

Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Одсек за дувачке инструменте

Миња Марчетић

ПРОЖИМАЊЕ ЖАНРОВА У КАМЕРНИМ ДЕЛИМА ЗА ФЛАУТУ ЈОХАНА  
СЕБАСТИЈАНА БАХА КАО ПУТОКАЗ КРЕАТИВНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

*Образложење докторског уметничког пројекта*

Ментор: редовни професор  
мр Миомир Симоновић  
Коментор: редовни професор  
Др Соња Маринковић

Београд, 2019.

## Апстракт

Предмет истраживања овог докторског уметничког рада јесте тумачење камерних дела Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) за флауту и чембало или генерал бас у контексту прожимања жанрова у периоду касног барока.

Овај пројекат, стога, подразумева анализу одабраних Бахових дела. Кроз анализу тих дела, у овом, примарно камерном жанру, уочавају се различити елементи из инструменталне (пре свега концертантне) музике, али елементи који карактеришу вокално-инструменталне жанрове. Они се појављују као конститутивни елементи Баховог композиционо-техничког стила у камерним делима са соло флаутом.

С тим у вези је и проблематика самог извођења ових дела. Будући да барокни запис поседује, говорећи из савремене визуре, одређене „несавршености“, као што су на пример, недостаци ознака за динамику или артикулацију – информације о њима добијамо захваљујући различитим редакцијама ових дела која су настајале углавном након Бахове смрти. У ове проблеме се често убраја и проблем инструментације. Облигатни соло инструмент може да буде флаута или виолина, док деоницу баса континуа (дакле, уколико није реч о облигатном чембалу), поред клавијатурног инструмента изводе и неки други дубоки дувачки или гудачки инструменти, најчешће фагот и/или виолончело.

У том смислу индикативни су и бројни приручници на основу којих тумачимо и проблеме везане управо за поменуте „недостатке“. Будући да је сама композициона пракса Баховог времена подразумевала одређене извођачке поступке, у раду ћемо изнети неке од метода на основу којих се тумачи управо „додавање“ недостајућих елемената. Бројне су студије о свирању флауте, почев од Кванцове (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) која датира још из 1752. године, а у којима је реч управо о томе на које се све начине интерпретира барокни музички запис, управо у техничком погледу. Реч је о извођењу исправне артикулације, украса, пасажа, динамике и тако даље.

Имајући у виду све поменуте елемете, покушаћемо да представимо све изазове које Бахова камерна дела са соло флаутом постављају пред савременог извођача. Стога, тема овог докторског уметничког пројекта се тиче управо

метода за темељно тумачење музичког записа, у складу са претходно изложеним проблемима везаним за музику барокног периода. Те методе би, у најширем смислу, као смернице, требало да имају у виду савремени флаутиста и пијаниста, како би постигли са једне стране историјски информисано, а са друге стране иновативно извођење.

## **Abstract**

The topic of this doctoral artistic research is the interpretation of chamber works by Johann Sebastian Bach (1685–1750) in the context of the late Baroque genre pervasion.

This project, thus, consists of an analysis of selected works by Bach. Throughout the analysis of those works, which belong to the genre of chamber music, there are different elements of instrumental (mostly concertante music), but also elements from vocal-instrumental genres. They appear as constitutive elements of Bach's individual compositional techniques in the composer's chamber works with the solo flute.

Problems concerning the performance in itself are closely connected to this issue. Having in mind that the Baroque score contains, speaking from the contemporary perspective, contain certain „imperfections“, such as the lack of signs for dynamic or articulation, all the information about that we might find out about them come from different editions of Bach's music, created after his death. The question of instrumentation of Bach's music is also among the list of problems. The obligatory instrument, for some of the chamber works we are dealing with, could be flute or violin, while the basso continuo part (if there is not the part of obligatory harpsichord), next to a keyboard instrument is performed by lower woodwinds or strings, that is, most often by the basson or violoncello.

In that sense, most of the practical literature on Baroque performance is indicative for understanding the Baroque score with the „imperfections“. Having in mind that the performance practice of the Bach's time consisted of all those elements without writing them in the score, in this study, the methods for „adding“ those elements will be considered. There are numerous studies on this topic, starting from Johann Joachim Quantz's (1697–1773) study written in 1752, which deal with the interpretation of the Baroque music score, in the domain of the performance techniques. That is, they deal with the proper interpretation of articulation, grace notes, passages, dynamics and so on.

Having in mind all the mentioned elements we shall try to present all the challenges regarding the performance of Johann Sebastian Bach's chamber works with the solo flute, for the contemporary performer. Therefore, the topic of this

doctoral artistic research is about the methods for the thorough interpretation of the score in regard to all the mentioned challenges of the performance of Baroque music. The contemporary flautist and pianist should have those methods in mind, so they can, in the broadest sense achieve historically informed on one hand, and innovative performance on the other.

## Програм докторског уметничког пројекта

У оквиру практичног дела докторског уметничког пројекта изведена су следећа дела:

1. *Партита у це-молу* (BWV 997), из 1730/40. године, за флауту и басо континуо; ставови: Preludio, Fuga, Sarabanda, Giga-Double;
2. *Соната у ха-молу* (BWV 1030) из 1736/37. године за флауту или виолину и облигатно чембало; ставови: Andante, Largo e dolce, Presto;
3. *Соната у е-молу* (BWV 1034) из 1724. године, за флауту и басо континуо; ставови: Adagio ma non tanto, Allegro, Andante, Allegro;
4. *Соната у Е-дуру* (BWV 1035) из 1741. године, за флауту и басо континуо; ставови: Adagio ma non tanto, Allegro, Siciliano, Allegro assai;
5. *Соната у ге-молу* (BWV 1020), око 1734. године, за флауту и басо континуо; ставови: Allegro, Adagio, Allegro.

Клавирска сарадња: др ум. Драгана Раић

## Садржај

Увод .....	8
Аналитички приказ соната .....	13
Историјски информисано извођење и проблеми одређења жанра .....	23
Закључак .....	44
Литература .....	46

## Увод

Развој камерних жанрова током 18. века представља веома провокативну тему истраживања како са музичко-теоријске, односно аналитичке стране, тако и са извођачко-интерпретативне. Стога, један од полазних проблема овог рада тиче се начина на који се постојећи камерни жанрови барока постепено трансформишу крајем прве половине 18. века, то јест током „прелазног“ периода из барока ка класицизму. У том смислу, интересантна су три запажања Драгутина Гостушког (1923–1998). Прво се односи на стилске преокрете: „У тачки великих стилских преокрета извесни закони се гасе, други преживљавају а трећи се постављају“.<sup>1</sup> Друга се односи на уочљивост карактеристика стилова у одређеном временском периоду који се проучава: „...две стилске етапе најчешће [се] не диференцирају довољно у моменту додир – претапања или сукобљавања – већ разлике избијају на пуну светлост тек приликом конфронтације њихових најпотпунијих израза“.<sup>2</sup> Према томе, Гостушки закључује да „постоје дакле *граничне зоне* и постоје *репрезентативне форме* стилова...“.<sup>3</sup> Стога, намеће се питање како се управо у том историјском контексту, односно у време које идентификујемо као *граничну зону* две стилске формације, трансформишу или рedefинишу жанрови који се појављују унутар тих стилских формација.

Управо у време када настају најзначајнија остварења Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) и Георга Фридриха Хендла (Georg Frierich Händel, 1685–1759), уочавају се и најаве нових стилских тенденција, што као последицу има значајну трансформацију постојећих барокних жанрова. Тада је у европској музици значајно деловање Бахових синова (најпре Карла Филипа Емануела Баха [Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788] и Јохана Кристијана Баха [Johann Christian Bach, 1735–1782]), али и бројних других аутора преткласицизма. Будући да прожимање жанрова, као један од поступака њихове трансформације унутар *граничних зона* одређених стилова често бива

---

<sup>1</sup> Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1968, 29.

<sup>2</sup> Исто.

<sup>3</sup> Исто.



вишеструко, посебну пажњу у Баховом стваралаштву привлачи развој камерног жанра сонате. Почев од проблема везаних за инструментацију барока, као и процес диференцијације жанрова (трио соната, камерна соната [sonata da camera], црквена соната [sonata da chiesa], у одређеној мери и свита), као и формалних образаца, карактера ставова, па и прожимања са другим, „не-камерним“ жанровима (концерт, барокни диптих прелудијум – fuga, фантазија – fuga, токата – fuga и тако даље), као главну тезу овог докторског уметничког пројекта, поставили бисмо сагледавање изазова који се појављују пред извођачем, имајући у виду поменута прожимања жанрова.

С тим у вези је и значење појма 'рана музика', који се најпре односи на музику барокне епохе и ранијих периода, али и у ширем смислу на било коју музику која се изводи на историјски информисан начин, односно на основу до данас преживелих артефаката, докумената, трактата и других извора о њеном извођењу.<sup>4</sup> Интересовање за овакав начин извођења расло је током XIX века, а можда један од најпознатијих историцистичких подухвата извођења Бахове музике, који датира из 1829. године – реч је, наравно о Менделсоновом извођењу *Пасије по Матеју* – није био у складу са ониме што бисмо данас сматрали историјски информисаним извођењем, иако је након њега уследио бројни низ покрета за оживљавање, извођење и издавање Бахове музике.<sup>5</sup> Наравно, временом је свест о историјски информисаном извођењу расла, те нас, у овом тренутку занима и на који начин свест о прожимању жанрова у периоду касног барока утиче на историјски информисано извођење.

При избору дела, фокусирали смо се на она остварења која чине основу репертоара професионалног флаутисте и чија садржина у техничком, извођачко-интерпретативном смислу, али и из угла слушалаца, непрекидно провоцирају пажњу.<sup>6</sup> Чињеница је да су реситали на којима се искључиво изводи Бахова камерна музика са соло флаутом релативно ретки. У том смислу, основна идеја при избору програма био је да се публици представи својеврсни пресек овог

---

<sup>4</sup> Уп. Harry Haskel, „Early music“, in Stanlie Sadeie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, Macmillan Publishers, 2001, електронско издање.

<sup>5</sup> Исто.

<sup>6</sup> Када је у питању инструментација ових дела (видети програм концерта), напомињемо да је у наведеним сонатама могуће изводити деоницу флауте на виолини. У Партити, инструментација може да се, поред клавијатурног и мелодијског инструмента (флаута или виолина) повери и искључиво клавијатурном инструменту, као што је *Lautenklavier*, односно, инструмент посебно грађен као комбинација чембала и лауте. Више о овом инструменту на: <http://www.baroquemusic.org/barluthp.html>, ас. 26.12.2017.

жанра у Баховом стваралаштву. Самим тим, одабране су четири сонате за флауту и облигатно чембало, одоносно басо континуо (од укупно шест) и једна *Партита за соло флауту и басо континуо*, најпре имајући у виду њихове извођачко-техничке захтеве. Наиме, у одабиру, тежило се издвајању дела која су, по својим извођачко-техничким захтевима слична. Поред партите, односно дела са другачијим жанровским одређењем (о њеној сличности са осталим делима биће више речи у поглављу „Аналитички преглед соната“), у случају Сонате у ге-молу, BWV 1020, поставља се и питање њеног ауторства. Могуће ју је пронаћи и као *Сонату за виолину и басо континуо* Карла Филипа Емануела Баха, са ознаком Н.542.5. У овој сонати има појединих елемената галантног стила (као што су симетричне, кватрадне структуре, зачетак троделне, периодичне форме и тако даље, такође, видети поглавље „Аналитички преглед соната“), због чега се она и приписује поменутом баховом сину. Будући да наша тема није порекло, односно аутентичност Бахових камерних дела са соло флаутом, нећемо се детаљније бавити овом темом. Као и остале сонате које ћемо разматрати у овом раду, и *Соната у ге-молу* представља део стандардног репертоара професионалног флаутисте и без сумње се подудару са осталим сонатама, у смислу извођачко-техничких захтева.

У овом докторском уметничком пројекту, позабавићемо се двома особеностима ових дела. Једна се свакако односи на прожимање различитих жанрова у периоду касног барока, те ћемо стога трагати за појединим елементима различитих инструменталних и вокално-инструменталних жанрова барока. Друга, повезана са првом, тиче се, разумљиво, питања интерпретације у односу на поменута жанровска прожимања. У складу са тим, литература коју користимо тиче се већином историографских, односно биографских података о Баховом животу и делу, са једне, али и теоријских разматрања и практичних метода за извођење ране музике, са друге стране. Стога, ово образложење садржи аналитички преглед соната изведених у оквиру практичног дела пројекта, а потом и одређене проблеме и полемике у вези са историјски информисаним извођењем (у том смислу, веома су значајне студије Роберта Донингтона [Robert Donington], *Интерпретација ране музике [Interpretation of Early Music]* 1963. године, затим, Манфреда Букофцера [Manfred Bukofzer], *Музика у барокној ери [Music in the Baroque Era]*, из 1947. године, или на пример, студије о Баховом касном стваралаштву из *Кембрицовог приручника о*

*Bachy* [Cambridge Companion to Bach], уредника Џона Бата [John Butt], из 1997. године). Пре него што пређемо на анализу дела, размотрићемо неке од основних одлика барокних жанрова.

У почетку назив соната означавао је композиције за дувачке или гудачке инструменте, те је требало да овакве композиције диференцира од токате, композиције за клавијатурни инструмент и, кантате, вокалне, односно вокално-инструменталне композиције.<sup>7</sup> У раном бароку, соната означава првенствено камерни жанр (дакле, композицију за мањи број инструмената). Најчешће су писане за солистички инструмент (виолину, флауту, виолончело и тако даље) и басо континуо, често и за два солистичка инструмента и континуо (трио сонате, чији назив имплицира најпре број деоница, две мелодијске и басо континуо, а не нужно број инструмената, јер деоницу баса континуа може изводити и више инструмената). Такође, у односу на просторе у којима су извођене, разликују се црквене сонате (са карактеристичним распоредом ставова: лагано – брзо – лагано – брзо) и камерне сонате, које чини низ стилизованих игара (то су свитни циклуси).<sup>8</sup> Разлика између свите и сонате је у основи генаолошка. Током XVII века, жанр сонате се постепено одвајао од канцоне (жанра у основи сродног ричеркару, претечи барокне фуге), чији су се одсеци постепено осамостаљивали и постали засебни ставови.<sup>9</sup> Свита је настала упаривањем игара контрастног карактера, најпре паване и гаљарде, да би касније постала жанр који подразумева цикличну форму сачињену од низа стилизованих игара.<sup>10</sup> Али, шта се дешава са њиховим извођењем?

„У Западној традицији уметничке музике, музичко извођење се најчешће, и не изненађујуће, разумева као нешто што би оживело музичко уметничко дело, тако да се испуњавају одређене музиколошке категорије: историјска, аналитичка и психолошка димензија. Међутим, у студијама извођаштва, свака од ове три димензије се посебно проучава. Историја извођаштва је била поприлично нема све до XX века и проналазака не-људских носача звука...“<sup>11</sup> У

<sup>7</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 198.

<sup>8</sup> Исто, 198–201.

<sup>9</sup> Уп. Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company, 1947, 137–138.

<sup>10</sup> Уп. Vlastimir Peričić, нав. дело, 182–183.

<sup>11</sup> [In the Western art tradition, musical performance is commonly understood, and not surprisingly, in something like the way that are the works of music that performance brings to life, so that a familiar list of musicological categories is available: the historical, analytical and psychological dimensions. In performance studies, however, each of these dimensions must take on a special flavour. The history of

овом раду, ми ћемо се у највећој мери позабавити питањима везаним за аналитичку и историјску димензију. Већ у раније помињаним особеностима барокних жанрова, наслућује се и неуједначеност извођачких стастава која је у барокној ери неретко била условљена и самим бројем присутних извођача или простором у којем је дело требало да се изведе.<sup>12</sup> Такође, различита издања и различите редакције нам дају различите увиде у одређена дела, која стога могу утицати и на извођење. „У ширем смислу, издање једне барокне композиције не сме да има карактер научне студије која је намењена само једном типу уметника или извођача, нпр. онима који немају искуство са историјски информисаним извођењем ране музике. Као пример таквог приступа могу се поменути издања у којима је басо континуо исписан (а не само шифриран као што је то обичај у манускриптима) [...] Вештији издавачи различите могућности интерпретације, попут пасажа, пунктираних нота или украшавања (што је у бароку било уобичајено и добродошло), стављају изнад линијског система у виду малих нота, у предговору или фусноти, а не у самом нотном тексту јер би то нарушило оригиналну нотацију“.<sup>13</sup> За потребе овог докторског уметничког пројекта, ми користимо управо ова издања. Наиме, *Сонате у ха-молу, е-молу и Е-дуру* је издала издавачка кућа Петерс (Edition Peters – Leipzig), *Сонату у ге-молу* Беренрајтер (Bärenreiter-Verlag Kassel), а *Партиту у це-молу* Брајткоф и Хертел (Breitkopf und Härtel – Leipzig). Реч је о издањима са реализованим генерал басом, али без 'сувишних' редакторских интервенција, у смислу додавања динамике, артикулације и друго. Користимо их пре свега зато што у практичном делу овог докторског уметничког пројекта поменута дела изводимо на модерним инструментима, односно, модерној флаути, док се облигатно чембало, односно, реализовани генерал бас изводи на модерном клавиру. Такође, сматрамо и да је стандардна академска обавеза професионалног флаутисте да при извођењу ових соната прође кроз поменута издања.

---

performance was essentially mute until the 20th century with its invention of non-human storage of music]. Прев. аутор. Jonathan Dunsby, „Performance“, in Stanlie Sadeie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, Macmillan Publishers, 2001, електронско издање.

<sup>12</sup> Уп. Предраг Ђоковић, *Утицај европског покрета за рану музику на извођачку праксу у Србији*, докторска дисертација одбрањена, на Факултету музичке уметности у Београду, 2016. године, 94.

<sup>13</sup> Исто, 92.

## Аналитички преглед соната

Четири сонате и *Партита* настајале су између 1724. и 1741. године, односно у време када је Бах боравио у Лајпцигу. Још од периода његовог боравка у Кетену (1717–1723), где је радио на двору принца Леополда, настао је велики број инструменталних дела, будући да је руководио дворским оркестром (реч је о виолинским сонатама и концертима, *Бранденбуришким концертима*, *Француским* и *Енглеским свитама* и тако даље). Лајпцишки период (од 1723. године до смрти 1750. године), обележен је неким од капиталних дела, углавном вокално инструменталних, као што су *Пасија по Матеју*, или *Миса у ха-молу*. Будући да су камерна дела о којима је овде реч настајала током најзрелијег периода Баховог стваралаштва, логично је претпоставити да се у њима не одвија само синтеза једне епохе, на чијем се крају налази Бах, већ и синтеза индивидуалних композиторских поступака овог аутора.

Користећи редослед каталожких бројева, али и аутентичност дела и жанровске одреднице, најпре ћемо анализирати *Сонате у ха-молу*, *е-молу* и *Е-дуру* (BWV 1030, 1034, 1035), потом *Сонату у ге-молу* (BWV 1020) и на крају *Партиту у це-молу* (BWV 997). У складу са нашом тезом о прожимању жанрова, требало би поменути да Филип Спита (Philipp Spitta) сматра да су све сонате за флауту, од макроструктуре форме до микроструктуре фрагмената, настајале под утицајем барокног концерта.<sup>14</sup>

Прва соната, *Соната у ха-молу са облигатним чембалом* (BWV 1030),<sup>15</sup> конципирана је као троставачни циклус, у којем се прожимају елементи концертатних жанрова, трио сонате и вокално-инструменталних жанрова. У

<sup>14</sup> Уп. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750*, (trans. Clara Bell and J. A. Fuller Maitland), Vol. II, London, Novello and Company, and New York, Novello, Ewer and Co. 1899, 121.

<sup>15</sup> Поред ове, Бах је аутор и још две сонате за флауту или виолину са облигатним чембалом (*Соната у Ес-дуру*, 1, приписана и Карлу Филипу Емануелу Баху, под ознаком Н. 545 и *Соната у А-дуру*, BWV 1032). Претпоставља се да је Бах први који је интензивније писао камерну музику са облигатним чембалом, пре свега због сопственог доброг владања клавијатурним инструментима, те да је управо због тога хтео да чембалом еманципује од баса континуа и додели му солистичку улогу. Сличан поступак је уочљив и у петом *Бранденбуришким концертима*. Уп. Richard D. P. Jones, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach. Volume II, 1717–1750. Music to Delight the Spirit*, Oxford, Oxford University Press, 2013, 98. Такође, Филип Спита (Philipp Spitta) сматра да је ова соната једно од Бахових дела најлепше форме и композиторске инвенције, а поред тога, додаје да је деоница флауте обликована потпуно према потребама инструмента. Такође, према овом аутору, први став ове сонате има три одсека. Уп. Philipp Spitta, нав. дело, 122.

првом ставу ове сонате, *Andante*, у ха-молу могу се издвојити четири одсека, током којих се, уз басову линију третирану на начин генерал баса, смеђују четири тематска материјала (диференцирана према параметру ритма), третирана на типично барокни начин развоја чеоне теме. Реч је о синкопираном материјалу у деоници флауте (који се може означити као градивни елемент главне теме става), шеснаестинском материјалу, испрва у деоници десне руке клавијатурног инструмента (сачињен је од пасажног кретања, скривеног двогласа, разлагања акорада и друго), као и два материјала са 'уситњеним' нотним вредностима – материјал са паровима тридесетдвојки и триолски материјал. Трећи поменути материјал (са паровима тридесетдвојки) по својој ритмичкој конфигурацији највише наликује првом, а од њега је највише диференциран мелодијски. У одређеној мери, може да се посматра као варијација првог мотива. Уз то, деоница леве руке, третирана на начин генерал баса износи сопствени тематски материјал (који се неретко преноси и у остале деонице), а сачињен је од равномерног осминског покрета. (в. пример 1 и 1а). Постоје извесне сличности између материјала које смо овде означили као први и трећи (и један и други су синкопирани и почињу узмахом), односно други и четврти (заједничко им је пасажно кретање), но сви они су међусобно повезани, односно, произлазе један из другог.

Пример 1, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и облигатно чембало, ха-мол*, I став, *Andante*, т. 1–11

The image shows a musical score for the first 11 measures of the *Andante* movement from the Sonata for Flute and Cembalo in C minor by Johann Sebastian Bach. The score is written for three parts: Flöte (Flute) and Cembalo (Cembalo) in the right hand, and Cembalo (Cembalo) in the left hand. The right-hand staves are labeled 'Andante materijal 1' and 'Andante materijal 2'. The left-hand staff is labeled 'general bas'. The key signature is one flat (C minor) and the time signature is 3/4.

3

6

9 materijal 3 materijal 3

Пример 1а, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и облигатно чембало, хамол*, I став, Andante, т. 29–32

29 materijal 4

31

Први одсек (т. 1–32) почиње истовременим излагањем првог и другог тематског материјала уз осмински покрет генерал баса. Фактура овог одсека највише наликује трио сонати, будући да је реч о две комплементарне, полифоно вођене линије (деонице флауте и десне руке клавијатурног инструмента) праћене деоницом генерал баса (деоница леве руке клавијатурног инструмента). Без напуштања ове фактуре, од 9. такта (са узмахом у деоници флауте), у деоницама флауте и десне руке клавијатурног инструмента, појављује се нови материјал, који смо означили као трећи. Но, фактура се постепено мења од 21. такта (поново са узмахом у деоници флауте), при чему се могу уочити неки елементи концертантног стила. Напомињемо да није нужно реч о смени *solo* и *tutti* одсека као његовој кључној одлици, већ о изгледу фактуре који наликује *solo* одсецима барокног солистичког концерта и за њих типичном виртуозитету. Наиме, виртуозно, првенствено пасажно кретање, јавља се у деоници флауте, док клавијатурни инструмент преузима улогу акордске пратње, која у овом случају чини такозвани 'средњи' фактурни слој (деоница десне руке), уз генерал бас (деоница леве руке). Од 24. такта, појављује се нови материјал, који смо означили као четврти, који је првенствено везан за квази солистичку деоницу унутар 'концертантне' фактуре. Будући да је реч о камерној сонати, током 'концертантних' сегмената, подједнако виртуозно су третиране и деоница флауте и деоница десне руке клавијатурног инструмента (упоредити сегменте од т. 21 и т. 27).

Са почетком другог одсека, од 33. такта поново се успоставља почетна фактурна слика налик трио сонати, са готово идентичним излагањем главне теме у доминантном фис-молу. Уз секвентно и варијантно понављање основна четири материјала уз генерал бас (што чини основу принципа развоја чеоне теме), током другог одсека јавља се најпре обртајни контрапункт између деонице флауте и десне руке клавијатурног инструмента (упоредити сегменте од 33. такта са узмахом и 38. такта са узмахом), као и канонска имитација између наведених деоница (т. 48–58). Ове технике познате су пре свега из жанрова музике за клавијатурне инструменте, најчешће у барокном диптиху са фугом (у којој се јављају поменуте композиционе технике). Оне су овде инкорпориране у фактуру трио сонате. Потом се јавља концертантни сегмент, где се најпре виртуозно поставља деоница флауте (т. 59 са узмахом), а потом деоница десне руке клавијатурног инструмента (т. 65 са предтактом). Иако је



реч о типично концертантном третману инструмената, чињеница да се идентичан тематски материјал равномерно распоређује кроз две деонице високог регистра доприноси утиску самосталности деоница изнад генерал баса, који је, опет, у ритмичком и мелодијском смислу, независан. Овај одсек поседује и својеврсно 'заокружење', будући да се у 63. такту, са узмахом, појављује главна тема у Ге-дуру.

Трећи одсек (т. 69 са узмахом) садржи све претходне методе организације музичког материјала, а почиње излагањем главне теме у субдоминантном е-молу. Последњи, четврти одсек почиње у 80. такту, која завршава низом краћих канонских имитација. Последња имитација која се јавља од 116. такта са узмахом би условно могла да се тумачи као кратка кода.

Умерени темпо целокупног става, предтакт, као и константан моторични шеснаестински покрет, чине овај став блиским алеманди, тако да се може говорити и о својеврсном прожимању са барокном свитом.

Други став, *Largo e dolce*, у паралелном Де-дуру, конципиран је као симетричан барокни дводел. Солистички третирана, богато орнаментирана деоница флауте праћена клавијатурним инструментом чије деонице десне и леве руке садрже 'средњи' слој и генерал бас, што чини овај став блиским оперској арији. Наиме, у деоници флауте нарочито је уочљив вокални карактер материјала.

Финални трећи став, у основном ха-молу, садржи два дела. Први део је трогласна fuga са проширеном експозицијом, сталним контрасубјектом и 'започетим' спроводним делом. Тема (*dux*) се најпре излаже у деоници флауте (т. 1), потом следи реалан одговор (*comes*) у деоници десне руке клавијатурног инструмента (т. 9), да би након међустава у 20. такту тема (*dux*) наступила у деоници леве руке клавијатурног инструмента. У деоници флауте јавља се и један прекобројни наступ теме, односно одговора (*comes*), од 34. такта. Следи међустав, потом модулација у субдоминантни е-мол, где се тема јавља у најнижем гласу (деоница леве руке, т. 52), потом још један међустав са модулацијом назад у основни тоналитет, након чега се тема јавља последњи пут у т. 66, деоница десне руке. Први део завршава доминантом основног тоналитета, која припрема други део, који по карактеру одговара жиги, најчешће финалном ставу барокне свите. Други део је у форми симетричног барокног дводела. Фактура првог дела испрва наликује 'концертантној' каква се

јавила у првом ставу ове сонате, главна тема овог дела (донекле базирана на мелодијским и хармонским упориштима теме првог дела, односно фуге) јавља се најпре у деоници флауте а потом у деоници десне руке клавијатурног инструмента (т. 84 и т. 88). Рад са материјалима је сличан ономе из првог става (секвентно и варијационо понављање, канонске имитације уз деоницу генерал баса).

*Соната у е-молу за флауту и басо континуо* (BWV 1034) конципирана је као четвороставачни циклус. Први став, у лаганом темпу (*Adagio ma non tanto*), слично првом ставу претходно размотрене сонате, састоји се из три одсека током којих се по принципу развоја чеоне теме излаже и развија (овај пут један) основни материјал става. Основна тема је изложена у првом одсеку у основном е-молу (т. 1–9), да би затим даљим развојем њеног материјала у другом одсеку (т. 9–17) музички ток захватио области најпре Ге-дура и ха-мола (односно, паралелног и доминантног тоналитета). У трећем одсеку (т. 17–30), полазећи од ха-мола, завршног тоналитета другог одсека музички ток модулира назад у основни е-мол, у којем став и завршава. Иако су поменути одсеци уочљиви у овом ставу, он ипак нема периодичну структуру, будући да се готово ни у једном тренутку не зауставља развој чеоне теме. Једини 'изузетак' би била граница између првог и другог одсека (т. 9), где се јавља краћа цезура, док је сам почетак другог одсека наизглед сличан првом.

Други став (*Allegro*) у одређеној мери наликује концертантном стилу (поново, ни овде није реч о смени *solo* и *tutti* одсека). Реч је о виртуозној деоници соло флауте праћене басом континуом. За разлику од сличних фактурних 'слика' у претходно разматраној сонати, у овом случају, цео став задржава овај концертантни карактер, но веома развијена деоница генерал баса у одређеним тренуцима постаје својеврсни пандан деоници соло флауте. Формално, реч је о асиметричном барокном дводелу, од којих сваки део садржи по два одсека. Први део (т. 1–28) доноси основну музичку мисао, заокружену каденцом у такту бр. 15, да би наредни одсек садржао њену разраду и модулацију у паралелни тоналитет (Ге-дур). Други део (т. 28–70) доноси главну тему у паралелном тоналитету, потом модулира у Де-дур, да би се одсек заокружио у доминантном ха-молу (т. 39), након чега следи други одсек другог дела који (аналогно првом одсеку првог дела) доноси разраду материјала главне теме, али значајно проширену у односу на први део дводела. Овај 'развојни'

одсек другог дела завршава у 64. такту, модулацијом у основни е-мол, након чега следи повратак на главну тему (у виду заокружења става), који има улогу кратке коде (т. 64–70).

Трећи став, својим галантним стилем (реч је о менуету) доноси значајан карактерни контраст у односу на остале ставове (једини је у непарном метру и паралелном Ге-дуру). Перманентан развој чеоне теме омеђен је трима одсецима, где се као спојнице јављају краћи пасажу у деоници соло флауте (налик солистичкој каденци). Први (т. 1–19) доноси главну тему у Ге-дуру, у другом (т. 19–42) се главна тема даље развија – модулаторни музички ток овог дела завршава у паралелном ха-молу. Кратак виртуозни пасаж враћа музички ток у основни Ге-дур, те трећи одсек (т. 42–55) доноси, у виду заокружења, повратак на материјал главне теме, додуше са нешто другачијим развојем у односу на први део, за којим следи и кратка кода. Периодичност у структури овог става узрокована је његовим играчким карактером.

Последњи, четврти став (*Allegro*) написан је у форми симетричног барокног дводела, у којем се главни тематски материјал износи по устаљеном принципу развоја чеоне теме. Први део (т. 1–42) из основног тоналитета модулира у доминантни ха-мол, док други део (т. 43–88) модулира назад у основни тоналитет. Распоред ставова ове сонате (лагано – брзо – лагано [менует] – брзо) у одређеној мери одговара распореду ставова црквене сонате.

Четвороставачна *Соната у Е-дуру за флауту и басо континуо* (BWV 1035) такође има распоред ставова који одговара црквеној сонати. Њен први, лагани став (*Adagio ma non tanto*) написан је у форми барокног дводела. Граница између првог и другог дела (т. 1–8 и т. 8–20) представља само кратак застој на доминанти основног тоналитета, док се током целог става главна тема излаже по принципу развоја чеоне теме, то јест секвентним и варијантним понављањем основне мотивске ћелије. Други део завршава кратком кодом (т. 17–20) у којој је сумиран главни и једини тематски материјал става.

Други став (*Allegro*) написан је као асиметричан барокни дводел. Први део (т. 1–31) доноси главну тему која се развија секвентним и варијантним понављањем уз пратњу баса континуа, док други део (т. 32–80) почиње истом чеоном темом у доминантном тоналитету, но развој чеоне теме се накратко зауставља у 56. такту, до којег музички ток модулира назад у основни тоналитет

и појављује се почетак главне теме у основном тоналитету (налик репризи), но њен даљи развој је незнатно другачији у односу на први део дводела.

Трећи, лагани став (*Siciliano*), једини је играчки став ове свите и једини у паралелном цис-молу. Написан је као готово симетричан барокни дводел (други део је свега 4 такта дужи него први, т. 1–12, т. 12–28), са устаљеним тоналним планом где први део модулира из основног цис-мола у паралелни Е-дур, а други из Е-дура модулира назад у цис-мол. Богато орнаментирана деоница флауте у одређеној мери наликује вокалној деоници оперске арије.

Последњи став (*Allegro assai*) такође је написан као барокни дводел са устаљеном шемом тоналног плана (од основног Е-дура до доминантног Ха-дура и назад). Као и у претходном ставу, главна тема се равномерно разрађује током оба дела. Чини се да у ове две сонате (дакле, е-мол и Е-дур) жанровско прожимање и није толико очигледно (будући да је реч о сонатама за флауту са генерал басом), у односу на прву овде размотрену сонату у ха-молу, за флауту и облигатно чембало. Самим тим, присуство облигатног чембала је и условило бројна жанровска прожимања (рецимо, трио сонате и концертантног третмана како флауте тако и клавијатурног инструмента), док је у друге две сонате присуство генерал баса условило нешто традиционалнији приступ жанру сонате.

У троставачној *Сонати за флауту (или виолину) и басо континуо* (BWV 1020), чије се ауторство, како је већ истакнуто, приписује и Карлу Филипу Емануелу Баху (Н. 542.5), уочљив је веома специфичан третман овог камерног жанра. У две различите редакције ове сонате, деоница клавијатурног инструмента је идентично реализована,<sup>16</sup> а овом приликом осврнућемо се на редакцију Леа Балера (Leo Balet), са поднасловом „за чембало и соло флауту“. Наиме, у целој сонати, деоница клавијатурног инструмента је у потпуности реализована, осим у појединим сегментима првог става, где се на појединим

---

<sup>16</sup> Реч је о редакцији Леа Балера (Leo Balet), доступној на страници <http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/c/cb/IMSLP455353-SIBLEY1802.18335.a846-39087032112767score.pdf> ас. 25.07.2018, која носи поднаслов „за облигатно чембало и флауту“, док је уз деоницу леве руке чембала дописана и ознака „виолончело“, која додатно наглашава присуство генерал баса, упркос поднаслову. Ову редакцију ћемо користити при реализацији целокупног докторског уметничког пројекта. Потписник друге редакције, за виолину и чембало, је Вилхелм Руст (Wilhelm Rust), а доступна је на страници <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP02255-BGA - C.P.E. Bach - H 542.5.pdf>, ас. 25.07.2018. У обе редакције деоница клавијатурног инструмента је реализована на идентичан начин

местима (на пример, т. 13–15, 18–20 и тако даље) уместо комплетно расписане деонице чембала налази само басова линија са шифрама акорада (дакле генерал бас са импровизованим акордима). Но, као и у сонати у ха-молу, са облигатним чембалом, басова линија је током целе сонате третирана као генерал бас, без обзира на расписану деоницу десне руке и недостатак шифара акорада.

Први став (*Allegro*) донекле одговара концертантном стилу, будући да се у њему, у одређеној мери опонаша форма барокног концерта греса (реч је о смени *tutti* и *solo* одсека). Најпре, у деоници чембала је изложена мелодија заснована на разлагању акорада тонике и доминанте основног ге-мола, да би се потом почетни материјал варијантно и секвентно развијао. Нешто касније, овај материјал постаје пратња главне теме у деоници соло флауте. Овај почетни одсек (т. 1–13) би имао улогу првог *tutti* одсека концерта. Потом, у деоници флауте, излаже се главна, чеона тема става, те би други одсек (т. 13–49), који модулира у паралелни Бе-дур имао улогу првог *solo* одсека. Следи кратак наступ почетног материјала из првог одсека у паралелном тоналитету у деоници чембала, који гради музички ток трећег одсека (т. 49–58), односно другог *tutti* одсека барокног концерта. Четврти одсек (т. 58–99) доноси развој главне, чеоне теме почев од паралелног тоналитета као и њен спровод кроз тоналитете првог квинтног сродства (це-мол као субдоминантни тоналитет је најизраженији). Овај одсек би имао улогу другог *solo* одсека барокног концерта. Четврти одсек завршава у основном ге-молу, те пети одсек (т. 99–107) доноси поново почетни материјал првог одсека (зачетак репризе?) као трећи *tutti*, у који се, на педалу доминанте (од т. 104) уланчава трећи *solo* наступ флауте, односно шести одсек (т. 107–115). Шести одсек се помоћу миксолидијског иступања везује за последњи, седми одсек (т. 115–126), који има улогу последњег *tutti* одсека (овај пут заједно са соло флаутом), који би условно могао да се тумачи и као кода става.

Други став (*Adagio*), у Ес-дуру, субдоминанти паралелног тоналитета. Овај лагани став, доноси чеону тему широког даха (али без сложене орнаментације), чији је првенствено вокални карактер приближава оперској арији. Могуће је сегментирати овај став на три одсека (налик барокним *da capo* формама – још једна сличност са оперском аријом): први одсек (т. 1–16) који почиње у основном тоналитету, а потом модулира у субдоминантни Ас-дур; други одсек (т. 16–34), који садржи главну тему у субдоминантном тоналитету,

а која се даље, принципом развоја чеоне теме кроз секвентно понављање и варирање, доводи до паралелног це-мола, а потом назад у основни Ес-дур; трећи одсек (т. 34–46), доноси главну тему са почетка става, назад у основном тоналитету, али се након четири такта њен развој обогаћује миксолидијским иступањем, потом кратким захватањем области доминантног Бе-дура, да би се музички ток вратио у основни тоналитет.

Последњи став (*Allegro*), у основном ге-молу, написан је у форми барокног дводела (т. 1–54, 54–121), са донекле модификованим тоналним планом (први део завршава у доминантном де-молу, док други део почиње у паралелном Бе-дуру; према томе, тонална шема би, оквирно, изгледала овако: t-d||P-t). Имајући у виду реализацију деонице чембала, овај став највише наликује трио сонати, будући да се током целог става идентичан материјал размењује између деоница соло флауте и десне руке чембала (које су и у идентичном регистру), чести су и обртајни контрапункти, бројне имитације и друго, док деоница леве руке чембала, као и током целе сонате (са или без виолончела које је удваја) има улогу генерал баса.

Последње дело у низу јесте четвороставачна *Партита за флауту и басо континуо у це-молу* (BWV 997). Њена концепција у великој мери наликује претходно разматраним сонатама: реч је о низу ставова који међу собом највише контрастирају ритмом и метром. Затим, на почетку циклуса појављује се за сонату типични контраст темпа лагано – брзо (прелудијум и фуиграни став), а јавља се и тонални контраст (нетипичан за свиту), док је извођачки састав идентичан као у претходним делима: соло флаута уз генерал бас реализован на клавијатурном инструменту. Због значајнијег присуства барокних стилизованих игара (два последња става свите), може се говорити о прожимању сонате и свите, те се ово дело уклапа у наше разматрање прожимања жанрова у барокној камерној музици за флауту.

Први став, *Preludio*, написан је као асиметрични барокни дводел. Наиме, други део готово је два пута дужи од првог (т. 1–17, 17–56). Став садржи главну тему, која се развија на до сада устаљени, типично барокни начин, док је тонални план овог става уобичајен за барокни дводел: од основног до доминантног тоналитета и назад. 'Проширење' другог дела односи се највише на залажење у област субдоминантног еф-мола током развоја чеоне теме.

Други став, Fuga, заправо је барокна *da capo* форма, где првом делу одговара експозиција трогласне фуге (т. 1 *dux*, т. 7 *comes*, т. 17 *dux*), али чији се спроводни део 'распада' на трогласни полифони моторични музички ток, базиран на материјалу теме. Први део завршава у 49. такту, на тоници основног це-мола, да би потом уследио средишњи део, који садржи развој материјала изведеног из главне теме, док се у његовом току повремено појављују поједини фрагменти теме фуге, углавном у инверзији.

Трећи став, Sarabande, у основном це-молу, базиран је на развоју чеоне теме, која својим почетним трихордом наликује на тему првог става. Ова тема је главни градивни материјал овог става у барокном дводелу, чији тонални план подразумева пут од основног тоналитета, до паралелног Ес-дура и назад. Иако би мелодика могла условно да се разуме као мелодика вокалног квалитета, ипак, развој чеоне теме у овом случају подразумева низ пасажа који су изразито инструменталне природе.

Последњи став, Gigue – Double, написан је у барокном дводелу (т. 1–16, 16–48), са уобичајеним тоналним планом: од основног це-мола до доминантног ге-мола и назад. Дубл, који се појављује након жиге, доноси њен орнаментално вариран материјал, те се самим тим не појављују никаква формална или хармонска одступања у односу на жигу. Након дубла жига се понавља без репетиција.

### **Историјски информисано извођење и проблеми одређења жанра**

У барокној ери, догодили су се неки од кључних момената у развоју флауте. Неке од најзначајнијих измена које су се појавиле у њеној изградњи, након увођења прве клапне, још крајем XVII века, биле су њено попречно окретање у десну страну, односно, појава траверзо флауте, а потом и изградња конусне, а потом и цилиндричне цеви, која је значајно изменила боју звука, приближавајући је модерној флаути.<sup>17</sup> Чињеница је да је овај нов инструмент почео да се појављује веома интензивно у Беаховим делима из кетенског и

---

<sup>17</sup> Уп. Јелена Јаковљевић, *Промене у флаутском звуку и техници у доба романтизма (образложење докторског уметничког пројекта)*. Докторски уметнички пројекат одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду, 2016. године, 6–7.

лајпцишког периода: „Интензивнија Бахова примена флауте траверзо приметна је око 1723. године. Све ређе је компоновао за блок флауту што потврђује чињеница из тог времена у којем је 40 кантата компоновао за траверзо, а мање од 10 за блок флауту. Ако узмемо у обзир да је траверзо флаута у кантатама пре 1723. године ретко била у употреби, очигледно је прогрес флауте као једног од Бахових најдражих дрвених дувачких инструмената. Прави пример за то налазимо у промени дувачког инструмента у 5. бранденбуршком концерту од блок флауте ка траверзу“.<sup>18</sup> Стога, при извођењу Бахових камерних дела у оригиналу писаних за траверзо флауту на модерној флаути уз реализовани генерал бас на модерном клавиру, уважавајући све разлике између барокних и савремених инструмената, размотрићемо смернице за извођење барокне музике у циљу остваривања историјски информисаног али иновативног извођења.

Када је реч о извођењу камерних жанрова, Роберт Донингтон наводи да су „већина барокних 'соната' заправо свите, чији су ставови или монотематски, или тематски хомогени“.<sup>19</sup> Према томе, овај, 'свитни принцип' се развио на следећи начин:

„На нама је да изградимо неизмерљиво јаку, избалансирану тензију између мелодије која је мање флуидна у односу на Монтевердија и баса који је мање статичан. Средњи слој је обично најмање важан, односно најслабије дефинисан. Чак и омиљени жанр трио сонате, са своје две мелодије 'близнакиње' и веома мелодичном басовом линијом са назнакама реализације за корепетитора, поседује природу горњег [мелодијског] гласа који се дуплира [у нижим гласовима] него што је ту реч о једнако распрострањеном контрапункту. Форма фуге није више полифонија једнаких гласова, у смислу који је то имала у XVI веку; она се такође састоји од прогресије басове линије, која је вешто уткана у полифону фактуру. И, упркос *solo – ripieno* контрастима у концертима, упркос модерним ехо ефектима наслеђеним из бриљантне традиције Габријелија, контрасти у барокној музици се не дешавају унутар става. Они се остварују

---

<sup>18</sup> Lidija Knajp, *Izazovi savremene interpretacije autentičnih sonata za flautu traverzo i obligatni general bas J.S.Baha (Sonate BWV 1035, 1013, 1030, 1034, 1032) (obrazloženje doktorskog umetničkog projekta)*, doktorski umetnički projekat, odbranjen na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, 2018. godine, 12.

<sup>19</sup> [Most baroque 'sonatas' are really suites, with movements which are either monothematic or thematically homogenous], прев. аутор, Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber & Faber, 1963, 36.



између ставова“.<sup>20</sup> Стога, како аутор наводи, у извођењу барокне музике, потребно је (за почетак, као основу) поштовати два правила: прво, одржавати баланс између баса и горњих гласова; друго, одржавати јаке контрасте између ставова.<sup>21</sup>

Из ових тврдњи, сазнајемо неке од основних смерница за извођење барокне музике, за које би се могло рећи да опстају у случају Бахових камерних дела са соло флаутом која су овде у нашем фокусу. Но, Бах је, како се наводи, био веома близак новим тенденцијама галантног стила, па и француском музичком идиому уопште.<sup>22</sup> У другим изворима, наводи се и да је „Бах писао у немачком 'мешаном стилу' раног XVIII века, те различите стилске референце нису само везане за инструментацију одређеног дела; соло виолончело или лаута могу да створе француску увертуру [...], или соло виолина италијански концерт...“.<sup>23</sup> Према томе, чињеница је да су у Баховим делима уочљиви одређени видови жанровског прожимања (где се жанрови углавном везују за неку врсту 'националног' стила: француска увертира, италијански концерт или немачки мешани стил, на пример) . Не залазећи дубље у природу националног стила у барокној епохи (што јесте једна од тема различитих студија на које смо се позивали), наведене тврдње свакако поткрепљују нашу тезу о прожимању жанрова. Мада, упркос поменутој блискости са, на пример, галантним стилем, који „...доноси поједностављење свих параметара звучности и фактуре“,<sup>24</sup> чињеница је да Бахова музика осим неколико изузетака „...не излази ван оквира

---

<sup>20</sup> [We have to build up a tremendously strong, balanced tension between a melody less fluid than Monteverdi's, and a bass less static. The middle is usually the least important, or at any rate the least well defined. Even the favourite trio-sonata form, with its twin melodies and its strongly melodic bass-line figured for the accompanist's improvisations, has more the nature of an upper part going into duplicate than of fully spaced-out counterpoint. The fugal form itself is no longer equal-voiced polyphony in quite the old sixteenth-century meaning; it, too, consists of progressions on a harmonic bass, however skilfully embodied in a contrapuntal texture. And in spite of the opposition of solo and ripieno in concertos, in spite of the fashionable echo-effects inherited from the brilliant Gabrieli tradition, the contrasts of baroque music are not characteristically within the movement. They are between movements], прев. аутор, исто.

<sup>21</sup> Уп. исто, 36–37.

<sup>22</sup> Уп. исто, 37.

<sup>23</sup> [Bach wrote in the German “mixed style” of the early eighteenth century, and stylistic reference is not bound to instrumentation; a solo cello or a lute could recreate a French overture [...], or a solo violin an Italian concerto...], прев. аутор, David Ledbetter, „Instrumental Chamber and Ensemble Music“, in: Robin A. Leaver, *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, London and New York, Routledge, 2017, 325. Искључујући расправу о 'националним' стилевима барока, напомињемо да постоји сродност, у различитим изворима постоји повезивање различитих жанрова са одређеним географским просторима. Но, у случају ове студије, нећемо се битније освртати на националну припадност одређеног жанра.

<sup>24</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2004–2014, 75.

убичајеног стандардног стила барокне епохе. По природи ствари, сразмерна **једноставност** хармонске основе и код њега одликује нарочито музику **брзог темпа** и стилски тако типичног **моторичног ритма**, пошто у њој примарна улога припада самом покрету, што значај хармонске компоненте потискује у други план. [...] У ствари, њена [хармонска] евентуална занимљивост проистиче више из случајних сазвучја, која настају стицајем разних **ванакордских** тонова – дакле, онога што, заправо, не припада хармонији“.<sup>25</sup> У интерпретативном смислу, у овом тренутку, чини се да је главни садржајни аспект бахове музике управо мелодичност фактурних слојева, што је у складу са аналитичким налазима изнесеним у претходном поглављу.

Дакле, како би се постигла адекватна звучност барокне партитуре, односно, у нашем случају, пет Бахових камерних соната/свита са соло флаутом, потребно је да се инсистира управо на мелодијском аспекту деоница, то јест, њиховом адекватном балансу. У делима у којима се, поред деонице флауте јавља само генерал бас (дакле свим овде поменути и анализираним сонатама и партити, осим сонате BWV 1030 у ха-молу са облигатним чембалом, то јест клавијатурним инструментом), према Донингтоновом мишљењу, средњи слој, који би у овом случају чинила реализација шифара генерал баса, чини најмање развијен и најмање важан фактурни слој, али, управо кроз реализацију генерал баса би требало да се постигне исти ниво мелодичности коју имају и они фиксирани фактурни слојеви. У прилог томе говори и чињеница да су немачки композитори према речима Манфреда Букофцера били „...имитатори, али не и еклектичари, будући да су германизовали форме [односно жанрове француске и италијанске оркестарске и камерне музике] и асимиловали их у богати хармонски и контрапунктски идиом немачког стила. Међутим, у домену клавијатурне музике, нарочито музике за оргуље, имали су водећу позицију“.<sup>26</sup> Односно, жанровско прожимање о којем је у овој студији реч је, рекло би се, типично за немачке композиторе касног барока. У случају ових соната и *Партите у це-молу*, управо, са једне стране мелодичност фактурних слојева, а са друге стране полифонија, чине, условно речено, основу у којој се елементи

---

<sup>25</sup> Исто, 56.

<sup>26</sup> [...imitators they were not eclectics since they Germanised the forms [of French and Italian music] and assimilated them into the rich harmonic and contrapuntal idiom of the German style. However, in the field of keyboard music, especially organ music, they held the leading position.], прев. аутор, Manfred F. Bukofzer, nav. delo, 262.

различитих жанрова међусобно прожимају, а могли бисмо рећи и интегришу у крајњем резултату. А када је у питању однос деонице соло флауте и облигатног чембала, односно генерал баса, интеграција (у овом случају фактурних слојева) путем полифоније и принципа мелодичности деоница унутар ње, постаје још очигледнија, јер се, било да је реч о прожимању жанрова или деоница, остварује једна, у великој мери једнообразна, хомогена слика. У овом тренутку, један од главних показатеља добро избалансиране звучне слике, при тумачењу нотног текста приликом припреме извођења соната и свите, односио би се на уочавање 'исправног' односа деоница у полифонији. Под 'исправним' односом подразумевамо уочавање степена мелодичности коју на одређеном месту у партитури поседује одређени фактурни слој.

Други важан елемент при извођењу барокне партитуре уопште јесте и тумачење њеног записа. Не само у барокној музици, већ и у уметничкој музици уопште, постоје различита тумачења ритма: „Када се изводи Западна уметничка музика, микроритмичка организација се значајно разликује од нотираних ритма у партитури; ове девијације називамо 'експресивно мерење' и оне су често изучаване у емпиријским истраживањима ритма“.<sup>27</sup> Другим речима, запис најосновнијег и, изгледа, јединог самосталног музичког параметра у себи поседује одређене мане. Али, шта се дешава са свим оним музичким параметрима које барокна партитура није познавала? Познато је да 'несавршеност' барокних партитура почива на неким, из савремене визууре, 'изостављеним' елементима, а то су, најпре, недостаци ознака за динамику и артикулацију, али и бројне друге ознаке којима би се бележила својеврсна композитрова упутства за извођаче. Другим речима, до Баховог времена, односно прве половине XVIII века, било је уобичајено да поред назнака инструментаријума, метра, висине и трајања тона, али и опште ознаке за карактер (назив игре, односно описна италијанска ознака за темпо), друга, детаљнија упутства, барокна партитура не садржи. Но, кључне промене почеле

---

<sup>27</sup> [When Western art music is performed, microrhythmic organisation often differs considerably from the notated rhythm of the score; these deviations can be referred to as „expressive timing“ (Clarke 1999) and have been studied intensely in empirical rhythm research (see Pfeleiderer 2006 for an overview).] Прев. аутор. Olivier Senn, Lorenz Kilchenmann, and Marc-Antoine Camp, „Expressive timing: Marta Argerich Plays Chopin’s Prelude op. 28/4 in E minor“, in Arron Williamson, Sharman Pretty and Ralf Buck (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009*, Utrecht, Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC), 2009, 107.

су да се одвијају током XVIII века: „Од XVII века, када је традиционална (тонална) нотација (око 1600. године) заменила мензуралну нотацију, започео је развој традиционалног музичког писма. Већ од почетака XVIII века оно више није било у потпуности саобразно музичким односима, али још увек је било довољно обухватно и еластично да може да оствари и пренесе композиторове интенције. Извесна недовољност музичког писма, изражена у потреби за што већом тачношћу у ознакама за темпо, агогику, динамику, артикулацију и интерпретацију, све више се повећавала током XIX века“.<sup>28</sup> Односно, свест о записивању музике у време барока је очигледно била другачија, односно, наведени елементи које не налазимо у барокним партитурама били су нека врста подразумеваног знања о интерпретацији које би извођач требало да има. Стога, изнећемо нека од правила за исправно читање барокне партитуре, а која се тичу управо оних 'недостајућих' елемената партитуре.

Говорећи о „артикулацији тишине“, Џенис Докендорф (Janice Dockendorff) нас упућује на правило о свирању појединих тонова краће него што то сугерише њихов запис. „У XVIII веку, одређена примена ових тишина је руковођена 'добрим укусом'. [...] Ове тишине у артикулацији су честе у ставовима са ознаком Allegro, а резултат је мешавина дугих нота (нота које задржавају своју вредност) и скраћених нота (нота свираних краће у односу на нотирану вредност), што помаже извођачу да изрази ритмичку хијерархију, јасно изведе ритмичке и мелодијске фигуре, и нагласи важне тонове“.<sup>29</sup>

Када је у питању легато везивање тонова, ауторка наводи да се тонови при везивању најчешће групишу у групе од две: дуга и кратка (или јака и слаба), па се тако имитира трохејски метар у поезији, обратно, кратка и дуга (то јест, слаба и јака), па се тако имитира поетски јампски метар.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1997, 78–80.

<sup>29</sup> [In eighteenth-century the particular application of these silences was governed by “good taste.” [...] These articulation silences are particularly abundant in Allegro movements, and the result is a mix of long notes (notes that held their value) and shortened notes (notes played shorter than their notated value), which help the player express the rhythmic hierarchy, clarify rhythmic and melodic figures, and bring out important notes]. Прев. аутор. Janice Dockendorff, *Method for the One-Keyed Flute. Baroque and Classical*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1998, 46. Даље у тексту, наводи се да до оваквих скраћења, према Кванцу (Johann Joachim Quantz), долази при понављању тонова, скокова у краћим нотним вредностима, после синкопираних тонова, после тонова продужених тачком, пре трилера, мордента и апођатуре и пред низ краћих нотних вредности којима претходи дужа нотна вредност.

<sup>30</sup> Уп. исто, 48–49.

Трилери у барокној музици подразумевају њихово извођење од горње секунде и, почевши тачно од добе у такту на којој се налазе, помоћу горње секунде праве дисонанцу у односу на хармонију која се налази у датом тренутку.<sup>31</sup> Трилер не би требало да се изводи стриктно онолико дуго колико траје нотна вредност на којој је записан – трилер обично захвата само почетактона, мада постоје бројни начини на које трилер може да се изведе.<sup>32</sup>

Када је у питању динамика, Донингтон наводи да се ознаке за крешендо и декрешендно појављују почетком XVIII века,<sup>33</sup> али, користећи различите изворе из периода од краја XVI до XVIII века, наводи да је динамика у највећој мери третирана блоковски, односно степенасто (у виду гласно-тихо ехо ефеката), док се градације, углавном ређе спомињу, као финесе за квалитетно музицирање солисте.<sup>34</sup>

Ово су биле неке од практичних смерница за тумачење и извођење барокне партитуре. У овом тренутку то нам је послужило да прикажемо начине на које се најадекватније остварује раније споменута мелодичност барокне партитуре, нужна да се унутар њене полифоне фактуре оствари адекватан баланс слојева. Стога, начинићемо интерпретативну анализу појединих сегмената из четири сонате и свите у којима бисмо демонстрирали неке методе тумачења партитуре пре извођења.

Кроз аналитички преглед соната, учили смо неколико различитих начина обликовања музичког тока који припадају различитим жанровима барокне музике. Реч је о жанру трио сонате (две мелодијске линије уз пратњу генерал баса), жанру концерта (виртуозни третман неке од деоница или смена *solo* и *tutti* одсека), жанровима вокално-инструменталне музике (изразито вокални карактер деонице), жанровима клавијатурне музике (појава строге полифоније, односно фуге), жанру свите (појава барокних стилизованих игара), мада се јављају и ставови који нису јасно карактерно дефинисани, али би се могли сврстати под жанр свите као прелудијуми и постлудијуми, то јест, почетни и завршни ставови циклуса. Стога ћемо кренути редом кроз побројане особености различитих жанрова и покушати да поставимо неке конкретне

---

<sup>31</sup> Исто, 60.

<sup>32</sup> Исто, 61.

<sup>33</sup> Уп. Robert Donington, нав. дело, 417.

<sup>34</sup> Исто, 419–424.

смернице за интерпретацију, држећи се претходно наведених општих упутстава за интерпретацију барокне партитуре, на које се не бисмо посебно враћали.

Принцип организације фактуре на начин трио сонате подразумева најпре добро артикулисане и међусобно усклађене две деонице сопранског регистра наспрам у одређеној мери самосталније, индивидуално профилиране деонице басове линије. Тако на пример, почетак првог става *Сонате у ха-молу* (в. пример 1) доноси главну тему у деоници флауте, док деоница десне руке чембала доноси контрапунктирајућу тему у којој би посебно требало обратити пажњу на скривени двоглас. Док доњи глас скривеног двогласа удваја, односно подржава тему доњом терцом (односно децимом) или секстом, заједно са горњим гласом, деоница десне руке чембала има улогу 'попуњавања' хармонске вертикале чију основу чини деоница леве руке третирана на начин генерал баса. Идентичан случај је и при 'обртању' деоница (в. пример 2).

Пример 2, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и облигатно чембало, ха-мол*, I став, *Andante*, т. 37–39



У деоници леве руке чембала третиране на начин генерал баса износи се хармонска основа, али, у складу са раније поменутом типично немачком полифонизацијом различитих 'не-немачких' жанрова, ова деоница често добија и фрагменте неких других тематских материјала и заједно са вишим деоницама чини јединствену полифону фактуру.

Сличан је случај и са финалним, четвртим ставом *Сонате у ге-молу*, но могло би се рећи да је, услед недостатка скривеног двогласа у било којој од две линије сопранског регистра (соло флаута и десна рука клавијатурног инструмента), постизање баланса између њих у одређеној мери једноставније. Реч је о балансу између деоница у паралелним секстама и терцама (односно децимама) и размени материјала кроз деонице (в. пример 3).

Пример 3, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и басо континуо, ге-мол*, IV став, *Allegro*, т. 6–16



Постоје два начина профилисања концертантног жанра у овим сонатама. Један би се односио на солистички третман неке од деоница док би се други односио на смену *solo* и *tutti* одсека.

Интерпретација првог начина подразумева подређивање деоница камерног ансамбла деоници која се у датом тренутку третира солистички. Такав је случај у поједним одсецима првог става *Сонате у ха-молу* (в. пример 1а), или, другог става *Сонате у е-молу* (в. пример 4).

Пример 4, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и басо континуо, е-мол, II став, Allegro, т. 5–11*

Када је у питању интерпретација другог начина, она би се најпре односила на динамичко нијансирање *solo* и *tutti* одсека, а овај начин се појављује једино у првом ставу *Сонате у ге-молу*, и то на начин који смо описали у претходном поглављу.

Мелодика вокалног карактера одлика је претежно лаганих ставова и обично карактерише деоницу флауте због њених тембралних специфичности у односу на деоницу клавијатурног инструмента, чији садржај у великој мери чини акордска пратња. Стога, требало би, у највећој мери, начинити инструментални пандан људском гласу, као што је то случај у другом ставу *Сонате у ха-молу*, првом и трећем ставу *Сонате у Е-дуру* (напомињемо да је трећи став ове сонате такође и плес), као и другом ставу *Сонате у ге-молу* (в. примере 5, 6, 7 и 8).



Пример 5, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и облигатно чембало, хамол*, II став, *Largo e dolce*, т. 1–5

Пример 6 Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и басо континуо, Е-дур*, I став, *Adagio ma non tanto*, т. 1–5

Пример 7, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и басо континуо, Е-дур, III став, Siciliano*, т. 1–8

Siciliano

Siciliano

6 5 6 6 # 6 6 7 6 6 4 7

4 3 # 4 # 4 5 2

5 7 6 5 7 # [6] # 7 5 7 7 6 5 # [-] 6 7 5 5 4 3

Edition Peters 11408

Пример 8, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и басо континуо, ге-мол, II став, Adagio*, т. 1–9

Adagio

*p*

*p*

5

Примери који се односе на форму фуге, односно технику писања фуге су, чини се најређи. Но, при њиховој интерпретацији требало би највише водити рачуна о формалној концепцији фуге, односно најстроже се држати поменутог принципа мелодичности унутар строге полифоне фактуре. То се односи на изражајно извођење теме у односу на све друге елементе фуге (контрасубјекте,

слободне контрапункте), док би међуставови требало бешавно и сливено да се надовезују на друге одсеке. Такав је случај у првом делу трећег става *Сонате у ха-молу*, или другом ставу *Партите у це-молу* (в. примере 9 и 10).

Пример 9, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и облигатно чембало, ха-мол*, III став, Presto, т. 1–14

The image shows the first system of a musical score for Example 9. It consists of two staves: a flute staff (top) and a cello staff (bottom). The tempo is marked 'Presto'. The key signature is C minor (three flats). The flute part begins with a melodic line, and the cello part provides a rhythmic accompaniment. A small box with the number '9' is located at the beginning of the flute staff.

Пример 10, Јохан Себастијан Бах, *Партита за флауту и басо континуо, це-мол*, II став, Fuga, т. 1–10

The image shows the first system of a musical score for Example 10. It consists of two staves: a flute staff (top) and a cello staff (bottom). The tempo is marked 'FUGA'. The key signature is C minor (three flats). The flute part begins with a melodic line, and the cello part provides a rhythmic accompaniment. A small box with the number '10' is located at the beginning of the flute staff.

Најбројнији елемент Бахових камерних остварења у фокусу нашег разматрања јесу стилизоване игре. Тако су, на пример, други део трећег става

Сонате у ха-молу и четврти став *Партите* у це-молу жига<sup>35</sup>, односно жига са дублом (в. примере 11 и 12), трећи став *Сонате* у е-молу је менует<sup>36</sup> (в. пример 13), трећи став *Сонате* у Е-дуру (који је истовремено близак и вокално-инструменталним жанровима) носи ознаку *Siciliano*<sup>37</sup> (в. пример 7), а трећи став *Партите* у це-молу је сарабанда<sup>38</sup> (в. пример 14). При њиховом извођењу, требало би се у највећој мери придржавати општих метричких и ритмичких карактеристика поменутих игара.

Пример 11, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и облигатно чембало, ха-мол*, III став, *Presto*, т. 84–90

<sup>35</sup> „Жига (gigue, giga) је енглеског порекла (jig). Брзог је темпа, троделног метра са малом номиналном јединицом бројања (најчешће 6/8, 9/8, 12/8, али и 3/8, 9/16, 12/16 и сл.)“, Vlastimir Perićić, нав. дело, 190.

<sup>36</sup> „...стара француска игра умереног темпа, у такту  $\frac{3}{4}$  (ретко у  $\frac{3}{8}$ ). Појавио се у XVII веку, а у уметничкој музици нарочито је био примењиван као саставни део барокне свите“, Исто, 99.

<sup>37</sup> „...италијанска игра пасторалног карактера, (отуда се среће и назив „pastorale“), лаганог темпа, у такту 6/8 или 12/8; среће се не толико у свитама колико у барокним сонатама...“, исто, 193.

<sup>38</sup> „... потиче из Шпаније. Одликује се лаганим темпом и троделним тактом ( $\frac{3}{4}$  или  $\frac{3}{2}$ ) без предтакта. Претежно је хомофона, са широком мелодијском линијом, кат-кад богато искићеном орнаментима“, исто, 189.

Пример 12 Јохан Себастијан Бах, *Партита за флауту и генерал бас, це-мол, IV став, Gigue, т. 1–8*

GIGUE

5

Пример 13, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и басо континуо, е-мол, III став, Andante, т. 1–9*

Andante

5

Пример 14 Јохан Себастијан Бах, *Партита за флауту и генерал бас, ге-мол, III став, Sarabande*, т. 1–8

Последњу групу чине ставови без јасних карактерних одредница, који се најчешће, као прелудијуми и постлудијуми, налазе на местима почетних и финалних ставова у циклусу. Њих чине први и четврти став *Сонате у е-молу*, други и четврти став *Сонате у Е-дуру*, као и почетни став *Партите у це-молу*. У зависности од ознаке за темпо (које се треба држати чисто као описне карактеристике),<sup>39</sup> требало би одредити компоненту партитуре која се поставља у први план. Ако је темпо лаганији, требало би потенцирати вокални квалитет мелодијских линија, док ако је темпо умерен или бржи (као што је случај у већини поменутих примера), изводити их блиско играма из барокне свите на које наликују (најчешће је реч о сличности са алемандом или жигом), и руководити се поменутих општим принципима барокног фразирања, динамике и одређивања темпа и карактера композиције (в. примере 15, 16, 17, 18, 19).

<sup>39</sup> Опширније у: Robert Donington, нав. дело, 316–325.

Пример 15, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и басо континуо, е-мол, I став, Adagio ma non tanto, т. 1–3*

Adagio ma non tanto

Adagio ma non tanto

legato

This musical score shows the first three measures of the first movement of J.S. Bach's Sonata for Flute and Cello. The tempo is 'Adagio ma non tanto'. The score is written for three staves: the top staff is for the flute, the middle staff is for the right hand of the cello, and the bottom staff is for the left hand. The key signature is one flat (E-flat major/C minor) and the time signature is 3/4. The first measure is marked with a 'legato' instruction. The music features a flowing melody in the flute and a rhythmic accompaniment in the cello.

Пример 16, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и басо континуо, е-мол, IV став, Allegro, т. 1–9*

Allegro

Allegro

*p* *f*

*f* *p*

5

This musical score shows the first nine measures of the fourth movement of J.S. Bach's Sonata for Flute and Cello. The tempo is 'Allegro'. The score is written for three staves: the top staff is for the flute, the middle staff is for the right hand of the cello, and the bottom staff is for the left hand. The key signature is one flat (E-flat major/C minor) and the time signature is 3/4. The first measure is marked with a '5' in a box. The music features a lively melody in the flute and a rhythmic accompaniment in the cello. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Пример 17, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и облигатно чембало, Е-дур, II став, Allegro, т. 1–13*

Allegro

Allegro

6 6 6 8 7 4 6 6

6 7 6 5 4 6 4 6 5 7 8 6 5 6 5 6 [6]

Пример 18, Јохан Себастијан Бах, *Соната за флауту и басо континуо, Е-дур, IV став, Allegro assai, т. 1–4*

Allegro assai

Allegro assai

6 6 6 6 6 6 6



Пример 19 Јохан Себастијан Бах, *Партита за флауту и басо континуо, це-мол*,  
I став, Preludio, т. 1–7

PRELUDIO



Овим прегледом, поставили смо неке основне смернице за тумачење нотног текста Бахових соната за соло флауту и чембало, односно генерал бас. Пре него што бисмо се позабавили завршним разматрањима, напоменули бисмо неколико детаља везаних за тумачење прожимања различитих жанрова у Баховим инструменталним камерним делима, а самим тим и овде размотреним сонатама. Најпре, Вернер Брајг (Werner Breig) напомиње да оно „...што би могло да се зове камерна соната [ensemble sonata] подразумева дела инструментирана за најразличитије комбинације инструмената, али са препознатљивим центром гравитације: то су дела писана за мелодијски инструмент и облигатно чембало; другим речима, тип сонате који је Бах креирао као модификовану верзију трио сонате“.<sup>40</sup> Према томе, није изненађујуће да овде размотрена камерна дела са соло флаутом највише наликују трио сонати. Имајући у виду и друге елементе који се, поред елемената трио сонате овде појављују, намеће се питање, која је

<sup>40</sup> [...to what might be called the ensemble sonata embraces works scored for the most varied combinations of instruments, but with a clearly recognisable sence of gravity: the works written for a melody instrument and obligato harpsichord; in other words, sonatas of a type that Bach himself created as a modified version of the traditional trio sonata]. Прев. аутор. Werner Breig, „The instrumental music“; paragraph: „Ensemble sonatas“, in: John Butt (Ed.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, electronic edition.

(и да ли постоји) веза ових Бахових соната са каснијим сонатама за камерне саставе, какве познајемо из епохе класицизма, романтизма и надаље.

Наиме, у литератури у којој је реч о интерпретацији барокне музике, а самим тим и Бахових дела (неке од таквих јединица смо размотрили и у овом тексту), као главна тема намеће се проблем „историјски информисаног извођења“, заснованог на навођењу и тумачењу различитих приручника везаних за усавршавање технике на одређеном инструменту.<sup>41</sup> У уводу смо већ образложили у ком смислу нас занима проблем историјски информисане интерпретације ране музике и сматрамо да смо претходним разматрањима образложили однос прожимања жанрова и историјски информисане интерпретације. Сада бисмо укратко покушали да, на основу претходних разматрања уочимо назнаке модерне сонате за камерни састав у Баховим делима. Једна од таквих назнака је трансформисање жанра трио сонате, где она, поред референци на друге барокне жанрове, остаје препознатљива по својој специфичној фактури. Друга назнака се односи на темељност записа. Ова карактеристика се односи на Бахове сонате за мелодијски инструмент за облигатним чембалом; од тих соната овде је размотрена једино *Соната у хамолу*, а уочава се и у *Сонати у ге-молу*, са делимично реализованим генерал басом.<sup>42</sup> Када су у питању остала овде размотрена дела, чини се да су при реализацији генерал баса различити редактори у различитим временима генерал бас реализовали имајући у виду виртуозно третиран клавијатурни инструмент, који у највећем броју случајева чини клавир. У оба случаја, реч је о делима за чије извођење је потребно најмање два виртуозна извођача, што у великој мери наликује каснијим сонатама за дуо са клавиром, што се закључује на основу нама доступних записа. У том смислу, Бахова овде размотрена камерна дела

---

<sup>41</sup> Напоменимо, овом приликом и: John Butt, *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, где се, на пример, у поглављу под називом „Артикулација при свирању дрвених дувачких инструмената“ [„Articulation marks in wind playing“], 51–58, највише разматра однос између артикулације говора и мелодије, при чему артикулација мелодије треба да наликује говорној, односно певачкој артикулацији. Поред тога, реч је и о неким разликама у компоновању и артикулацији мелодије на дувачким и гудачким инструментима. Реч је, наравно о тумачењу примарних извора, махом из XVIII века. Занимљиво је и да овај аутор наводи да је у оригиналним Баховим рукописима артикулација „...можда могла да се тумачи као Бахова интерпретација сопствене музике, пре него што је била техничко или инструктивно средство за извођење“. [...might be regarded as Bach's interpretation of his own music, rather than simply as the technical and instructive means to play it]. Прев. аутор. Исто, 178.

<sup>42</sup> О извођачком саставу *Сонате у ге-молу*, видети фусноту број 16.

свакако одражавају све одлике синтезе композиторовог стваралаштва, али и барокне епохе у целини, отварајући пут даљем развоју музике.

## Закључак

Истраживањем Бахових камерних дела са соло флаутом, наине, четири сонате, и једне партите, долазимо до неколико закључака. Наша почетна теза о прожимању жанрова у периоду касног барока поставља се као једна од кључних за разумевање дела, али и за постизање историјски информисане интерпретације, чак и када је реч о извођењу ране музике на модерним инструментима.

Прожимање жанрова је једна од конститутивних одлика завршне фазе једног стила, али истовремено и завршне фазе Баховог стваралаштва. Реч је о, са једне стране синтетисању комплетних искустава барокне епохе у касној фази композиторовог стваралаштва, која (као и, на неки начин, касне стваралачке фазе свих композитора) подразумева и синтезу личних ауторових композиционо-техничких поступака. Тако, у једном камерном делу, свити/сонати или партити, налазимо зачетке будућег камерног састава у модерном смислу те речи. Поред тога (а то је, поред практичних упутстава, како старијих, тако и новијих трактата о извођењу, важна одредница за једног извођача), проналазимо елементе претходних инструменталних и вокално-инструменталних традиција: елементе концертантне музике, строгих полифоних техника клавијатурне музике, понекад чак и диптихе унутар ставова, трагове арије пренесене у вокално-инструментални медиј, примене различитих стилизованих игара и њихово комбиновање са ставовима који, по својим особеностима, не садрже директну референцу на одређени жанр.

Будући да се практична упутства за извођење ране музике, односно свирања старих инструмената (од којих смо неке изнели у овом раду) односе управо на извођење поменутих жанрова, 'трагање' за њима (жанровима) у Баховој камерној музици не би требало да служи само за темељну музичку анализу, већ као путоказ за извођача, који у данашње време, користећи та практична упутства, њиховим креативним комбиновањем креира иновативно и историјски информисано извођење.

Иако поменута дела у практичном делу нису изведена на историјским, већ на модерним инструментима, овакав аналитички приступ је значајан за извођача и сматрамо да је у складу са актуелним тенденцијама ране музике. Без обзира да ли се изводе на модерним или старим инструментима, ова дела

представљају саставни део репертоара професионалног флаутисте. Будући да сваки извођач може поменута жанровска прожимања изнова ишчитавати, не сумњамо да ће ова дела и даље провоцирати њихову пажњу.

## Литература

1. Breig, Werner, „The instrumental music“, in: John Butt (Ed.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, electronic edition.
2. Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company, 1947.
3. Butt, John, *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
4. Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2004–2014.
5. Dockendorf, Janice, *Method for the One-Keyed Flute. Baroque and Classical*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1998.
6. Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber & Faber, 1963.
7. Dunsby, Jonathan, „Performance“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, Macmillan Publishers, 2001, електронско издање.
8. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta, 1968.
9. Haskel, Harry, „Early music“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, Macmillan Publishers, 2001, електронско издање.
10. Jones, Richard D. P., *The Creative Development of Johann Sebastian Bach. Volume II, 1717–1750. Music to Delight the Spirit*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
11. Knajp, Lidija, *Izazovi savremene interpretacije autentičnih sonata za flautu traverso i obligatni general bas J.S.Baha (Sonate BWV 1035, 1013, 1030, 1034, 1032) (obrazloženje doktorskog umetničkog projekta)*, doktorski umetnički projekat odbranjen na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, 2018. godine.
12. Ledbetter, David, „Instrumental Chamber and Ensemble Music“, in: Robin A. Leaver, *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, London and New York, Routledge, 2017, 317–357.
13. Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, sedmo izdanje.

14. Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1997.
15. Senn, Olivier, Lorenz Kilchenmann, and Marc-Antoine Camp, „Expressive timing: Marta Argerich Plays Chopin’s Prelude op. 28/4 in E minor“, in Arron Williamson, Sharman Pretty and Ralf Buck (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009*, Utrecht, Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC), 2009, 107–112.
16. Spitta, Philipp, *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750*, (trans. Clara Bell and J. A. Fuller Maitland), Vol. II, London, Novello and Company, and New York, Novello, Ewer and Co. 1899.
17. Ђоковић, Предраг, *Утицај европског покрета за рану музику на извођачку праксу у Србији*, докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду, 2016.
18. Јаковљевић, Јелена, *Промене у флаутском звуку и техници у доба романтизма (образложење докторског уметничког пројекта)*. Докторски уметнички пројекат одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду, 2016.

#### Интернет извори,

1. The baroque *lute-harpsichord*: A Forgotten instrument  
<http://www.baroquemusic.org/barluthp.html>, acc. 26.12.2017.
2. Johann Sebastian Bach, *Sonate in g-moll, für obligates Cembalo und Flöte*,  
<http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/c/cb/IMSLP455353-SIBLEY1802.18335.a846-39087032112767score.pdf>, acc. 25.07.2018.
3. Johann Sebastian Bach (BWV 1020) / Carl Philipp Emanuel Bach (H. 542.5),  
*Sonate in g-moll*, <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP02255-BGA - C.P.E. Bach - H 542.5.pdf>, acc. 25.07.2018.

#### Партитуре

1. Johann Sebastian Bach, *Sonate I für Flöte oder Violine und obligates Cembalo*, [h-moll], Leipzig, Peters, [година nepoznata].
2. Johann Sebastian Bach, *Sonate V für Flöte oder Violine und Basso Continuo*, [e-moll], Leipzig, Peters, [година nepoznata].
3. Johann Sebastian Bach, *Sonate VI für Flöte oder Violine und Basso Continuo*, [E-dur], Leipzig, Peters, [година nepoznata].
4. Johann Sebastian Bach, *Sonate in g-moll*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1954.

5. Johann Sebastian Bach, *Suite in C Minor*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1897.