода. Резултујући звук је, претпоставља се, био знатно мекши и тиши од онога на истом инструменту који је успео да опстане до данас. Иако је била саграђена у исто време, ова друга виолина је (под условом да је у употребљивом стању) несумњиво била *реконструисана* неколико пута у току деветнаестог и двадесетог века. Каснији Страдиваријев инструмент је тим путем свакако унапређен елементима које је захтевала нова музика (волумен звука, већа уједначеност звука кроз регистре и између тонова) али је и изгубио друге, суптилне звучне карактеристике: чујност резонирајућих аликвота, разноврстан однос у равнотежи између горњих и доњих жица, начин на који инструмент реагује на извођачев импулс, начин на који се повезују

ноте.<sup>108, 109</sup> Дакле, сви инструменти који су сачувани из ранијих епоха морали су временом да буду под утицајем промена не би ли били у могућности да изнесу све захтеве и промене стилова. Чак је и она виолина која се данас сматра старим инструментом сигурно била адаптирана неколико пута. Стога не би требало бити искључив у форсирању потраге за ”аутентичним” инструментима прикладним за извођење овог репертоара (иако је по аутору од огромне важности бар се опробати на копијама адекватних инструмената) већ радије вреди изабрати студирање стила који ће водити ка свеснијем разумевању извођачке праксе. Такав пут креирања интерпретације је оригиналнији и успешнији пошто захтева усредсређеност на разумевање стила из аспеката који се не тичу само природе инструмента. Онај извођач који је врстан свирач (а не почетник на неком другом ”старијем” инструменту) ће у својој тежњи да разуме проблематику једног стила и језик композитора, *боље* пренети дух музике на оном инструменту са којим је срођен, невезано са тим да ли је тај инструмент модеран или не.

Међу снимцима камерне музике К. Ф. Е. Баха који тренутно постоје, не проналазе се они забележени на модерним инструментима, чак и у случају када су у питању она дела са *облигато* клавирском деоницом.<sup>110</sup> Из тог разлога се аутор морао окренути онима који су доступни на модерном клавиру међу којима су најбројнији они са делима соло литературе. Мишљење је аутора да, у поређењу са интерпретацијама на историјским инструментима, ови први звуче необично дотерано. Иста дела на чембалу, фортепиану или клавикорду јасније откривају многобројне карактере унутар композиција и то у погледу пажње која је дата ритму и паузама које носе драмску тежину, као и у третирању изненадних хармонских промена које су адекватно (и узбудљиво) истакнуте. Такође, уочљива је већа разноврсност артикулације, а сви ови фактори заједно

---

<sup>108</sup>Nikolaus Harnoncourt: *Baroque Music Today: Music as Speech* (translated by Mary O'Neill), Christopher Helm, London, 1988, 74.

<sup>109</sup> Сличне разлике Арнонкур уочава између Хотетерове и Бемове флауте: квалитет прве јесте тај да на њој скоро сваки тон има другачију боју. Ова неуједначеност је за некога превелика мана и чини овај инструмент инфериорним у односу на Бемову флауту на којој је сваки полустепен исти.

<sup>110</sup> За разлику од клавирских квартета и трија односно соната са пратњом, у већини камерних дела Бах третира инструмент са диркама у улози која му је била додељена у барокној пракси односно као басо континуо деоницу. На ово, такође неистражено подручје репертоара камерне музике, вреди обратити пажњу у будућим истраживањима.

адекватније погодују датом стилу и чине музиком интересантнијом и живљом. Не треба окривити људски фактор за све наведене разлике: неке имају смисла с обзиром на то да инструменти захтевају другачије техничке, интерпретационе и техничке приступе. Међутим, оно што разлике између снимака сигурно потврђују јесте то да не постоји довољан ниво усаглашености и комуникације између две групе музичара. На тај начин музичари заиста звуче као да имају истински различито схватање о осећајном стилу. Парадоксално је то да извођачи на модерним инструментима често делују застарело у својим схватањима, универзално углађени (можда из разлога што ову музику сматрају барокном?) и не успевају да укажу на најистакнутије карактеристике осећајног стила које га чине толико посебним.

Избор извођача у ансамблу није била једноставна одлука чак ни када је утврђено да ће се репертоар свирати на модерним инструментима. Пре свега, тешко је пронаћи камерне музичаре који на врхунском нивоу владају једним, а још теже када се од њих захтева да то успевају на два инструмента. У вези са претходном дискусијом, може се за пример узети модеран челиста који је ангажован да свира камерна дела Баха и Хајдна. У одабраним делима, деоница виолончела је већини модерних челиста прилично неинтересантна: нотни текст делује штуро и (пре)једноставно, прилике за виртуозност и техничко ангажовање практично не постоје, а константно подређена улога у односу на леву руку пијанисте не представља изазов. Ипак, не треба заборавити да је овакав начин компоновања за инструмент био остатак претходне барокне праксе басо континуа у којима су виолончело и бас деоница клавира били носиоци хармоније.<sup>111</sup> Колико год ова пракса компоновања деловала регресивно (а поготову у Хајдново позно доба, што је случај са клавирским тријом у Де дуру), чињеница је да ће барокни челиста боље разумети своју (носећу) улогу у ансамблу од оног ”модерног” који са истим нотним материјалом неће умети да изгради ангажовану интерпретацију пошто се на разуме у рад са шифрованим басом. Шкрт нотни текст можда делује незанимљиво, демотивишуће па и дилетантски, али умеће вођења тако једноставне и испрекидане линије носи са

---

<sup>111</sup> Charles Rosen: Piano Trio in Part VI “Haydn after the death of Mozart”, 354.

собом изазове које модерни челеста често не уме да препозна. То уједно наводи и на процес разумевања и грађења осећајног али и класицистичког стила.

### 8. 3. Баланс инструмената унутар ансамбла

Промене које су се временом дешавале на појединачним инструментима носе последице по интерпретације ранијег репертоара којих извођачи морају бити свесни. Ако је медијум клавирског трија у осамнаестом веку имао успостављен прилично уобличен однос између инструмената, па и сврху да употпуни звучну слику клавира, поставља се битно питање баланса и могућности да се створи адекватна звучна слика на модерним инструментима данас. Извесно је да ће, без свесности извођача о овом проблему, добијени звучни резултат заправо бити прилично неуравнотежен.

Не треба заборавити да фортепиано није једини инструмент који је прошао кроз драстичне промене у последња два века. Укратко, вратови виолина су продужени, што чини жице затегнутијим, а тиме и струне гудала. Звук модерне виолине је постао богатији, продорнији и бриљантнији, а подразумевана употреба вибрата само додаје разликама. Клавир је, заузврат, способан да изврши све задатке које му је Хајдн задао *без ичије помоћи*: гласнији је, волуминозног, певнијег и издржљивијег звука али и мутније боје у поређењу са артикулисаним бечком механиком која је давала нешто свежији, метални звук. У таквој ситуацији, када инструменти више немају исте особине односно када се они *мање разликују*, обично се дешава да гудачи и флаутиста морају да форсирају звук (и додају више вибрата) не би ли надјачали деонице масовног концертног клавира. Са друге стране клавиристи такође покушавају да их надјачају или обрнуто—брину да су прегласни пошто им се често говори да се ”повуку” што може да утиче на слабљење ритмичких, артикулацијских, динамичких и карактерних аспеката извођења.<sup>112</sup> Ипак, конструкција виолине је таква да ће њена певна мелодија, сем ако није у ниском регистру, увек моћи да надгласа десну руку пијанисте. У пасажима ситне технике, који се често појављују унисон или у терцама са виолинском (или флаутском) деоницом, то

---

<sup>112</sup> Robert Winter, 356.

значи да ће и пијаниста и виолиниста највероватније звучати тешко и рогобатно. Модеран клавир има тежу и дубљу дирку, спорији туше (који захтева више прстне снаге), више аликвота (па тиме и дужу моћ трајања) што значи да брзи пасажии, иако напорнији за свирање у правом темпу, неће звучати тако суво и кратко као на свом бечком претходнику.<sup>113</sup> Сви ови фактори утичу на квалитет баланса између инструмената који се свакако драстично променио од звучне слике из осамнаестог века. Ако се на то дода разлика у акустици простора који је предвиђен за извођење (салон наспрам концертне дворане) проблеми се увећавају. Дакле, уколико инструменталисти не покушају да задрже лагани, артикулисани и, у случају клавира *non cantabile* тон који је подразумеван на фортепиану, комбинација ова три инструмента неће поседовати исту драж пошто је извесно да је свака деоница имала јасно одређене улоге и карактеристике сходно својим тадашњим техничким могућностима. Оглушавањем на ова питања добија се извођење у којем су виолина и чело у много чему непотребни на сцени сем ако публика не жели да чује надметање у интензитету звука између инструмената, што свакако не би требало да буде стилска одлика овог репертоара.

#### 8. 4. Едукација као предуслов

Један од највећих проблема са снимцима на модерним инструментима јесте тај да ови извођачи углавном користе једну, чврсто одређену праксу свирања за различите стилове. Зарад објашњења може се узети опис једног квалитетног извођења неке романтичне композиције: оно се често оцењује квалитетним ако је примећено присуство ”простране, широке фразе” и доброг легата.<sup>114</sup> Ова похвала се у пракси може односити на више ствари: на уједначену мелодијску линију, перфектну интонацију, повишени емотивни интензитет са конзистентном употребом вибрата, широки кантабиле и легато који се, наизглед непрекинути, пружају до бесконачности (тај немогући циљ којем сви пијанисти теже јесте да побегну од саме природе перкусивног инструмента). Међутим, појам кантабиле, као опонашање модела певања у инструменталној музици, није резервисан само за романтичарски период. Проблем лежи у ограниченом

---

<sup>113</sup> Ибид., 353.

<sup>114</sup> Арнокур, 91.

разумевању певачке праксе из претходних периода. Кантабиле је у барокном, па и класицистичком стилу означавао врсту певања која је имала сличности са говорним језиком и артикулацијом текста. У том погледу особине старих инструмената заиста потврђују стил коме припадају. Са друге стране, ако модеран извођач у Бахове квартете унесе широке звучне масе, које сматра вредним аспектом свог тешко стеченог заната, онда мора бити свестан да ће изгубити на нијансама артикулације и транспарентности звука који су овој музици потребни.

Образовање модерног пијанисте је кључно у смислу да оно мора да буде у стању да понуди разноврсност и флексибилност приласка појединачном делу, стилу и композитору. Познато је и то да је репертоар који се током студија прелази прилично опсежан и захтеван. У погледу техничког развоја, стил писања композитора романтичног периода захтева највише одрицања, вежбања и потешкоћа. Паралелно са тим, овај период представља и врхунац модерног пијанизма када су композитори попут Листа и Шопена успели да искористе све потенцијале инструмента и тиме коначно одвоје чембалистичку од пијанистичке технике. Овим достигнућем је сам виртуозитет подигнут на уметнички ниво који је у много чему превазилазио сувопарни и механички ”тренинг” прстију састављен од многобројних варијанти скала и арпеђа. Није необично да је данашња педагогија утемељена управо на савладавању оних техничких принципа који су присутни у музици романтичарског периода.

Нажалост, поред бројних предности који овакво школовање доноси модерном пијанисти, дешава се да стасавају генерације пијаниста (и педагога) које су збилља ”течне” у само једном или два стила и које последично свирају увек сличан репертоар, који се иначе чује на концертним платформама. Поред тога што друга дела и епохе остају у сенци ових познатих магнета за публику, чињеница је и да млади пијаниста са афинитетом ка ранијим стиливима нема довољно претходног знања о неком другом ”језику”, а ретко ни коме да се обрати. Чембалисти ће се замислити пре него што пруже савет пре свега зато што је питање колико од тих савета може бити преносиво на естетику пијанизма. У ширим размерама, пут сазнања о обскурнијем стилу биће

делимично ограничен без искуства свирања односно опробавања те исте музике на адекватним историјским инструментима, којих често нема у окружењу.

У овом поглављу изнешени аргументи су покушали да расветле колико су инструментација, одабир инструмената па и самих извођача битни фактори у формирању једне историјски информисане интерпретације. Њу не чини само одабир адекватног инструмента периода већ и обиље других фактора који чине одређени извођачки стил јединственим. Неки од њих су већ поменути: ритам, орнаментација, динамика, фразирање, баланс у ансамблу, умеће чланова ансамбла, артикулација па и прсторед. Ако се дело писано специфично за чембало изводи на чембалу (као што су на пример ране сонате Ј. Хајдна) умеће разумевања симбола, њихове егзекуције па и додавање незаписаних украса ће бити прилично значајни у интерпретацији дела: сви они написани или дописани накнадно од стране извођача имају сврху да *додају* изражајност овом инструменту. Звук модерног клавира не захтева исту врсту надоградње и по речима Чарлса Розена, аутоматско преношење праксе украшавања из осамнаестог века на клавир не чини извођача бољим већ лошијим познаваоцем стила ("ситничарски", "катастрофално решење").<sup>115</sup> Сличан критички став треба заузети и према динамици која стоји у нотном тексту. Уско постављени динамички контрасти *forte* и *piano* у Баховим делима били су намењени за извођача на клавикорду. Када се исти принцип примени унутар ансамбла са модерним клавиром звучни резултат је прегломазан за овај стил са тенденцијом да буде агресиван. Дobar укус је једини водич и убрзо постаје јасно да су нека друга средства која модерни клавир поседује довољна да укажу на контраст који је композитор забележио. Такође, фортисимо инструмента из осамнаестог века не може да се пореди са децибелима који је модеран инструмент у стању да произведе, и то са релативном лакоћом. Није ли битнији емотивни интензитет који та ознака са собом носи од саме јачине звука?

---

<sup>115</sup> Ибид., 107.

## 9. ЗАКЉУЧАК

Када се говори о Баху као једном од могућих узора на рано стваралаштво Јозефа Хајдна, тешко је издвојити искључиво личне утицаје и везе које су постојале између двојице композитора. Пре свега, оне сличности које постоје у виду одабира и третмана инструмената у оквиру камерног ансамбла се тичу и праксе самог времена. Тако, обојица композитора имају обичај да користе термин "Clavier" који није могао адекватно да опише одређену преференцију за један од инструмената са диркама. Разлози због којих су се партитуре на овај начин обележавале су различити: од присуства више врста инструмената на тржишту (чембало, клавикорд, фортепиано као и све подгрупе и прелазне фазе у развоју истих), њихових цена и величине (неке од њих су могли да приуште само аристократски кругови, док је грађанска класа, која је полако присвајала камерни начин музицирања у својим кућама, морала да се задовољи мањим и јефтинијим моделима), до самог интереса композитора да продају што више копија својих дела и попуне листу претплатника.

Друга сличност јесте да су и Бах и Хајдн, ма колико били двосмислени у својој инструментацији, почели да се одвајају од чембала као инструмента избора. Очигледно је да су обојици били потребни инструменти који су поседовали другачије изражајне могућности и да су обојица наговештавали пут ка новим стиливима и одвајању од барокних пракси. Разлике су свакако постојале у самом избору омиљеног инструмента, па је тако Бах преферирао клавикорд, а Хајдн фортепиано. Ово је управо и један од показатеља њихових различитих идеала и музичких стилова којима су тежили. Бах је и поред доступности (супериорнијег) фортепиана на двору Фридриха Великог бирао клавикорд управо зато што је овај инструмент више приличио интимном и турбулентном осећајном стилу. Са друге стране, Хајдн је врло брзо увидео потенцијале новог инструмента (иако је био мање виртуозан свирач од свог старијег колеге) који ће му у будућности бити адекватније средство за развијање једног другог стила.

Последња тачка преклапања између двојице композитора у погледу инструмената са диркама јесте њихов третман унутар камерног ансамбла. Ово



подразумева премоћ инструмента са диркама као главног носиоца музичког материјала па се често чује да су ова дела заправо солистичке сонате са пратњом других инструмената који су имали за улогу да обоје мање певну природу клавира. Деоница инструмента са диркама је солистичка у свим представљеним делима али је начин на који они то постижу доста другачији. Док је код Хајдна, и поред присуства динамичких и хармонских контраста и изненађења, третман клавира скоро оркестарски, Бахово писање је интимнијег сензибилитета: његове фразе су наизглед неповезане међу собом и не подлежу правилима симетрије, форме су краће, а динамички и хармонски контрасти распоређени скоро непредвидљиво, па чак и хаотично у поређењу са Хајдновим. Ипак, обојица композитора овим указују на ново време аматерског и концертног музицирања које није било резервисано само за богате слојеве друштва. Остаци барокне праксе су присутни свуда. Томе свакако сведоче прилично неразвијене деонице гудачких и дувачких инструмената, а поготову виолончела који је остао заробљен у оквирима шифрованог баса иако су се везе са полифоном структуром увелико раскидале у овом периоду.

Доста пажње је било посвећено и вези између одабира инструмената и историјски информисане интерпретације. Треба закључити да непостојање адекватних инструмената никако не треба бити изговор за несвирање Бахових камерних дела, баш као што непостајање одржаваног фортепиана није изговор да се Хајдна трија не свирају на клавирима. Други фактори су разлози за непопуларност Бахових камерних дела. Његов стил компоновања је уско специфичан и нераспрострањен, чак и за прилике свог времена, па се може и разумети зашто није уврштен у наставни план студија клавира. Ипак, ова неуобичајеност не сме бити разлог за неупућеност, а поготову када је реч о већ признатим композиторима који су утицали на млађе генерације. Значај преиспитивања, разумевања и експериментисања са новим репертоаром, и на непознатим инструментима, је од великог значаја при образовању наставног особља а затим и студената који ће имати коме да се обрате. Са тим у вези, битно је и да се, након усађивања свесности о неопходности континуираног истраживања разних стилова унутар великих епоха, поделе између ”барокних” и ”модерних” извођача сведу на минимум и тиме омогући ширење знања и закључака међу музичарима обе групе.

Бахова и Хајднова дела су слична пре свега по врсти ексцентричног изражаја који је код слушалаца изазивао реакције изненађења, неочекиваних обрта, хумора и сентименталности. Иако се све ове карактеристике убрајају у обележја осећајног стила, начин на који су интегрисани у делима оба композитора дају различите музичке резултате и не звуче сродно по другим критеријумима. Прихватање осећајног стила указује на лутања и покушаје у потрази за неким другим начином изражавања.

Одабиром непознатог (К. Ф. Е. Бах) и ређе извођеног (Ј. Хајдн) репертоара камерне музике, његовим студирањем, снимањем и извођењем се академској заједници и широј публици убудуће може понудити музика која је вредна слушања. Бахова музика је интересантна пре свега због свог карактера и стилске припадности: осећајни стил је као грана галантног стила, био јединствен једном уском географском подручју и својим карактеристикама покушавао да се одвоји од периода високог барока који му је претходио. Компликовану, озбиљну и узвишену музику је требало да замени нешто питкије, једноставније и пре свега, страственије и субјективније. Један доминантан афект је тако био замењен са драматичнијим музичким током и чешћим променама расположења у току једног става. Хармонски ритам, који је раније био константан и регуларан, добија непредвидиве обрте и полако почиње да добија структуролошку функцију у делу. Драматика у музици се такође манифестује и кроз присуство мелодије (која је, ако се може тако назвати, често скоковита и непевљива), динамичких контраста, реторичких пауза и апођатура које подсећају на уздахе. Бах је довео осећајни стил до самих граница тадашњих стандарда разумљивости, што га је ставило у позицију оригиналног, иновативног и често бизарног композитора који се опирао баналним манифестацијама популарног галантног стила. Та позиција је била усамљена, пре свега због момента у времену када се дешавала једна еволуција стила, али и због репутације бескомпромисног иноватора који је био испред свог времена. Његова музика је својом несвакидашњошћу захтевала пажњу и труд од стране слушалаца. Питање је да ли је композитор слутио или могао да замисли како ће стил који следи звучати, као и да ли би му се свидео.

Бахов стил је био јединствен и прилично је сигурно да се било ко, па ни Хајдн, није усуђивао нити видео разлога да га у потпуности копира. Ипак, његове идеје и визија су представљале инспирацију многим композиторима укључујући и Ј. Хајдна. Млађи композитор није носио исту врсту терета прошлости (иако је тешко назвати теретом легат Ј. С. Баха) као што је то био случај са Бахом. Он је успео да присвоји оне најинтересантније карактеристике осећајног и галантног стила и адаптира их у нешто разумљивију музичку драму која је један од кључних квалитета класицизма. Хајднова музика такође обилује хармонским обртима, изненађењима, променама у расположењу, паузама у музичком току и променама регистра али је несумњиво да су други утицаји имали једнако важну улогу у формирању његовог индивидуалног стила. У том процесу се пре свега мисли на утицај популарног галантног стила као и искуство у писању опере у италијанском стилу. Уз то, сви утицаји па и визије композитора су уско повезани са њиховим животним и пословним околностима и приликама. Хајднова дужност капелмајстора на двору Естерхази је од њега направила свестраног композитора који је био одговоран да задовољи сваки укус и компонује за све прилике (а све уз велику подршку и поверење патрона принца Николаса). Бах је био скрајнут у својим напорима као композитор на двору Сансуси чиме је краљ Фридрих Велики заправо учинио услугу свом дворском корепетитору. Музика у Потсдаму је врло брзо након наглог процвата, а вођена краљевим укусом, постала застарела у поређењу са остатком Европе. Инсистирање на флаутским концертима и сонатама је произвело прилично једноличан и репетитиван музички живот за који Бах није био одговоран али чиме је свеједно био окружен свакодневно у периоду од три деценије. Другим речима, он је имао привилегију да се посвети писању музике по свом укусу коју је волео и сâм да изводи.

По питањима ритма и орнаментације, уочавају се извесне сличности али и разлике у начину на који су два композитора записивали и разумевали њихове симболе и функције. Бах у много чему остаје веран старој пракси бележења украса и других ритмичких фигура који није идентичан звучном резултату односно модерном начину бележења. У овом раду је изнесен само мали број случајева који су свеprisутни у Баховој музици и који су јасна потврда да је овакав начин записивања био део извођачке праксе која је и даље постојала и

подразумевала се. На први поглед на нотни текст, извођач који нема искуства са његовом музиком не би могао да наслути да се у овим примерима налазе скривена решења за извођење. Ово се посебно односи на записивање пунктираних нота које треба продужити, апођатура које својом хармонском функцијом траже више пажње него што нотни текст показује, и коначно украсних симбола. Овај рад је покушао да покаже да чак ни висина и трајање тона не могу са тачношћу да се утврде искључиво на основу информације из нотног текста. Украсни симболи су били нарочит предмет интереса многих барокних композитора који су писали за инструменте са диркама и сваки од њих је постепено захтевао све мање и мање спонтану егзекуцију украса од стране извођача. Стога су композитори у складу са својим личном жељама и начелима, почели да класификују украсне симболе у табеле. Бах је један од композитора који је ову традицију схватио врло стриктно те ју је не само преузео већ и врло детаљно обрадио у свом Огледу. За разлику од њега, Хајдн је прихватио нову праксу записивања: на пример, у погледу апођатура, то је значило верно записивање ритмичких вредности за дуге апођатуре или шаблонско додељивање једнаких нотних вредности за све кратке апођатуре. У случају оба композитора треба савладати њихове индивидуалне језике и начине третмана нотног текста јер се у супротном често наилази на генерализацију и примену једног издвојеног правила на сву музику.

Из наведених разлога сматра се да је поређење ова два композитора допринела на путу ка расветљавању неких од првобитно постављених питања. Уши двадесет првог века су васпитавана по начелима бечких конвенција и по шаблону сонатног облика које су утемељили Хајдн и Моцарт, а касније детаљно анализирали теоретичари у деветнаестом веку. Од тада па до данас, бечки стил је подучаван на високим школама као доминантни стил друге половине осамнаестог века док је недовољно прихваћена пракса ранијих или не-бечких модела с обзиром на то да бечки стил не разјашњава сву музику тог периода.

Од свих параметара који чине једну интерпретацију информисаном, избор инструмената не треба да представља највећу бригу. Интерпретација на старим али и на модерним инструментима може бити "историјска" пре свега зато што извођење зависи од приступа извођача, а не искључиво од избора инструмената.

Питање разлике у звуку јесте битно ако је извођачима приоритет да пренесу угођај одређене врсте звука наспрам неких других фактора. Коначно, извођач мора бити практичан и искрен према својој публици. Свакако је пожељно опробати се на старим инструментима и сваки иоле озбиљан извођач ће желети прилику овог вредног искуства као додатно сазнање и инспирацију. Међутим, лажан је пут оних извођача који мисле да је довољно назвати интерпретацију ”аутентичном” (што у много чему представља немогућ иако врло куриозитетан циљ) самим коришћењем историјских инструмената а занемаривањем битнијих интерпретацијских питања. Коначно, има ли сврхе одабрати старе инструменте наспрам модерних ако то нису *добри* инструменти? Често су баш они инструменти који су најстарији, а којима није пружена адекватна нега, они који су тонално нестабилни, непоздани или они који су, као што је већ споменуто, рестаурирани у некој мери. Нису за осуђивање (а поготову у недостатку доброг или *икаквог* историјског инструмента што је на нашим просторима реалан проблем) они извођачи који одаберу модерне инструменте са којима су се сродили и кроз који ће моћи да изразе дух стила боље него на онима којима не владају истом спретношћу. Другим речима, непостојање Зилбермановог клавијорда у Србији не треба само по себи да значи да Бахове клавијорске квартете и трија не треба изводити.

Бахова камерна дела која носе обележја осећајног па и галантног стила могу до неке мере бити кључ за разумевање стилистичког развоја ка класицизму и одговарајућој извођачкој пракси која га прати. Потребна су боља средства одређивања датума и хронологије и више истраживања о локализованим, па и индивидуалним приступима композитора, као и школа и жанрова којима су припадали. Много мањи композитори од Баха су били предмет оваквих разоткривања и дискусија. У наредним корацима би било потребно тачније одредити које су то карактеристике осећајног стила у Баховој музици које су преузели и развили Хајдн и Моцарт, а које су се сматрале излишним и некорисним. За боље разумевање Хајдновог опуса и његовог развоја у композитора класицистичког стила, поред поређења са осећајним стилем неопходно је у даљим истраживањима узети у обзир и друге факторе. Такође, у овом раду није истражен репертоар Бахових камерних дела са клавијорском деоницом која је исписана шифрованим басом, а који указује на преку потребу

да пијанисти морају бити образовани и у овом правцу, и то сходно музици коју изводе, јер умеће импровизовања десне руке мора бити информисано и одређеним музичким стилем.

Потреба влада не само за боље упућеним извођачима већ и за педагозима. Екскурзија до било ког главног европског града ће осигурати ђацима и студентима искуство на испробавању вредних, негованих и многобројних инструмената са диркама, али они неће умети да цене ову шансу уколико не познају карактеристике појединачних стилова за које је та музика писана. Такво знање је обимно и преноси се током дужег временског периода, а педагог је тај који мора бити свестан стилских разлика и појединости једнако као и извођач, не би ли партитуру успешно разумео а интерпретацију испланирао. Он такође мора бити свестан неписаних правила одређеног стила која су се у прошлости гајила у извођачкој пракси, а која су често невидљива у нотном тексту. Дубљим проучавањем историјских података студент ће потом научити да чита не само дело одређене епохе на релевантан начин, већ и намере одређеног композитора који је специфичним коришћењем музичког писма градио свој индивидуални стил. Међутим, велика одговорност лежи и у рукама музичких издавача и уредника који тај стил требају да препознају и одлуче на који начин да га представе. Коришћењем универзалних симбола у њиховим данашњим значењима они могу модерном извођачу да олакшају извесне дилеме, али и отежају разумевање конкретног језика. Поврх свих историјских доказа, дешифровања и сазнања опет се чини немогућим успоставити апсолутну сигурност у прецизност постојећих симбола у пракси. Од прошлости је остао само мали део прикупљених доказа чијом се реконструкцијом покушава проницање у дух времена. Мала је шанса да је таква идеална реконструкција, као што је историјска интерпретација, реална и могућа с обзиром на то да наши преци нису давали много значаја овим детаљима док су снимци непостојећи а критике и мишљења несумњиво обојена тадашњим временом и трендовима. Стога је и овај рад, као и њему одговарајућа интерпретација, покушао да укаже на дилеме и ниво дискурса са којима се један извођач на модерном инструменту данас сусреће. Ове дилеме се не смеју игнорисати упркос постајању различитих музичких табора, а питања се морају поставити ма колико појединац тврди да одбацује естетику историјских и специјализованих извођача. Тек након

добијања ових али и многих других одговора који ће се тек указивати у будућности а затим и њиховом применом, извођач може да дозволи својој интерпретацији да буде субјективна, интензивна и спонтана што осећајни стил и налаже.

## 10. ЛИТЕРАТУРА

1. Agricola, Johann Friedrich, *Introduction to the art of singing*, Julianne C. Baird (transl/ed.), Cambridge University Press, 1994, 1-37, 193-231
2. Aminoff, Petra and Anamari Polho, *C. P. E. Bach: Flute Sonatas* [CD], ALBA, 2000, acc. on Spotify 26. 1. 15 at 13:47
3. Anderson, Robert, *Back to Bach*, The Letters of C. P. E. Bach by Stephen L. Clarke [Review], *The Musical Times*, Vol. 139, No. 1860 (Feb 1998), 34-35, [www.jstor.org/stable/1004294](http://www.jstor.org/stable/1004294) acc. on 27. 9. 12 at 7:49
4. Bach, C. P. E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, William J. Mitchell (transl/ed), W. W. Norton & Company, New York/London, 1949
5. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Quartett A-moll für Klavier, Flöte, Viola, Violoncello Wq 93*, Ernst Fritz Schmid (ed.), Nagels Musik-Archiv 222, Nagels Verlag Kassel, Bärenreiter Ltd, London, 1952, [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ad/IMSLP85430-PMLP174625-Bach\\_CPE\\_Quartet\\_in\\_A\\_minor\\_Wq\\_93\\_CS.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ad/IMSLP85430-PMLP174625-Bach_CPE_Quartet_in_A_minor_Wq_93_CS.pdf), acc. 5. 8. 12 at 13:20
6. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Quartett D-Dur für Klavier, Flöte, Viola, Violoncello Wq 94*, Ernst Fritz Schmid (ed.), Nagels Musik-Archiv 223, Nagels Verlag Kassel, Bärenreiter Ltd, London, 1952, [http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP85462-PMLP174750-Bach\\_CPE\\_Quartet\\_in\\_D\\_major\\_Wq\\_94\\_CS.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP85462-PMLP174750-Bach_CPE_Quartet_in_D_major_Wq_94_CS.pdf), acc. 5. 8. 12. at 13:20
7. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Quartet in A Minor Wq 93* in II/5: Quartets and Miscellaneous Chamber Music, Laura Buch (ed.) in Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works, Peter Wollny (general editor), The Packard Humanities Institute, Cambridge/Los Altos, 2016
8. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Quartet in D Major Wq 94* in II/5: Quartets and Miscellaneous Chamber Music, Laura Buch (ed.) in Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works, Peter Wollny (general editor), The Packard Humanities Institute, Cambridge/Los Altos, 2016
9. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Quartet in G Major Wq 95* in II/5: Quartets and Miscellaneous Chamber Music, Laura Buch (ed.) in Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works, Peter Wollny (general editor), The Packard Humanities Institute, Cambridge/Los Altos, 2016



10. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Sonata I in E Minor Wq 91/1* in II/4: Accompanied Sonatas, Sharon S. Prado (ed.) in Carl Philipp Emanuel Bach, *The Complete Works*, Peter Wollny (general editor), The Packard Humanities Institute, Los Altos, 2012
11. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Sonata II in G Major Wq 90/2* in II/4: Accompanied Sonatas, Sharon S. Prado (ed.) in Carl Philipp Emanuel Bach, *The Complete Works*, Peter Wollny (general editor), The Packard Humanities Institute, Los Altos, 2012
12. Badura-Skoda, Paul, Mozart without Pedal?, *The Galpin Society Journal*, Vol. 55 (April 2002), 332-350, [www.jstor.org/stable/4149048](http://www.jstor.org/stable/4149048), acc. 27. 9. 12 at 8:10
13. Bah, K. F. E., *Ogled o pravom načinu sviranja na klaviru*, Dragoslav Ilić (transl.), Swiss concept & Studio Lirica, Beograd, 2013
14. Barford, Philip, *The Keyboard Music of C. P. E. Bach considered in relation to his musical aesthetic and the rise of the sonata principle*, Barne and Rockliff, London, 1965, 1-25, 145-153
15. Barker, John W., C.P.E. Bach Concertos: "Hamburgische Festmusiken," "Cantatas for Inaugurations" [CD reviews], *American Record Guide*, 2006, <http://search.proquest.com/docview/951249?accountid=15647>, acc. 15. 10. 12 at 15:10
16. Barker, John W., C.P.E. Bach Chamber Sonatas [CD Review], *American Record Guide* (July 2003), <http://search.proquest.com/docview/946640?accountid=15647>, acc. 15. 10. 12 at 14:10
17. Becker, Heinz et al., Berlin, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02826>, acc. 8. 9. 12 at 13:30
18. Berg, Darell M., C. P. E. Bach's "Variations" and "Embellishments" for his keyboard sonatas, *The Journal of Musicology*, Vol. 2, No. 2 (Spring 1983), 151-173, [www.jstor.org/stable/763804](http://www.jstor.org/stable/763804) acc. on 1. 10. 12 at 13:39
19. Berg, Darrell, *The Keyboard Sonatas of C.P.E. Bach: An Expression of the Mannerist Principle* [Ph.D. Dissertation], State University of New York (Buffalo), 1975
20. Berliner Barock Compagny, *Chamber Music (Baroque) - Frederick Iii / Schaffrath, C. / Bach, C.P.E. / Benda, F. / Janitsch, J.G. (Music From Sanssouci)* [CD], Capriccio, 1994

21. Beyer, Amandine and Edna Stern, *C. P. E. Bach: Sonatas pour Violon et pianoforte*, Zig Zag Territoires, 2005, acc. on Spotify 26. 1. 15. at 1:38
22. Božanić, Zoran, *Muzička fraza*, Clio, Beograd, 2007
23. Bowen, José A., *The History of Remembered between Musical Works and Their Performances*, <http://josebowen.com/wp-content/uploads/2013/06/Bowen.History-of-Remembred-Innovation1993.pdf>, acc. 1. 2. 17 at 18:40
24. Breuningen, Albrecht and Piet Kuijken, *C. P. E. Bach: Werke für Violine und Hammerflügel* [CD], Hanssler Classic, 2014, acc. on Spotify 26. 1. 15 at 1:04
25. Brown, Peter A., Approaching Musical Classicism: Understanding Styles and Style Change in Eighteenth-Century Instrumental Music, *College Music Symposium*, Vol. 20. No.1 (Spring 1980), 7-48, [www.jstor.org/stable/40374056](http://www.jstor.org/stable/40374056), acc. 27. 9. 2012 at 7:40
26. Brown, Howard Mayer et al., Performing practice, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40272pg1>, acc. 18. 11. 12 at 15:45
27. Burney, Charles, *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces* (2<sup>nd</sup> corrected edition), London, 1775, 5-275, [http://books.google.rs/books?id=Wi9DAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=charles+burney&hl=sr&sa=X&ei=fh2qUP-\\_Bo\\_Wsgb8nIDQDg&ved=0CDwQ6AEwBg](http://books.google.rs/books?id=Wi9DAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=charles+burney&hl=sr&sa=X&ei=fh2qUP-_Bo_Wsgb8nIDQDg&ved=0CDwQ6AEwBg), acc. 15. 10. 12 at 15:12
28. Butterfield, Adrian and Laurence Cummings, *C. P. E. Bach, Sonatas for Keyboard and Violin* [CD], ATMA Classique, 2004, acc. on Spotify 26. 1. 15 at 00:20
- Camerata Köln, *C. P. E. Bach: Chamber music* [CD], Deutsche Harmonia Mundi, 2014
29. Clark, Stephen L. (transl./ed.), *The Letters of C. P. E. Bach*, Oxford University Press, New York, 1997, i-xxxvii
30. Dahler, Jorg Ewald and Ensemble Eduard Melkus auf alten Instrumenten, *Joseph Haydn: Divertimenti und Concertini für Clavier und Streicher* [CD], 1982 Claves Records, 1982, acc. on Spotify 27. 1. 15 at 22:30
31. Dart, Thurston, *The interpretation of music*, Hutchinson & Co Ltd, London, 1969, 67-101

32. Deathridge, John, C. P. E. Bach by Hans-Günter Ottenberg and C. P. E. Bach Studies by Stephen Clark [Reviews], *Early Music*, Vol. 17, No. 2 (May 1989), 248-251, [www.jstor.org/stable/3127456](http://www.jstor.org/stable/3127456), acc. on 1. 10. 12. at 13:45
33. Deathridge, John, Keyboard Concertos Nos 38 and 39 by C. P. E. Bach, Elias N. Kulukundis and Paul G. Wiley (ed) [Review], *Early Music*, Vol. 18, No. 1 (Feb. 1990), 143-145, [www.jstor.org/stable/3127866](http://www.jstor.org/stable/3127866), acc. on 27. 9. 12 at 8:07
34. Deldonna, A. R., Conferences: Fourth biennial conference of the society for eighteenth-century music, *Eighteenth-Century Music*, 8 (1), 160-162, <http://search.proquest.com/docview/868604091?accountid=15647>, acc. 15. 10. 12 at 16:10
35. Димковић, Бојана, *Није све као што изгледа: употреба извођачке праксе осамнаестог века у савременом читању Вуртембершке сонате бр. 3 Карла Филипа Емануела Баха*, Семинарски рад из предмета „Интерепретација барокне музике“, Јун 2012
36. Donington, Robert, The Keyboard Music of C. P. E. Bach by Philip Barford [Review], *Tempo, New Series*, No. 77 (Summer 1966), 26-27, [www.jstor.org/stable/943669](http://www.jstor.org/stable/943669), acc. 27. 9. 12 at 7:57
37. Drahos, Bela, and Zsuzsa Petris, *C. P. E. Bach: Sonatas for flute and harpsichord Wq. 83-87* [CD], Naxos, 1992, acc. on Spotify 26. 1. 15 at 2:15
38. Dreyfus, Laurence, Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century, *The Musical Quarterly*, Vol. 69, No. 3 (Summer 1983), 297-322, [www.jstor.org/stable/742175](http://www.jstor.org/stable/742175), acc. 3. 10. 12 at 7:51
39. Ensemble In Ore mel and Olivier Vernet (organ), *Joseph Haydn: Concertini & Flotenhur* [CD], Ligia, 2008, acc. on Spotify 27. 1. 15. at 19:26
40. Ensemble Trazom, *Musik im Bachhaus - Johann Sebastian Bach und seine Soehne* [CD], Bachhaus edition Vol. 12, 2010, acc. on Spotify 25. 1. 15 at 21:40
41. Ericsson, Hans-Ola and Weman, Lena, *C. P. E. Bach: Complete Sonatas for flute and obbligato keyboard instrument* [CD], BIS, BIS-CD-755-56, [barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=BIS-CD-755-56](http://barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=BIS-CD-755-56), acc. 28. 9. 12 at 12:55
42. Ferguson, Faye, The Classical Keyboard Concerto: Some Thoughts on Authentic Performance, *The Early Piano* I (Nov. 1984), 437-445, [www.jstor.org/stable/3137973](http://www.jstor.org/stable/3137973), acc. 27. 9. 12 at 8 AM

43. Florilegium, *C. P. E. Bach: Sanguineus and Melancholicus*, C. P. E. Bach *Sonatas* [CD], Channel Classics, 1998, acc. on Spotify 23. 1. 15 at 16:50
44. Fuller, David, Accompanied Keyboard Music, *Musical Quarterly* Vol. 60, No. 2 (April 1974), 222-45, <http://www.jstor.org/stable/741634>, acc. 15. 11. 16. at 15:30
45. Fuller, David, Notes inégales, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20126>, acc. 3. 10. 2012 at 4 PM
46. Fuller, David, Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries by Frederick Neumann [Review], *Notes*, Second Series, Vol. 52, No. 3 (Mar 1996), 784-787, [www.jstor.org/stable/898624](http://www.jstor.org/stable/898624), acc. 1. 10. 12. at 13:56
47. Geminiani, Francesco, *The Art of Playing the Violin-1751*, David D. Boyden (ed), Oxford University Press, London
48. Gjerdingen, Robert O., *Music in the galant style*, Oxford University Press, 2007, 3-24, 129-138, 369-397
49. Han, Derek and Paul Freeman and English Chamber Orchestra, *Haydn Piano concertos, Volume 2* [CD], Fanfare Records, 1995, acc. on Spotify 27. 1. 15 at 20:44
50. Hannula, Mika: The Responsibility and Freedom of Interpretation, in *Artistic Research*, ed. Satu Kiljunen & Mika Hannula, Academy of Fine Arts Helsinki, 2002, 167-171
51. Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque Music Today: Music as Speech*, Marry O'Neill (transl), Christopher Helm, London, 1988, 73-77, 90-97, 122-129
52. Haskins, Rob, *C.P.E. Bach: Harpsichord Concertos* by Miklos Spanyi [Review], *Guide to Records, American Record Guide*, Vol. 69, No. 5 (September 2006), 68, <http://search.proquest.com/docview/952515?accountid=15647>, acc. 15. 10. 12 at 17:47
53. Haydn, Joseph, *Concertini für Klavier mit zwei Violinen und Violoncello* [partitur], Horst Walter (ed.), Hans-Martin Theopold (fingersatz), G. Henle Verlag (Urtext), München, 1968
54. Haydn, Joseph, *Divertimenti für Klavier (Cembalo), zwei Violinen und Violoncello*, [partitur] Horst Walter (ed.), G. Henle Verlag, 1989
55. Haydn, Joseph, *Klaviertrios, Band III, Flötentrios* [partitur], Wolfgang Stockmeier (ed.), Jörg Demus (fingersatz), G. Henle Verlag, München, 1976/2004

56. Haydn Trio Eisenstadt, *Joseph Haydn: Piano chamber music* [CD], Brilliant Classics, 2012, acc. on Spotify 28. 1. 15 at 00:20
57. Hazelzet, Wilbert and Jacques Ogg, *C. P. E. Bach: Sonatas for flute and fortepiano* [CD], Channel Classics Records, 2006, acc. on Spotify 26. 1. 15 at 14:40
58. Heartz, Daniel, *Music in European capitals: the gallant style, 1720-1780*, W. W. Norton & Company, New York/London, 2003, 3-20, 389-423
59. Heimes, Klaus Ferdinand, The Ternary Sonata Principle Before 1742, *Acta Musicologica* Vol. 45 No. 2 (July-December 1973), 222-48
60. Helianthus Ensemble, *C. P. E. Bach: Chamber music with transverse flute*, Brilliant Classics, 2014
61. Helm, E. Eugene and McCulloch Derek, Frederick II, King of Prussia, *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10176>, acc. 18. 11. 12 at 12:16
62. Hollick, Douglas, *C. P. E. Bach, old and new*, Review of Carl Philipp Emanuel Bach, Miscellaneous keyboard works, vols. 1 and 2 by Peter Wollny (ed.), *Early Music*, Vol. 35, No. 3 (August 2007), 469-470, <http://muse.jhu.edu/journals/emu/summary/v035/35.3hollick.html> acc. on 10. 1. 12 at 6:54
63. Kamien, Roger, Style Change in the Mid-18<sup>th</sup>-Century Keyboard Sonata, *Journal of American Musicological Society* Vol. 19, No. 1 (Spring 1966), 37-58, acc. 8. 11. 16. at 8:20
64. Kenyon, Nicholas (ed.), *Authenticity and Early Music, a Symposium*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2002, 1-114
65. Kivy, Peter, *Authenticities: philosophical reflections of music performance*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1995, 188-233
66. Komlos, Katalin, *Back to C. P. E.*, Review of C. P. E. Bach Studies by Stephen L. Clark, *The Musical Times*, Vol. 130, No. 1761 (Nov. 1989), 679-680, [www.jstor.org/stable/1193783](http://www.jstor.org/stable/1193783), acc. on 27. 9. 12 at 7:58
67. Koster, John, German Keyboards, *Early Music*, Vol. 33, No. 1 (Feb 2005), 124-128, <http://muse.jhu.edu/journals/emu/summary/v033/33.1koster.html> acc. on 10. 1. 12 at 6:26
68. L'Arte dell'Arco and Roberto Loreggian, *Haydn: Concertini and Divertimenti for Keyboard trio* [CD], Brilliant Classics, 2009, acc. on Spotify on 27. 1. 15 at 22:50

69. Landon, H. C. Robbins in collaboration with Roger E. Chapman, *Studies in Eighteenth-Century Music*, George Allen and Unwin Ltd, London, 1970, 186-197, 323-341, 364-365, 224-229
70. La Tempestad, *Music a tres: Carl Philipp Emmanuel Bach*, Arsis, 2009, acc. on Spotify 24. 1. 15. at 11:10
71. Larsen, Bent, Golovanov, Dimitri and Larsen, Sverre, *C. P. E. Bach: Flute Quartets Nos. 1-3, Flute Sonata Wq 87* [CD], Classico, CLASSCD603, [barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=CLASSCD603](http://barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=CLASSCD603), acc. 28. 9. 12 at 12:20
72. Laudon, Robert, No One Can Possibly Mistake the Genre of this Composition, *Current Musicology* Vol.25 (1978), 69-82
73. Lawson, Colin and Robin Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, 1999, 58-102, 151-160
74. Le Guin, Elizabeth, *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*, Ewing, University of California Press, 2005, 38-79
75. Lessem, Alan, Bridging the Gap: Contexts for the Reception of Haydn and Bach, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 19. No. 2, Dec. 1988, 137-148, [www.jstor.org/stable/836781](http://www.jstor.org/stable/836781), acc. 27. 9. 12 at 7:45
76. Les Adieux, *C. Ph. E. Bach: Kammermusik*, Deutsche Harmonia Mundi, 2011
77. Les Adieux, *Chamber music by the sons of Bach* [CD], Deutsche Harmonia Mundi, 1990, acc. on Spotify 24. 1. 15. at 1:51
78. Les Boreades de Montreal, *C. P. E. Bach Kammermusik* [CD], ATMA Classique, 2006, ACD22322, [barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=ACD22322](http://barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=ACD22322), acc. 28. 9. 12 at 14:40
79. Les coucous benevoles, *C. P. E. Bach Trio Sonatas: Music at the court of Frederick the Great*, CBC, 2000, acc. on Spotify on 26. 1. 15 at 13:42
80. Les curiosies esthetiques, *Carl Philip Emmanuel Bach, Musiques de chamber* [CD], NoMad Music, 2014, acc. on Spotify 24. 1. 15 at 13:10
81. Linfield, Eva, Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception, and Notation by George Houle [Review], *Journal of Music Theory*, Vol. 33, No. 1 (Spring 1989), 222-227, [www.jstor.org/stable/843676](http://www.jstor.org/stable/843676), acc on 1. 10. 12. at 13:58

82. Longyear, R. M., Music at the Hohe Karlsschule, 1770-1794, *Journal of Research in Music Education*, Vol. 12, No. 3 (Summer, 1964), 123-133, [www.jstor.org/stable/3343652](http://www.jstor.org/stable/3343652), acc. 18. 10. 12 at 5:30
83. Loreggian, Roberto and Federico Guglielmo, *C. P. E. Bach: Sonatas for violin and harpsichord* [CD], Brilliant Classics, 2014, acc. on Spotify 26. 1. 15 at 2 AM
84. MacClintock, Carol (transl/ed), *Reading in the history of music in performance*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1982, 268-343, 352-372
85. Markovina, Ana-Marija, *C.P.E. Bach: The Complete Works for Piano Solo, Vol. 24* [CD], Hanssler Classics, 2014
86. McGegan, Nicolas, Catherine Mackintosh, Anthony Pleeth, Christopher Hogwood, *C. P. E. Bach: 3 Quartets, Fantasy in C* [CD], 1997, L'Oiseau-Lyre, Decca, acc. on Spotify 23. 1. 15. at 13:15
87. Miller, Leta E., Reviews of Thematic Catalogue of the Works of C. P. E. Bach by C. P. E. Bach, E. Eugene Helm (ed.) and C. P. E. Bach Studies by Stephen L. Clark, *Notes*, Second Series, Vol. 47, No. 3 (Mar 1991), 743-747, [www.jstor.org/stable/941873](http://www.jstor.org/stable/941873), acc. on 1. 10. 12. at 13:49
88. Mitchell, Emily, C. P. E. Bach's Harp Sonata: What's New About Something so Old?, *The American Harp Journal*, 23:2 (Winter 2011), 26-32
89. Moore, Carla, Louise Carslake and Lorna Peters, *C. P. E. Bach: Chamber sonatas* [CD], Centaur Records, 2002, acc. on Spotify 26. 1. 15. at 16:20
90. Morrow, Michael, Musical Performance and Authenticity, *Early Music*, Vol. 6, No.2 (April, 1978), 233-246, <http://www.jstor.org/stable/3125608>, acc. 2. 10. 12 at 7:44
91. Muns, Lodewijk, *C. P. E. Bach, Haydn and the art of mixed feelings*, [http://www.academia.edu/7561949/C.P.E. Bach Haydn and the Art of Mixed Feelings](http://www.academia.edu/7561949/C.P.E._Bach_Haydn_and_the_Art_of_Mixed_Feelings), acc. 3. 11. 16. at 23:20
92. Neumann, Frederick and Stevens, Jane, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth centuries*, Schirmer Books, University of Michigan, 1993
93. Neumann, Frederick, *New Essays on Performance Practice*, University of Rochester Press, Rochester/Suffolk, 1992, 20-21, 93-167, 209-219
94. Neumann, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press, New Jersey/Surrey, 1978, 3-15, 232-238, 365-386

95. Neumann, Frederick, The Notes inégales Revisited, *The Journal of Musicology*, Vol. 6, No. 2 (Spring 1988), 137-149, [www.jstor.org/stable/763711](http://www.jstor.org/stable/763711), acc. 3. 10. 12 at 8:12
96. Newman, William S., Review of Six Sonatas for Keyboard by C. P. E. Bach, *Notes*, Second Series, Vol. 25, No. 1 (Sep 1968), 132-133, [www.jstor.org/stable/894197](http://www.jstor.org/stable/894197) acc. on 27. 9. 12 at 8:04
97. Newman, William S., Concerning the Accompanied Clavier Sonata, *Musical Quarterly* Vol. 33 No. 3 (July 1947), 327-49, <http://www.jstor.org/stable/739287>, acc. 13. 10. 16. at 14:15
98. Nouveau Quator, *C. P. E. Bach: Trio Sonatas Wq 143-147* [CD], Amon Ra, CDSAR44, [barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=CDSAR44](http://barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=CDSAR44), acc. 28. 9. 12 at 13:30
99. Nyquist, Kristian and Jean-Michel Tanguy, *Carl Philipp Emmanuel Bach, 5 Sonate per cembalo obbligato e flauto* [CD], Pavane Records, 1998, acc. on Spotify 26. 1. 15. at 13:06
100. Ornoy, Eitan, Between theory and practice: comparative study of early music performances, *Early Music*, Vol. 34, No. 2 (May 2006), 233-247, <http://muse.jhu.edu/journals/emu/summary/v034/34.2ornoy.html>, acc. on 10. 1. 12. at 6:40
101. Ottenberg, Hans-Günter, *C. P. E. Bach*, Philip J. Whitmore (transl.), Oxford University Press, Oxford/New York, 1987, 58-63, 185-217
102. Owens, Samantha, Reul, Barbara M., Stockigt, Janice B., *Music at German Courts 1715-1760: Changing Artistic Priorities*, Boydell Press, 2011, 4-37, 79-102 <http://books.google.rs/books?id=tf14rWRs-c0C&printsec=frontcover&hl=sr#v=onepage&q&f=false>, acc. 15. 10. 12 at 6 PM
103. Palumbo, Massimo and Suela Mullaj, *F. J. Haydn: Complete Piano Concertos, Volume 4* [CD], United Europe Chamber Orchestra, Arts Music, 2004, acc. on Spotify 27. 1. 15 at 20:55
104. Peričić, Vlastimir, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Srpska akademija nauka i umetnosti/Zavod za udžbenike/Univerzitet umetnosti, Beograd, 2008
105. Piérot, Alice and Aline Zylberajch, *C. P. E. Bach: Last Words & Promises* [CD], Encelade, 2013



106. Popović Mladenović, Tijana, Pojam i elementi “analitičke” interpretacije u Mirjana Veselinović-Hofman (ur.), *Aspekti interpretacije*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, Fakultet muzičke umetnosti, 1989, 135-150
107. Popović Mladenović Tijana, *Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine 20. veka*, Beograd, Clio, 1996, 11-93
108. Powers, Doris B., C. P. E. Bach Studies by Annette Richards (ed.) [Review], *Notes* 64:2 (2007), 271-271, <http://muse.jhu.edu.proxy.kobson.nb.rs:2048/journals/notes/v064/64.2powers.html>, acc. on 1. 10. 12. at 8:15
109. Quantz, Johann Joachim, *On Playing the Flute*, Edward R. Reilly (transl./ed.), Faber & Faber, London, 1985/2001, ix-xli, 60-70, 89-108, 119-128
110. Rice, John, *Music in the Eighteenth Century, Western Music in Context*, a Norton History, Walter Frisch (series ed.), W. W. Norton & Company, New York/London, 2013, xiii-xvii, 1-43, 122-152, 200-222, 237-253
111. Richards, Annette, Listening for Kenner and Liebhaber, Review of Musical listening in the German Enlightenment: attention, wonder and astonishment, by Matthey Riley, *Early Music*, Vol. 33, No. 2 (May 2005), 332-334, <http://muse.jhu.edu/journals/emu/summary/v033/33.2richards.html>, acc. on 10. 1. 12 at 6:33
112. Rink, John (ed.), *Musical performance: a guide to understanding*, Cambridge University Press, 3-58, 185-216, 225-235
113. Rosen, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* [new edition], Faber & Faber, London, 2005, 20-155, 351-359
114. Sadie, Stanley, Patchwork Quilt, C. P. E. Bach by Hans-Günter Ottenberg [Review], *The Musical Times*, Vol. 129, No. 1744 (Jun 1988), 300, [www.jstor.org/stable/964883](http://www.jstor.org/stable/964883), acc. on 27. 9. 12. at 7:55
115. Seay, Albert, Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen für Klavier by C. P. E. Bach, Etienne Darbellay (ed.) [Review], *Notes*, Vol. 35, No. 1 (Sept. 1978). 161-162, [www.jstor.org/stable/940108](http://www.jstor.org/stable/940108), acc. on 1. 10. 12 at 13:53
116. Selfridge-Field, Eleanor, The Invention of the Fortepiano as Intellectual History, *Early Music*, Vol. 33, No. 1, February 2005, 81-94, <http://muse.jhu.edu/journals/emu/summary/v033/33.1selfridge-field01.html>, acc. 10. 1. 12 at 18:20

117. Schayegh, Leyla and Jorg Halubek, *C. P. E. Bach: Works for Keyboard and Violin* [CD], acc. on Spotify 26. 1. 15 1:44
118. Schott, Howard, Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen für Klavier by C. P. E. Bach, Etienne Darbellay (ed.) [Review], *Early Music*, Vol. 6, No. 3 (Jul 1978), 471-473, [www.jstor.org/stable/3125830](http://www.jstor.org/stable/3125830), acc. on 1. 10. 12. at 13:50
119. Schulenberg, David, *Music of the Baroque*, Oxford University Press, New York/Oxford, 2008, 272-295, 327-340
120. Schulenberg, David, Chapter 6: C. P. E. Bach in Robert L. Marshall (ed.), *Eighteenth-century keyboard music*, Schirmer Books (Macmillan Publishing Company), New York, 1994
121. Schulenberg, David, Gesa Kordes, Barbara Blaker Krumdleck and Andrew Willis, *Rebecca Troxler plays flute music by the sons of Bach* [CD], Albany Music Distributors, 2014, acc. on Spotify 26. 1. 15 at 13:51
122. Sherman, Bernard D., *Inside early music: conversations with performers*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1997, 3-22
123. Sisman, Elaine R., Chapter 8: Haydn's Solo Keyboard Music in Robert L. Marshall (ed.), *Eighteenth-century keyboard music*, Schirmer Books (Macmillan Publishing Company), New York, 1994
124. Somfai, László, Chapter Three: Notational Irregularities as Attributes of a New Style: The Case of Haydn's "Sun" Quartet in F minor Op.20 No.5 in David Gable,
125. Robert Curry and Robert L. Marshall, *Variations on the Canon: Essays on Music from Bach to Boulez in Honour of Charles Rosen on this Eightieth Birthday*, University of Rochester Press, 2008, 27-38, <http://books.google.rs/books?id=fNndWMRcRb4C&printsec=frontcover&dq=variations+on+the+canon&hl=sr&sa=X&ei=SB6qUIysMMzAtAbnmoHgDQ&ved=0CDMQ6AEwAA>, acc. 15. 10. 12 at 11 AM
126. Tarling, Judy, *Baroque String Playing for ingenious learners*, Corda Music Publications, St. Albans, 2000, v-viii, 1-62, 161-185, 260-266
127. The Aulos Ensemble, *The Bach Family Album* [CD], Centaur CRC3068, [barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=CRC3068](http://barbicanlib.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=CRC3068), acc. 28. 9. 12
128. The Florestan Trio, *Joseph Haydn (1732-1809): Piano Trios, Volume 1*, Hyperion, London, 2009, [http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67719](http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67719), acc. on 3. 2. 15 at 15:28

129. The Florestan Trio, *Joseph Haydn (1732-1809): Piano Trios, Volume 2*, Hyperion, London, 2009, [http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67757](http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67757), acc. on 3. 2. 15 at 15:44
130. Trio 1790, *C. P. E. Bach: Five Piano Trios*, CPO
131. Trio 1790, *Joseph Haydn: Piano trio in f minor, Hob XV: f1*, <https://www.youtube.com/watch?v=VRYUAft9Wsg>, acc. on 3. 2. 15 at 17:07
132. Trio 1790, *Joseph Haydn: Piano trio no. 28 in D major, Hob XV: 16*, <https://www.youtube.com/watch?v=XRkqsOaxqw4> acc. on 3. 2. 15 at 5 PM
133. Trio 1790, *Joseph Haydn: Piano trio in C major, Hob XV: 27*, <https://www.youtube.com/watch?v=ALGru7-5KqQ>, acc. 3. 2. 15 at 17:17
134. Trio Cristofori (fp, vln, cl), *C. P. E. Bach: Accompanied Keyboard Sonatas*, Hungaroton Classic, acc. on Spotify 24. 1. 15 at 16:45
135. Van Swieten Trio, *Haydn: The complete piano trios, volume 2*, 2006, Brilliant Classics, 2006, acc. on Spotify 28. 1. 15. at 1:02
136. Weman, Lena and Hans-Ola Ericsson, *C. P. E. Bach: Complete Sonatas for flute and obligato keyboard instrument* [CD], BIS, 1996
137. Winne, Jan de, Marten Boeken, Roel Dieltiens and Shalev Ad-El, *C. P. E. Bach: Quartets for flute, viola, cello and pianoforte* [CD], Passacaille, 2011
138. Winter, Robert, Chapter XVII: Keyboards, 346-371 and Philip, Robert: Chapter XXII: 1900-1940, 461-481 in Unknown source
139. Wollenberg, Susan, The “German Orpheus”, Review of C. P. E. Bach studies by Annette Richards (ed.), *Early Music*, Vol. 35, No. 2 (May 2007), 295-297, <http://muse.jhu.edu/journals/emu/summary/v035/35.2wollenberg.html>, acc. on 10. 1. 12 at 6:51

## 11. ПРИЛОГ

Интервју са господином Прачом Бундискулчиком (Prach Boondiskulchok), 2. 2. 2015.

Dear Mr Boondiskulchok, first of all let me thank you for agreeing to do this interview. I consider you a valued source in this subject as you have such a varied background as a musician. Apart from being a pianist, you are also a composer and have experience in the Historical Performance territory as harpsichordist and fortepianist.

1. Carl Phillip Emmanuel Bach's anniversary year has passed and during this time you were involved in recording his complete Piano trios with the Linos Piano Trio. Can you tell me what inspired you to record these pieces?

*C. P. E. Bach has long been my great interest for his incredibly creative and expressive language, and the breadth of his keyboard works, much of them hardly ever played. When I encountered these Accompanied Sonatas I loved them instantly and discovering that there has been no complete recording of them, and no recording at all on modern instruments, the project became irresistible.*

2. The pieces that you recorded are originally listed in Eugene Helm's catalogue as "Accompanied piano sonatas". What made you change the name into "Piano trios"?

*The same reasons that many Haydn accompanied sonatas are published as "piano trios", or perhaps more subtly, similar reasons to why "Sonatas for pianoforte and violin" are now known as violin sonatas. It's a term we understand immediately in our modern world, a shortcut if you like, with the hope that this repertoire will be played more.*

3. There are very few recordings available of C. P. E. Bach's chamber music on modern instruments. Could you possibly comment on why this is the case?

*I think this is partly cultural and partly practical. C. P. E. Bach's music has become standard repertoire in the historical performance world but just starting to be played especially by pianists on modern instruments. The practical reasons are somewhat more complex. Bach's chamber music is largely Sonatas with continuo part*

*or works with keyboard obbligato. The issue concerning how the modern piano or guitar might or might not be suitable for continuo realisation has much to be explored but perhaps in another discussion. I will focus on works with keyboard obbligato and the issues of playing them on modern instruments. The experience of playing both C.P.E. Bach and Haydn trios on both modern instruments and classical instruments has shown me that it is much more difficult to find blend on the modern instruments, especially unison lines with the strings. The volume, sustaining power and comparative lack of immediacy of the modern piano makes it difficult for the swift changing, spoken, and hypersensitive music of C.P.E. Bach.*

4. In what way did your background in historical performance help you to form an adequate performance practice on modern instruments, namely the piano? Are these completely transferable skills or did you find that you had to adapt them in some ways? (Pedaling, ornamentation, articulation, dynamic range, touch, fingering...)

*This is almost a continuation of the question above. I think definitely. First of all, I don't think one can start to understand the language of C. P. E. Bach without the understanding of the instruments he used and what he is trying to achieve through his notation. In our recording we try to capture every component that is essential to the language while using techniques and possibilities of the modern instruments, namely, we pay close attention to articulation and ensure that the linguistic feature of the works remain foreground, we try to decorate with ornaments that are as close as possible to his language, but also to the spirit of improvisation and individuality of the performers where appropriate. On the other hand, we let our instruments speak as fully as possible within a good balance, so that dynamic contrasts are sometimes much greater than they would have been.*

5. In the eighteenth century, Bach's music was often considered a little different (may we say odd?) compared to the popular trends of the time. Frederick the Great never used his skills as a composer and always favored the compositional style of Graun and Quantz for example. What are your impressions from today's perspective: what was the audience response to your performances of his works?

*His music is odd! Wonderfully odd that is! Some people find it too odd, some love it. I guess that's a proof of its originality.*

6. A lot of the music from the baroque period is studied and played by modern players but this does not seem to be the case with the music of C. P. E. Bach. Do you think that training at music colleges, and especially within its keyboard departments, makes a young pianist aware of the stylistic peculiarities of eighteenth century music? Should this area of performance practice still be taught by staff who are associated with historical performance departments and are therefore considered more specialized in the subject?

*I think definitely. This language is an important contemporary variant of the language we play so much of, the Viennese classics.*

7. Do you think that C. P. E. Bach's music deserves to be more present in concert halls and on repertoires of pianists and chamber music ensembles? If not, please state your reasons (is it appropriate for a more intimate setting? Does his music require a more educated audience? Is the quality of his music brought into question by some classical musicians, and if so, do you think this is a fair judgement?)

*As with many composers, his huge output varies in quality. And the best works definitely should be played more in concert halls. But different halls suit different music, and different programming, different players all call for different repertoire. I see C.P.E. Bach's music like a wonderful but very particular ingredient that in a certain programme under certain hands could be fantastic. But the same is true for so many composers: Chopin, Schumann, Fauré, Scarlatti, Couperin.*

Many thanks for your time. Your contribution is greatly appreciated.