

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Katedra za duvačke instrumente

**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)

Student:
mr Lidija Knajp

Mentor:
red. prof. mr Ljubiša Jovanović

Komentor:
red. prof. dr Sonja Marinković

Beograd,
2018

ZAHVALNOST

Najveću zahvalnost istinski dugujem prijateljima Veselinu i Radici Vukadin, Mileni Despotović, Zoranu Bogdanoviću kao i svojim roditeljima na rečima podrške, strpljenju i razumevanju.

Posebnu zahvalnost upućujem svojim profesorima mentoru prof. Ljubiši Jovanović, i komentoru prof. Sonji Marinković, koji su u meni probudili istraživački duh i svest za ulaganje i produblјivanje sopstvenog obrazovanja.

Ovaj rad posvećujem svom sinu Leonardu.

APSTRAKT

Predmet istraživanja u mom doktorskom umetničkom radu je tumačenje originalnog Bahovog (Johann Sebastian Bach) rukopisa za baroknu flautu traverzo u kontekstu primenljivosti baroknog teksta na savremenoj flauti.

Tema projekta suštinski je inspirisana idejom o novom flautskom zvuku kroz prizmu tradicije, principa, efekata kao i konvencija u interpretaciji barokne muzike. Čak i u ono doba, u odnosu na određena pitanja interpretacije dela, izvođači nisu imali jedinstveno mišljenje. Analiziraću najvažnije izvođačke aspekte kao što su određivanje tempa i dinamike, razumevanje muzičke artikulacije uz raznovrsnost izražajnih elemenata u odnosu na baroknu flautu. Ova raznolikost otvara nova istraživačka pitanja savremene izvođačke prakse.

Integralni sonatni opus J. S. Baha za flautu predstavlja fundamentalni deo flautskog repertoara. Izuzetna tehnička, izražajna i stilska kompleksnost ovih sonata svrstava ih među najzahtevnija dela pisana za flautu. Flautsko izvođaštvo 19. i 20. veka donelo je različite pristupe u tumačenju ovih sonata s obzirom na to da je izvođenje barokne muzike u tom periodu bilo pod uticajem trenutnog izvođačkog trenda i estetike koju su uspostavljali veliki izvođački autoriteti kao što su Paul Tafanel (Paul Taffanel), Filip Gober (Philippe Gaubert) i Marsel Mojz (Marcel Moyse). Posmatrajući osobenost različitih tumačenja Bahovih sonata i partite za flautu, od njihovog ponovnog otkrića sredinom 19. veka do danas, možemo pratiti razvoj izvođačkih intencija.

Prilikom rada na navedenoj tematici neophodan je multidisciplinarni pristup kako bi se različiti aspekti ove teme preciznije sagledali i objasnili. Istraživanje predmeta i cilj ovog rada uslovlili su odabir odgovarajućih metoda u zavisnosti od problematike kojom ću se u radu baviti. Na osnovu literature biće istražene istorijske okolnosti i traženi odgovori na pitanja u vezi sa genezom Bahovih autentičnih sonata i njihovim izvođačima. Biće analizirana ranija izdanja ovih dela i posebno podaci u vezi sa mogućim ranijim verzijama ovih kompozicija za druge instrumente i u drugim tonalitetima.

Interpretativna analiza podrazumeva istraživanje problematike savremenog tumačenja notnog teksta namenjenog baroknom instrumentu. Iako moderna Bemova flauta u poređenju sa traverzo flautom nudi sviračko-tehničke olakšice, njihovo izvođenje ni danas nije bez poteškoća. U poređenju sa drugim kompozitorima baroknih sonata, Bah postavlja

izvođaču mnogo veće tonske i tehničke zahteve dostižući pri tom izvanrednu veličinu i jedinstvenost.

Dela koja ću izvoditi u praktičnom delu svog doktorskog umetničkog projekta su:

Johann Sebastian Bach.



1. Sonata E- Dur, BWV 1035

Adagio ma non troppo

Allegro

Siciliano

Allegro assai

2. Sonata e-mol, BWV 1034

Adagio ma non tano

Allegro

Andante

Allegro

3. Partita a-mol, BWV 1013

Allemande

Corrente

Sarabande

Bourrée anglaise

Pauza

4. Sonata A-Dur, BWV 1032

Vivace

Largo e dolce

Allegro

5. Sonata h-mol, BWV 1030

Andante

Largo e dolce

Presto

Sadržaj:

1. UVOD	6
1.1 ISTORIJSKA POZADINA, FLAUTA U BAROKU	9
1.2 BAH I FLAUTA.....	11
1.3 PROBLEMATIKA DATIRANJA I ODREĐIVANJE AUTENTIČNOSTI	14
2. SONATE ZA FLAUTU	15
2.1 EDICIJE SONATA ZA FLAUTU, BAHOVA RENESANSA I BWV KATALOG	17
3. SONATA A-DUR BWV-1032 ZA FLAUTU ILI BLOK FLAUTU I ČEMBALO – PRISTUP INTERPRETACIJI	18
4. SONATA H-MOL BWV-1030 ZA FLAUTU ILI BLOK FLAUTU I ČEMBALO – PRISTUP INTERPRETACIJI	24
5. SOLO SONATA ZA FLAUTU A-MOL BWV 1013 – PRISTUP INTERPRETACIJI.....	30
5.1 ALEMANDA	31
5.2 KURANTA	36
5.3 SARABANDA	37
5.4 BOURRÉE ANGLAISE.....	41
6. SONATA ZA FLAUTU I KONTINO E-DUR BWV 1035 – PRISTUP INTERPRETACIJI	44
7. SONATA ZA FLAUTU I KONTINUO E-MOL BWV 1034 – PRISTUP INTERPRETACIJI..	50
7.1 PROBLEMI NOTACIJE I ISTORIJSKE INTERPRETACIJE NA SAVREMENOJ FLAUTI.....	55
8. ZAKLJUČAK	58
9. LITERATURA	70
10. EDICIJE:.....	74

1. UVOD

Obim celokupnog dela J. S. Baha do današnjeg dana ne može se precizno utvrditi. Pored jezgra autentičnih dela, postoji i veliki broj kompozicija kod kojih je, tokom vremena, pretpostavljeno Bahovo autorstvo iz različitih razloga nesigurno ili se čak isključuje. Posebno kod njegovih dela za flautu nailazimo na mali broj sačuvanih autografa. Takođe, samo za mali broj dela moguće je utvrditi tačno vreme nastanka, s obzirom na to da Bah nikada svoje stvaralaštvo nije označavao opusom, godinom nastanka ili delovodnim brojem. Od njega se očekivalo da muziku koju izvodi većim delom sam komponuje. Rukopis prepisa i obrada dela otežavaju pitanje određenja obima Bahovog opusa. Iako današnje istraživanje Bahovog dela (franc. *Oeuvre*) u većini slučajeva dolazi do tačnijih saznanja o prepisivačima ili vodenom znaku (filigranu), ostaje prostora za još dosta pitanja kao što su hronologija, autentičnost ili geneza njegovog stvaralaštva. Da bi smo zaista upoznali „pravog Baha“, nezaobilazno pitanje autentičnosti postavlja se ne samo izdavačima i muzikolozima već i izvođačima i pedagogima. Opus sonata za flautu može poslužiti kao primer problematike autentičnosti instrumentalnih Bahovih kompozicija.

Kamerna muzika za flautu podrazumeva jedanaest dela od kojih su neka autentična, druga sa velikom verovatnoćom autentična, dok su ostala neautentična.

Prikaz sonata:

- 4 sonate za flautu ili blok flautu i čembalo
 - g-mol (BWV 1020)
 - h-mol (BWV 1030) – autentična
 - Es-dur (BWV 1031)
 - A-dur (BWV 1032) – autentična
- 3 sonate za flautu i basu kontinuo
 - C-dur (BWV 1033)
 - e-mol (BWV 1034) – autentična
 - E-dur (BWV 1035) – autentična
- Partita za solo flautu a-mol (BWV 1013)
- Trio sonata za dve flaute i basu kontinuo G-dur (BWV 1039)
- Dve trio sonate za flautu, violinu i čembalo
 - G-dur (BWV 1038)
 - c-mol (BWV 1079/8) „Muzička žrtva“

Zbog jake sumnje u autentičnost sonate g-mol, Es-dur, G-dur i C-dur nisu našle mesto u novom Bahovom izdanju.¹

Postoje kontroverzna mišljenja u učestaloj pretpostavci da neke od ovih sonata delimično ili u potpunosti pripadaju drugom Bahovom sinu Karl Filipu Emanuelu. Ove sonate često u publikacijama stoje označene kao dela koja su „preneta kao Bahova“ odnosno „pripisana J. S. Bahu“.

Kod sonata za koje podrazumevamo da nisu autentične nailazimo na određene kompozitorove oznake koje su „atipične“ za Baha. Uzimajući u obzir izvore koji ukazuju na genezu ovih sonata, postavlja se pitanje da li je ovaj argument dovoljan za ovakvu pretpostavku. Epštajn je postulirao opšte prihvaćenu tezu da se aspekti Bahovog autorstva kritički posmatraju i diskutuju ukoliko na to ukazuju relevantne činjenice. Hans Epštajn je jedan od glavnih autora koji su se bavili istraživačkim radom po pitanju Bahove kamernе muzike za flautu. Naročito u svojoj studiji,² kao i u raznim drugim tekstovima, zagovornik je teorije o verodostojnosti ovih sonata. Često se diskutovalo i o pitanju da li je poneka od navedenih kompozicija uopšte pisana za flautu.

¹ Schmitz, Hans P. „New Bach Edition“ (ChamberMusic, 1963), 6.

² Eppstein, Hans: „Studien über J. S. Bach Sonaten für ein Melodie instrument und obligates Cembalo“ (Uppsala, 1966)

U većini Bahovih publikacija kamerna muzika spominjana je samo usputno. Pored najbrojnijih tekstova o specifičnosti određenog dela i njegove problematike koje su štampane u stručnim knjigama, postoji mali broj kompletnih uvida u sva dela. U poređenju sa ostalim delima u muzičkim formama kao što su kantate i muzika za instrumente sa dirkama (*Tasteninstrumente*), informacije o kamernoj muzici nalazimo u nedovoljnoj meri, a naročito za dela namenjena drvenim duvačkim instrumentima.

Za svaku sonatu napisanu za flautu treba analizirati aspekte geneze kao što su:

- U kom vremenskom periodu je nastala?
- U kojim prilikama je bila izvođena?
- Ko su bili izvođači?
- Da li je Bah poznavao virtuoze na flauti ili je postojala neka posebna prilika za komponovanje ovih dela?
- Da li postoje neka određena ranija izdanja koja su bila koncipirana za neke druge instrumente ili su komponovana u nekom drugom tonalitetu?

1.1 Istorijska pozadina, flauta u baroku

Kao produžetak u razvoju renesansne flaute koja nije imala nijednu klapnu, pojavljuje se barokna flauta sa jednom klapnom. Flauta traverzo, iz koje se razvija današnja Bemova flauta, pojavljuje se prvi put u drugoj polovini XVII veka u Francuskoj gde ubrzo dobija na svojoj popularnosti. Razlog za ovaj napredak bio je promenjeno shvatanje o tome šta bi bio idealan zvuk.



Nove trodelne, lagano konično obrađene flaute zvuče u glavnoj donjoj oktavi puno snažnije, poseduju „francusku intonaciju“ (ca. 390–400Hz), kao i inovaciju u vidu dis-klapne koja principijelno omogućava sviranje svih lestvica.³ Malo se zna o tome kako je ovaj instrument stigao u Evropu. Krajem XVII veka pojavljuje se priličan broj francuskih virtuoza na flauti među kojima su Pjer Gabrijel Bufardin (Pierre Gabriel Buffardin, 1690–1768) i Žak Hoteter „Rimljanin“ (Jacques Hotteterre le Romain, 1680–1760). Početkom XVIII veka traverzo flauta je i u Nemačkoj sve više dobijala na popularnosti. Zbog svog punijeg tona, većeg ambitusa i većih izražajnih mogućnosti potisnula je do tada „vladajući“ instrument blok flautu.

U ranom baroku flaute su kroz deljenje središnjeg dela postale četvorodelne. S obzirom na to da je intonacija u manjim mestima i gradovima varirala, većina flauta posedovala je više različitih središnjih korpusa za usklađivanje i prilagođavanje drugim

³ Powell, Ardal und Lasocki, David: „Bach and the Flute: the players, the instruments, the music“ (Oxford University Press, 1995)

instrumentima. Izgled flaute u to doba zavisio je od graditelja kao i od toga u kome je mestu instrument nastao. Zbog neusklađenosti graditelja o načinu postavke intonativnih mogućnosti dolazi do razlika u samom zvuku (intonaciji). Treba uzeti u obzir da je interakcija graditelja bila sputana zbog samih prilika tog vremena i nemogućnosti česte komunikacije, kao i razmenjivanja iskustava i dostignuća u razvoju instrumenta. Pretpostavlja se da je Bah komponovao za trodelnu traverzo flautu čije je kvalitete u svojoj muzici do savršenstva prezentovao. Njegova dela za flautu bez sumnje predstavljaju najvišu moguću tačku flautističke barokne umetnosti. Popularnost i napredak sviranja traverzo flaute u Nemačkoj pospešilo je prisustvo i delovanje francuskih orkestarskih muzičara iz grupe drvenih duvačkih instrumenata. Sa sigurnošću se može reći da je jedan od najznačajnijih bio Bufardin koji je od 1715. do 1749. imao poziciju prvog flautiste drezdenske Hofkapele.⁴ Kao osnivač nemačke flautske škole neizbežno se mora spomenuti Johan Joakim Kvanc (Johann Joachim Quantz, 1697–1773).

⁴ Op. cit., 10.

1.2 Bah i flauta

U jesen 1717. godine Bah je putovao u Drezden. Možemo poći od pretpostavke da je tom prilikom čuo drezdenski Hoforkestar i da je možda čak stupio u kontakt sa tamošnjim instrumentalistima kao što su: Blokovic (Blockowitz), Kvanc ili Bufardin (Buffardin) sa kojim je tokom godina razvio prisnije prijateljstvo. Pored raznih susreta koje su imali u Lajpcigu i Drezdenu postojala je još jedna veza. Bahov rođeni brat Johan Jakob od 1712. do 1713. godine uzimao je časove kod Bufardina,⁵ međutim ne može se sa sigurnošću utvrditi kada su tačno stupili u kontakt. Postoji mogućnost da su se Bah i Bufardin kasnije susreli ali isto tako sa velikom verovatnoćom možemo govoriti da je Bah flautu i bogatstvo njenih izražajnih mogućnosti spoznao na putovanju u Drezden 1717. godine. Ne postoji tačan podatak o tome kada i gde su se Bah i Kvanc upoznali. Takođe je nejasno koliko je u to vreme Bah bio upoznat sa Kvancovom muzikom. Mogućnost susreta bio je orguljaški koncert koji je održan 14.09.1731. u crkvi Svete Sofije u Drezdenu.

Na dvoru pruskog kralja Fridriha Velikog, 1741. godine Kvanc je delovao kao kamerni muzičar. Fridrih Veliki svirao je samo Kvancove i sopstvene kompozicije.⁶ Bah je 07.05.1747. posetio dvor Sanssouci u Potsdamu. Tom prilikom videvši listu prispelih gostiju Fridrih je izgovorio „Stigao je stari Bah”.⁷



⁵ Op. cit., 14.

⁶ *Flöteaktuell* 2.2002, 14.

⁷ Dieter Wunderlich: „Vernetzte Karrieren, Friedrich der Grosse, Maria Theresia, Katharina die Grosse“ (Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 2000)

U Ketenu, Bah je saradivao sa dvojicom flautista. Sa Johanom Hajnrihom Frajtagom (Johann Heinrich Freytag) i Johanom Gotlibom Virdigom (Johann Gottlieb Würdig), koje je Bahov zaposlio prethodnik Rajnhard Štiker (Reinhard Sticker). Pretpostavlja se da je Bahova prva kompozicija za flautu traverzo rana verzija petog brandenburškog koncerta iz 1719. godine, koju su izveli spomenuti flautisti.⁸

Intenzivnija Bahova primena flaute traverzo primetna je oko 1723. godine. Sve ređe je komponovao za blok flautu što potvrđuje činjenica iz tog vremena u kojem je 40 kantata komponovao za traverzo, a manje od 10 za blok flautu. Ako uzmemo u obzir da je traverzo flauta u kantatama pre 1723. godine retko bila u upotrebi, očit je progres flaute kao jednog od Bahovih najdražih drvenih duvačkih instrumenata. Pravi primer za to nalazimo u promeni duvačkog instrumenta u 5. brandenburškom koncertu od blok flaute ka traverzu. Nastanak većine sonata za flautu možemo povezati sa produktivnim boravkom u Ketenu od 1717. do 1723. godine.⁹ Osim kada je bio kapelmajstor i glavni odgovorni za kamernu muziku na dvoru kneza Leopolda fon Anhalta, Bah je većinom bio primoran da piše dela crkvene muzike. U Ketenu je imao priliku da saraduje sa vrsnim i iskusnim muzičarima koji su u različitim kamernim sastavima uigrano interpretirali veliki broj duhovnih instrumentalnih dela koje je komponovao. Priličan broj dela ove forme verovatno je nastao u to doba, kao i mnoga druga dela čiji datum nastanka nije poznat. Dakle, što se tiče Bahovog komponovanja kamernu muzike u prvi plan ističu se uvek godine provedene u Ketenu. Nastanak sonata za flautu takođe se često vezuje za ovaj period. Sve više se kristališe da se Bah kroz ceo svoj život bavio flautom. Njegov afinitet prema ovom instrumentu ogleda se u tome da je flautu naročito koristio kao sredstvo izražajnosti i za određene muzičke efekte u stilski različitim kompozicijama koje odgovaraju karakteru ovog instrumenta. Svom sinu Johanu Gotfridu Bernhardu (Johann Gottfried Bernhard, 1715–1739) takođe je omogućio časove traverzo flaute. Veoma je moguće i da je jednu od sonata za flautu komponovao za svog sina. Nije isključeno da je neovisno od obaveza prema komponovanju crkvene muzike, sastavljao kompozicije koje su išle u nekom drugom muzičkom pravcu namenjene manjim kamernim sastavima i za kućno muziciranje. Nažalost postoji mali broj aspekata na koje se možemo osloniti u cilju konkretizovanja tačne vremenske odrednice ovih kompozicija. Kao u većini

⁸ Dürr, Alfred: „Sonaten Es-Dur/g-moll für Flöte und obligates Cembalo überliefert als Werke J. S. Bachs“ (Kassel, 1975), 1.

⁹ Forkel, Johann Nicolaus: „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“ (Leipzig: Hoffmeister&Kühnel), 57.

slučajeva u istoriji muzike, ova problematika ne bi postojala kada bi se znalo kome su ova dela bila posvećena i za koju priliku su komponovana. Pored mnogobrojnih pretpostavki, sa sigurnošću možemo potvrditi samo autentičnost sonate E-dur (BWV 1035), kao i trio sonate za flautu, violinu i čembalo iz *Muzičke žrtve* (BWV 1079/8). U Lajpcigu je 1701. godine osnovano muzičko društvo *Collegium musicum* kojim je Bah dirigovao, međutim činjenica da je često sarađivao sa muzičarima koji su bili na proputovanju čini problem datiranja još težim. Velika većina dela koja se pripisuju vremenskom periodu Ketena preneti su samo kao obrade ili prepiske iz kasnijeg, većinom Lajpciškog perioda. Ovi prepisi nažalost ništa ne govore o datumima nastanka ili o procesu nastajanja.

1.3 Problematika datiranja i određivanje autentičnosti

Kao što je već spomenuto, u sonatama za flautu kao i u celokupnom kompleksnom Bahovom delu nailazimo na kompozicije sigurne i nesigurne autentičnosti. Te sumnje mogu imati različite razloge. Mogući problem kod određivanja autentičnosti kompozicija su različita tumačenja kompozitorovog obeležavanja. U nekim izvorima nailazimo samo na oznake „del Signor Bach“ ili „di Bachii“ koje se mogu odnositi na bilo kog člana velike muzičke porodice koja se bavila komponovanjem. Do ovih nedoumica i nejasnoća dolazi i s obzirom na to da su kompozitori često svoja dela krunisali samo potpisom prezimena. Još teža je situacija kod kompozitora kod kojih nedostaje kompletno ime. Da bi se kod ovakvih dela autentičnost dokazala potrebna su studiozna istraživanja sekundarnih izvora literature kao kritički, stilistički osvrt. Sumnja u dela nesigurne autentičnosti bez daljeg objašnjenja dovela je do njihovog nestanka iz Bahovog opusa odlazeći u zaborav. Nova istraživanja po pitanju autentičnosti dovela su do ponovnog rasvetljavanja ovog pitanja, pri čemu su se neka od tih dela ponovo našla u krugu originalnih Bahovih kompozicija. Iz ove problematike proizišle su istraživačke metode vodenog pečata i kvaliteta papira. Pri datiranju Bahovih dela Filip Špita (Philipp Spitta) je ovaj način istraživanja smatrao najvalidnijim.¹⁰ Kroz novije tehničke mogućnosti ova metoda dovodila je sve više do preciznih saznanja bez obzira na pojedine slučajeve u kojima nije bilo moguće egzaktno identifikovati i odrediti pojedine znake na određenim stranicama. Postoji mogućnost da je Bah određeni deo papira sačuvao i godinama kasnije na određenim mestima upotrebio, što može dovesti do pogrešnog datiranja. Često se primenjuju *grafološka* istraživanja kao pomoć pri rešavanju problema kao što su hronologija, autorstvo ili prenošenje izvora. Proučavanje raznih stadijuma rukopisa kopirana i kompozitora, za pitanje hronologije, postala je relativno sigurna istraživačka metoda. Rezimirano, do današnjeg dana početna pitanja autorstva i hronologije dela J. S. Baha nalaze se na nesigurnim osnovama i pretpostavkama. Važnu ulogu u tome igraju isprekidane informacije, nedostajajući autografi ili uopšteno prihvaćene pretpostavke karakteristika dela. Subjektivni stavovi kao što su „Bahovo“ ili „ne Bahovo“ takođe igraju ulogu u odrednicama lične predstave i slike ovog kompozitora.

¹⁰ Spitta, Philipp: „J. S. Bach“ (Breitkopf & Härtel, 1979), 962.

2. Sonate za flautu

U instrumentalnoj muzici baroknog vremena sonata zauzima značajno mesto. Kao visoko razvijen oblik potpuno ravnopravno stoji pored forme koncerta, svite ili fuge. U svojim sonatama za flautu i violinu Bah daje prednost melodijskim instrumentima. Kroz upotrebu specifičnih naznaka za instrumente koji ne omogućavaju varijantu izbora melodijskog instrumenta, odvađa se od svojih kolega kod kojih je često moguća zamena melodijskog glasa ili sloboda pri izboru instrumenta. Drugačije nego kod sonata za violinu i čembalo ili svita za violinu i za violončelo, sonate za flautu ne predstavljaju jedinstvenu kompozicionu grupu. Iako ove sonate pripadaju važnom delu njegovog celokupnog kamernog opusa, malo im se pridavao značaj u istorijskom muzičkom istraživanju. U njima pronalazimo različite stilove i forme iz francuske svite, italijanske crkvene sonate, ili koncerta. Ova okolnost ne olakšava vremensko datiranje flautskih sonata, ali podržava mogućnost da su nastale u različitim vremenskim periodima ili su komponovane za različite prilike. Bahove sonate za flautu dokazuju njegov veliki interes za izražajne mogućnosti ovog novootkrivenog instrumenta. Njihova interpretacija stavlja flautistu pred veoma visoke zahteve.

U Bahovo vreme su se uglavnom komponovale solo sonate kao i sonate za jedan ili dva melodijska instrumenta sa general basom, pri čemu je instrument sa dirkama preuzimao ulogu pratnje. Postoji mali broj sonata ove forme za jedan ili dva melodijska instrumenta, i basu kontinuo. Bah je na početku komponovao sonate koje su bile koncipirane za melodijski instrument i obligatno čembalo u kojima dva ravnopravna glasa zajedno deluju iznad deonice basa kontinua.

Troglasni stav iz trio sonata za dva melodijska instrumenta i general bas se zadržava i prenosi na dva instrumenta. U ovom slučaju čembalo preuzima ravnopravnu ulogu prema melodijskom instrumentu. Obe ruke preuzimaju samostalan i obligatan glas. Desna ruka u čembalu postaje nosilac ravnopravnog suprotnog glasa u odnosu na melodijski instrument pri čemu uloga drugog melodijskog instrumenta postaje suvišna. Troglasni stav je pri tom sužen na najbitnije i može da zanemari izlaganje general basa.

Sonate za flautu i obligatno čembalo pripadaju najznačajnijem Bahovom doprinosu kamernoj muzici. One su važne za modifikaciju tradicionalne trio sonate. U ovom slučaju može se reći da je Bah pokretač i osnivač ove nove sonatne forme, čije istorijsko i čisto

umetničko značenje do današnjeg dana reflektuje snagu najveće izražajnosti. To naravno ne znači da basov kontinuo sonate manjkaju u kvalitetu ali njihovo izvođenje uz pratnju obligatnog čembala otvara veće mogućnosti izražavanja tonskih kvaliteta flaute. U pojedinim sonatama za flautu i obligatno čembalo J. S. Baha oba instrumenta imaju ravnopravnu ulogu. Ponekad instrument sa dirkama preuzima veću muzičku odgovornost. Većina brzih stavova su polifoni, postavljeni kao imitacija i fuga u kontrapunktskom stilu dok su sporiji stavovi homofoni. Brzi stavovi sadrže elemente složene fuge dok su završni stavovi često u dvodelnom stilu svite sa različitim ali ipak srodnim temama. Početni stavovi sonata sa obligatnim čembalom po svojoj građi na određen način podsećaju na instrumentalni koncert.¹¹

Ova činjenica navela je Epštajna na pretpostavku da bi poneki od ovih stavova mogli pripadati izgubljenim koncertima. Dodatak u koncertnom stilu predstavlja vezu između četvorostavačnog sonatnog tipa i trostavačnih sonata.¹²

¹¹ Ako uporedimo sonate BWV 1030/1, 1032/1 ili 1031/1.

¹² Scheibe, Johann Adolf: „Allgemeine Deutsche Biographie“ Band 30 (Duncker & Humblot, Leipzig 1890), 675.

2.1 Edicije sonata za flautu, Bahova renesansa i BWV katalog

Postoji nekoliko razloga zbog kojih su se Bahova dela nakon njegove smrti retko izvodila. Razvijenu Bahovu harmonsku polifoniju potisnulo je doba rokoko. Društveno i religijsko okruženje se promenilo a muzičko izdavaštvo nije učinilo njegova dela šire dostupnim. Povodom stogodišnjice od nastanka *Pasije po Mateju*, Mendelson svojim izvođenjem ovog dela 1829. godine otpočinje „Bahovu renesansu”. Na Šumanov podstrek 1850. godine osnovano je Bahovo udruženje „Bach-Gesellschaft“ koje se nakon štampanja celokupnog Bahovog dela u 46 tomova zatvorilo. Novo Bahovo udruženje „Neue Bach-Gesellschaft“ osniva se 1900. godine. Svojim zajedničkim izdanjem („Neue Bach-Ausgabe“) od 84 toma, Bahov institut u Getingenu i Bahov arhiv iz Lajpciga pokušavaju nadoknaditi manjkavosti iz kataloga edicije Peters. Wolfgang Šmider (Wolfgang Schmieder)¹³ sastavlja 1950. godine katalog celokupnih Bahovih dela sa oznakom BWV tzv. „Bach-Werke-Verzeichnis“ koji je organizovan prema formalnim karakteristikama dela a ne prema genealogiji nastanka. U okviru svake podgrupe najpre su navedene najistaknutije kompozicije a potom manje značajne, dela nesigurne autentičnosti ili dela tipa transkripcije. Vilhelm Rust (Wilhelm Rust) u predgovoru aprila 1860. godine (u tomu IX) izdaje tri sonate za flautu i čembalo (h-mol BWV 1030, Es-dur BWV 1031, i A-dur BWV 1032). Paul Graf Valdersee (Paul Graf Waldersee) u tomu XLIII/1 dodaje tri sonate za kontinuo: C-dur BWV 1033, e-mol BWV 1034 i E-dur BWV 1035, u predgovoru koji datira iz juna 1894. godine. Studenti flaute u klasi prof. Morica Firstenaua (Moritz Fürstenau) sa drezdenskog konzervatorijuma izvodili su Bahove sonate 1860. godine. Svita u h-molu (BWV 1067) za flautu i orkestar u to vreme često je bila na izvođačkom repertoaru dok su sonate predstavljale raritet. Za više pažnje izvođenju ovih sonata možemo zahvaliti Klodu Polu Tafanelu (Claude-Paul Taffanell, 1844–1908) kada je 1893. godine postao profesor na pariskom konzervatorijumu. Revidirani BWV katalog sadrži nove informacije iz petnaestogodišnjeg istraživanja Bahovog dela. Izdavačka kuća Brajtkopf i Hertel (Breitkopf&Härtel) ove godine izdaće potpuno novo koncipirano izdanje spomenutog kataloga koji sadrži izmene u skladu sa saznanjima 21. veka.

¹³ Schmieder, Wolfgang: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* (Leipzig 1950).

3. Sonata A-dur BWV 1032 za flautu i obligatno čembalo – pristup interpretaciji

U nastavku teksta osvrnuću se na karakteristike A-dur sonate i važne aspekte u njenom izvođenju koji su mene vodili prilikom tumačenja ovog dela.

Trostavačna sonata za flautu u A-duru J. S. Baha važi za autentičnu i još se može reći da iza nje stoji uzbudljiva istorijska pozadina. Njen originalan rukopis pojavio se posle Drugog svetskog rata a do tada je godinama unazad važila kao nestala. Za vreme rata vredni egzemplari *pruske državne biblioteke* u kojoj se nalazio i autograf ove sonate, premešteni su na sigurna mesta u Poljsku. Da bi se sačuvali od potpunog uništenja, veliki deo manuskripta među kojima se nalazila i sonata BWV 1032 odneti su u univerzitetsku biblioteku u Krakovu. Zajedno sa Mocartovim i Betovenovim rukopisom, Sonata A-dur uručena je kroz simboličan protokol 28. maja 1977. nemačkom političaru Eriku Honegeru (Eric Honegger). J. S. Bah je svojeručno napisao naslov ovog dela: *Sonata a 1 Traversa é Cembalo obligato di J. S. Bach*.¹⁴

Originalni rukopis sadrži „dupli autograf“ koji se sastoji iz dva posebna dela različitog sastava i porekla. Pored sonate za flautu, rukopis sadrži *Koncert za dva čembala* uz pratnju gudačkog kvarteta u c-molu BWV 1062 koji je obrada *Koncerta za dve violine d-mol* BWV 1043. Na autografu je K. F. E. Bah dodao naslov: *Koncert za dva čembala sa pratnjom i trio za obligatni čembalo i flautu*.¹⁵ Za pomenuti rukopis smatra se da je iz vremena oko 1770. god. Pretpostavlja se da je ova partitura određeno vreme bila u rukama Bahovog sina, ali pošto je nema u njegovoj zaostavštini, veruje se da ju je pre smrti poklonio ili prodao. Partitura ove sonate pojavila se u prvoj polovini 19. veka u antikvarnici iz Breslaua.

Analiza vodenog filigrana dovodi do zaključka da se sa velikom verovatnoćom može konstatovati da autograf sonate A-dur BWV 1032 datira iz 1736. god. Manji broj korekcija u autografu ukazuju na poboljšanja određenih detalja koja su svojstvena Bahovim prepisima. Sonate BWV 1031 i BWV 1032 oslikavaju Bahov interes za laganiji i jednostavniji stil mlađe generacije toga doba.

¹⁴Schmitz, Hans-Peter: *J. S. Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI, Band 3, Werke für Flöte* (1963), 43.

¹⁵Op. cit.

Najupečatljiviji motiv na početku prvog stava *Vivace* srodan je sa 3. stavom iz kantate *Wir danken dir, Gott* BWV 29, koja je komponovana 1731. god. Primetna je Bahova upotreba i obrada različitih formi istih motiva.



- 1. Primer - Početak 1. stava A-dur BWV 1032

Musical score for the beginning of the cantata BWV 29, marked *piano*. The score is in A major (one sharp) and 3/4 time. The upper staff (treble clef) shows a vocal line with lyrics: "Hal - le - lo - ja, Stark und - Macht". The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. A large oval highlights the first few measures of the vocal line.

- 2. Primer - Početak kantate BWV 29

Takođe, zbog sličnosti osnovnih motiva 2. stava *Largo e dolce* iz BWV 1032 sa motivima prvog stava (u taktu 6 i 7) BWV 1039 možemo pretpostaviti da su ova dva dela nastala u istom vremenskom periodu.



- 3. BWV 1032, 2. stav

- 4. BWV 1039, 1. stav

Godina nastanka sonate BWV 1062 može poslužiti za datiranje autografa, iako je moguće da je prva verzija flautske sonate nastala još ranije. Stilske oznake ove sonate ukazuju na to da je nastala u vremenskom periodu kada je Bah boravio u Ketenu iako za to ne postoje odgovarajući dokazi. Možemo pretpostaviti da je flautska sonata nastala i nekoliko godina kasnije u odnosu na BWV 1062, na neiskorišćenom delu papira. Međutim, sličan rukopis obe kompozicije kao i Bahova poseta Drezdenu 1736.godine (gde su Bufardin i Kvant u to vreme delovali kao flautusti) navodi na razmišljanje i pretpostavku da su nastale iste godine. Do proleća 1737 god. Bah je dirigovao ansamblom *Colegium musicum* za koji su mu redovno

bila potrebna nova dela što ukazuje na mogućnost da je te godine bilo dovoljno prilika za izvođenje duplog koncerta i flautske sonate. Bahov treći sin Johan Gotlib Bernhard (koji je do 1735. godine boravio u Lajpcigu) svirao je flautu, tako da možemo pretpostaviti i da je sonata BWV 1032 nastala kao potreba za „kućnim muziciranjem“.

Autograf se sastoji od ukupno 18 strana, dok prvih 15 zauzima BWV 1062, sonata za flautu notirana je na tri preostala notna sistema. Na jednom delu papira skiciran je horski početak jedne kantate (Dodatak 1).

Na 14. strani autografa nažalost nedostaje 7cm odsečenog papira na kojem se nalazi sonata za flautu. U koncertnom maniru komponovanom prvom stavu nedostaje otprilike 46–48 taktova. Bahov autograf je jedini izvor ovog nepotpunog stava. Tri donja notna sistema sa osme strane takođe su bila odstranjena ali su naknadno dodata (Dodatak 2).

Od prvog stava flautske sonate sačuvani su taktovi 1–62 kao i dva poslednja takta. Postojali su mnogi pokušaji rekonstrukcije ove kompozicije kako bi se ponovo mogla praktično izvoditi. S obzirom da se 62. takt nalazi na dominantni, vladalo je opšte mišljenje da se potreban notni material koji nedostaje već nalazi u partituri i da pri rekonstrukciji ne treba uvoditi novine, već da je potrebno postojeći materijal vratiti kroz translaciju i postaviti ga u osnovnu lestvicu. Sa sigurnošću možemo konstatovati da je deo partiture za vreme Bahovog života bio odsečen. Postavlja se pitanje zašto je do toga došlo i ko je to uradio? Zbog nedostajajućih tonova u bas liniji duplog koncerta koji su kroz notna slova dodati Bahovom rukom smatra se da je on to lično uradio (Dodatak 3).

Epštajn smatra da je Bah bio nezadovoljan „prozračnim notnim tekstom” prvog stava BWV 1032 i da je iz tog razloga prepravljao pomenute notne primere kao i mogućnost da su odsečeni delovi posedovali nov materijal. Oznake donjeg dela stranice 14 i stranice 29 (Dodatak 4) ukazuju na dodatak koji je sadržao taktove koji nedostaju.

Drugi stav *Largo e dolce* BWV 1032 nalazimo kao identičnu varijantu u istom tonalitetu trostavačnog Koncerta za violinu, violončelo i basu kontinuo. Prepis ovih deonica je od nepoznatog autora iz sredine 18. veka sa naslovom: *Concerto a Violino/Violoncello, et Basso del Sigr./J. S. Bach.*¹⁶

¹⁶ Schmitz, Hans-Peter: op. cit., 44.

Pomenuti koncert nalazimo pod delovodnim brojem BWV 525a, s obzirom na to da su određeni delovi slični orguljskoj sonati BWV 525, pretpostavlja se da je manuskript 525a rana verzija BWV 1032. Na tu činjenicu ukazuje 3/8 takt BWV 252a koji je na deonici flaute i čembala sonate BWV 1032 izmenjen u 6/8 takt (Dodatak 5), kao i živahnija deonica basove linije, više fraziranja i oznaka za artikulacije u sve tri deonice. Takođe neobičan redosled tonaliteta u sonati BWV 1032 (A-dur, a-mol, A-dur) otvara nova pitanja. Kod Bahovih četvorostavačnih kompozicija, brzi stavovi kao i prvi stav uvek su bili u paralelnom molu. Iz tog razloga možemo pretpostaviti da su 1. i 3. stav sonate BWV 1032 transponovani iz C-dura (C-dur, a-mol, C-dur) zbog ograničenog ambitusa flaute. Nekoliko sprovedenih korekcija u tonskim visinama ukazuju da je BWV 1032 upravo nastala iz ove promene tonaliteta. Ispravke 122. takta u 3. stavu navode na pretpostavke da je prvobitno bio koncipiran u C-duru.

Epštajn smatra da je ova sonata zbog svoje određene dvoglasne strukture pisana kao koncert za flautu u C-duru a kasnije prerađena u trio za flautu, violinu i general bas u C-duru. Ovu pretpostavku potkrepljuje činjenica koja ukazuje na dublji drugi glas drugog stava koji možemo uporediti sa svim drugim Bahovim kompozicijama za flautu i violinu.¹⁷ Epštajn pretpostavlja da je autograf istovremeno revizija i obrada prvog stava s obzirom na to da precrtani taktovi 22–24 u deonici flaute na to ukazuju (Dodatak 6).

Trostavačna sonata BWV 1032 odgovara kompozicionom obliku „sonate u koncertnom stilu” koji je bio veoma popularan krajem 20. i početkom 30. godina 18. veka. Kao i sonate BWV 1031 i BWV 1034 ona ima prizvuk italijanskog koncerta¹⁸. Ovu koncertnu strukturu kasnije preuzima trio sonata. Primetno je da su stavovi retko koncipirani višeglasno. U zvuku često dominira samo jedan melodijski glas sa kontinuum što nije bilo tipično za Baha. Leva ruka u čembalu veoma retko ima tematski material. Prozirna struktura partiture je neobična za kompozitorski stil Baha što otvara diskusiju da li odsećene delove muzičke konstrukcije možemo smatrati kao Bahovo nezadovoljstvo ovom kompozicijom. Postoji mogućnost da je želeo da se uklopi u novi, galantni stil drezdenskog dvora. Sonata BWV 1032 (kao i sonata BWV 1031) prvih osam taktova započinje solom čembala, pre nego što flauta započne sa temom i pre nego što dođe do preplitanja tematskog materijala. Sonate sa

¹⁷ Eppstein, Hans: op. cit., 157.

¹⁸ Swack, Jeanne: „J.S.Bach's A Major Flute Sonata BWV 1032 revisited” in : *Bach Studies 2*, hg. V. Daniel R. Melamed, Cambridge 1995, S., 154.

ovakvim uvodnim solima za čembalo pronalazimo u Kvancovim sonatama u koncertnom stilu.

Ne može se nažalost sa sigurnošću reći koja je istorija nastanka flautske sonate A-dur BWV 1032. Kroz razne predloge njene rekonstrukcije i ponovnog postavljanja taktova koji nedostaju u 1. stavu, ponovo je možemo izvoditi kao autentično delo J. S. Baha.

4. Sonata h-mol BWV-1030 za flautu ili blok flautu i čembalo – pristup interpretaciji

Analitičkim pristupom otkrivanju izvorne pojavnosti samog dela sa sigurnošću možemo reći da je Bahova sonata za flautu BWV 1030 autentična. S obzirom na to da tonski i tehnički izuzetno odgovara prirodi flaute, ona spada u najznačajnije delo Bahove kamernе muzike u grupi sonata za flautu. Sa obimnim prvim stavom, predstavlja najkompleksniju Bahovu flautsku sonatu, što se ogleda kroz sintezu baroknih oblika, preko kojih uspeva da dostigne velike izražajne mogućnosti. Pretpostavlja se da je nastanak ove sonate bio prilično komplikovan. Ekspresivni stav na početku sadrži dva solistička instrumenta u izjednačenom kontrapunktskom stilu. Trodelan stav nije tipičan za Baha. Sastavljen je od dve navedene melodije koje se razvijaju i proširuju u beskonačne varijacije. Njena osnova i oblik podsećaju na italijansku ariju. To je oblik koji je Bah često koristio pri komponovanju crkvenih arija. Melodijska preplitanja u glavnoj temi su jedinstvena. Iako ne može da se zaključi određeni sastav sistemske građe, slušalac dobija utisak njene jasnoće i jedinstva. Možemo pretpostaviti da preplitanje tema koje predstavljaju glavni momenat u građi ovog oblika nije slučajnost. Na prvi deo nadovezuje se kratak, kontrastni, homofoni deo u stilu sičilijane, koji dominira kroz solistički nastup flaute. Ispisani general bas ukazuje na činjenicu da Bah nije želeo samostalnu pratnju, već ga je posmatrao kao glavni deo celokupnog utiska. Dvodelni polifoni finale kruniše ovo delo započinjući, za Baha tipičnom, troglasnom „Presto fugom“. Nakon toga upliće se u imitaciono postavljenoj žigi za dva gornja glasa i bas u stilu klasične trio sonate koja isto kao i sičilijana pripada stilu francuske svite.¹⁹ Pretpostavlja se da je, na ovaj način, ovo neobično delo Bah hteo da završi postavljajući treći stav kao suprotnost kompleksnom prvom stavu. U zadnjem delu finalnog stava takođe primećujemo ispisani general bas.

Postoje brojni prepisi flautske sonate *h-mol* koji ukazuju na jedan predokvir u *g-mol*-u. Do danas nije razjašnjeno da li se tu radi o prethodniku *h-mol* sonate, da li je uopšte komponovana za flautu i da li je nastala u Ketenu. Ovo je jedina sonata za flautu koja ima potpuni originalni rukopis, uredno pisane partiture, i koja jedva da sadrži kompozitorove ispravke. Njen pravi naslov je *Sonata a Cembalo obligato e Travers. Solo di J. S. Bach*. Poznato je da je Bah određeno delo prema kojem je imao poseban afinitet rado prepisivao

¹⁹ Spitta, Philipp: „J. S. Bach“ (Breitkopf & Härtel, 1979), 730.

krasnopisom kako bi ovekovečio ovu muziku. Na poledini rukopisa crvenom tintom zapisao je *Autographum J. S. Bachii*. Nažalost autografska partitura se do današnjeg dana nije dobro održala. Šmider i Špita pretpostavljaju da je *g-mol* verzija BWV 1030 nastala 1720. godine u Ketenu,²⁰ a konačna sonata *h-mol* sredinom tridesetih u Lajpcigu.

Postojale su razne diskusije o razlogu transponovanja ove interesantne sonate. Poznato je da je Bah rado komponovao dela za flautu u *h-molu*. Postavlja se pitanje zašto ova sonata koja je od samog početka bila predviđena za flautu, nije odmah komponovana u tom tonalitetu. Šmic pretpostavlja da je postavkom u *h-molu*, Bah želeo da istakne melodijski glas koji je do tada bio relativno ograničen i neiskorišćen. U *h-mol* verziji ambitus flaute u melodijskom glasu dostiže g^3 . Ako pretpostavimo da je deonica flaute preuzeta iz *g-mol* sonate, najdublji ton bio bi c^1 . Ovaj ton u Bahovo vreme na flauti traverzo nije mogao da se izvede. Moguće je da je melodijski glas čiji je opseg u *g-mol*-u išao od c^1 do es^3 bio predviđen za neki drugi instrument kao što je, na primer, oboa.²¹ Hofman pretpostavlja da, pri transponovanju sonate iz *g-mol*-a u *h-mol*, Baha nije interesovao ambitus flaute.²² On smatra da je Bah želeo da „podigne“ zvuk čembala koji je u *g-molu* bio atipično dubok. Dok standardna deonica čembala kod Baha ide do c^3 , u ovom slučaju najviši ton je g^2 . Iz ovog razloga Hofman veruje da deonica čembala nije bila prvobitno pisana za ovaj instrument, već pretpostavlja da je naknadno prekomponovana kako bi bolje odgovarala rasponu samog čembala. Kroz transponovanje ovih sonata, flauta i čembalo dobili su prednost zvučnosti u višem registru. Po Hofmanu ova činjenica, transponovanja čembalo deonice na pojedinim mestima za jednu decimu na gore, govori upravo o tome da je Bah želeo zvučnost u višem registru. Hofman takođe pretpostavlja da je Bah prvobitno imao u vidu lautu umesto čembala. *Trio sa lautom* pripada glavnoj formi muzike za lautu XVIII veka. Kroz određen broj autentičnih kompozicija, koje su nastale u Lajpciškom periodu, Bah pokazuje interesovanje za ovaj instrument. Iz tog razloga Hofman smatra da je prvobitna verzija ove sonate nastala kasnije nego što se pretpostavljalo. Epštajn postavlja pitanje, da li je transponovanje iz *g-mol*-a u *h-mol* urađeno radi prijatnijeg flautističkog tona u tom registru. Šmic pretpostavlja da je Bah ovu sonatu „preradio“ za potrebe lajpciškog *Collegium musicum*-a kojim je 1729. godine dirigovao. Takođe postoji mišljenje da je sonata BWV 1030 i njena komplikovana

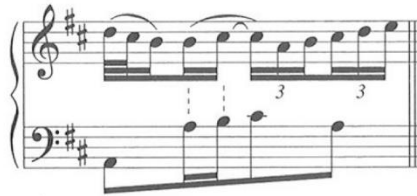
²⁰ Wolfgang Schmieder: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* (Leipzig, 1950), 749.

²¹ Alfred Dürr: „Sonaten Es-Dur/g-moll für Flöte und obligates Cembalo überliefert als Werke J. S. Bachs“ (Kassel, 1975), 335.

²² Hofmann, Klaus: „Diskurs zur vorgeschichte der Sonate in h-moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach“ (Bach-Jahrbuch 1998, Leipzig), 31.

istorija nastanka „upečatljiv dokaz njegove umetničke samokritike“. Epštajn pretpostavlja da je ova sonata rana verzija oblika trio sonate za dve flaute i general bas. Tu hipotezu objašnjava time što gornji glas u čembalu u ranoj verziji *g-mol* sonate ima raspon od d do g². U *h-mol* verziji najdublji ton u svim stavovima je fis. Po tome je *h-mol* sonata istovremeno i jedino delo u kojem sva tri stava imaju zajedničku granicu u gornjem glasu čembala. Može se pretpostaviti da je Bah drugi glas flaute obradio u odnosu na diskant čembala ili ga je čak jednostavno samo preuzeo.

Epštajn dalje pretpostavlja da barem prva dva stava prvobitno predstavljaju verziju koncerta za solo flautu i orkestar. Postoji određen kontrast između solo deonica i *tutti* deonica u prvom stavu, koji na određen način mogu podsećati na koncertni *allegro*. Međutim, naročito u početku, gornji glas čembala je podređen melodijskom glasu. On dodaje da je drugi gornji glas bio izmenjen i da je svoj sadašnji oblik dobio obradom u sonatnu formu za jedan melodijski instrument i obligatno čembalo. On pretpostavlja da je ova sonata doživela značajne promene tokom nastajanja. Konačno, Epštajn konstatuje da flautska sonata *h-mol* zbog promenljive kompozicione tehnike ne može da se postavi u neku tipičnu šemu s obzirom na to da ne odgovara trostavačnom obliku koncertne sonate sa redosledom stavova brz – spor – brz. Ako pretpostavimo da je ova sonata bila namenjena za dupli koncert, vidimo da se ona u ovom obliku jako razlikuje od ostalih Bahovih duplih koncerata. Epštajn smatra da je sonata nastala iz duplog koncerta i zastupa tezu da su prva dva stava nastala iz koncerta za solo instrument i to za flautu u *g-molu*, dok je treći stav napisan da bude apsolutni kontrast prvom i drugom stavu. U istorijskoj izvođačkoj praksi 17. i 18. veka postavlja se pitanje duge i kratke zadržice kao i trilera koji se izvodi od glavne ili gornje sporedne note.

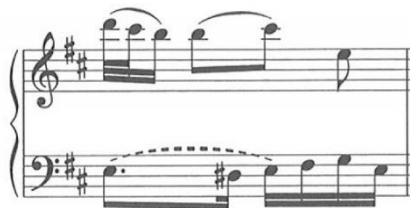
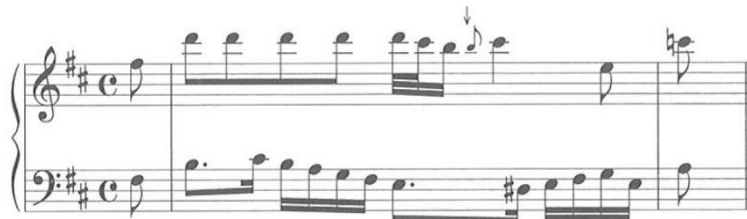


duga zadržica (ne zadovoljavajuća)



kratka zadržica

U oba primera nastaju pri izvođenju dugih zadržica paralelne septime koje su zabranjene.

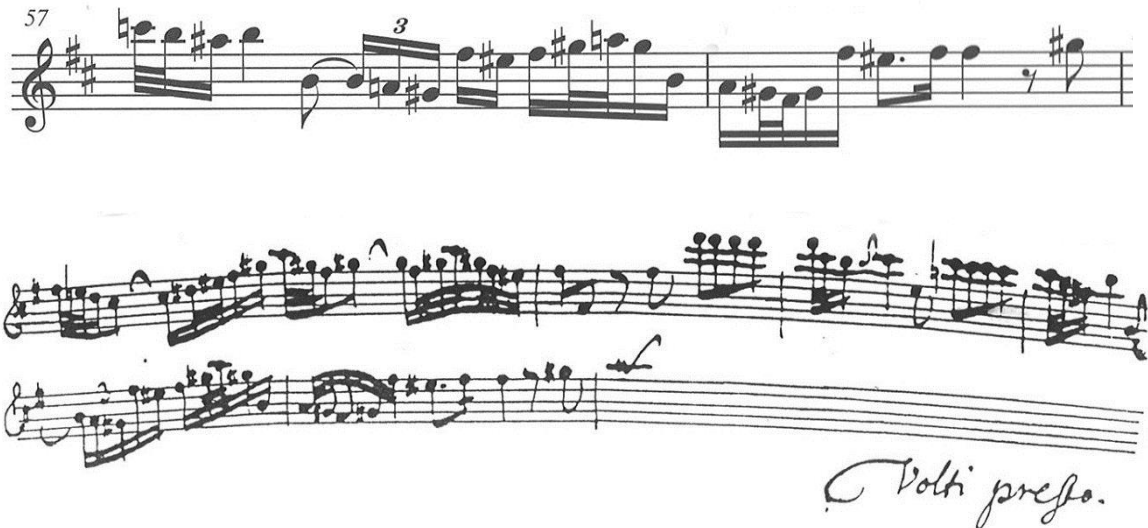


duga zadržica



kratka zadržica

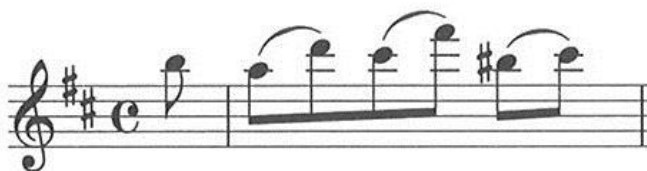
U ovom slučaju su moguće i duga i kratka zadržica, obzirom da je nota *dis* u basovoj liniji promena i naredno melodijsko kretanje ne donosi harmonske promene. Ako je zadržica konsonantna tada nema harmonsku funkciju i ne zahteva razrešenje. U tom slučaju konsonantne zadržice nemaju jako naglašavanje kao u prethodno navedenom primeru. U većini savremenih izdanja sonate BWV 1030 takt 57 predstavljen je određenim ritmičkim pokretom koji se razlikuje od autografa.



Bah takođe ponekad isti motiv različito artikuliše kao što je to u slučaju prvog stave ove sonate u 15. i 52. taktu.



Takt 15



Takt 52

Problem disanja u trećem stavu *Presto* rešićemo kratkim uzastopnim višestrukim udisajima. Na taj način može se skupiti zaliha vazduha za dugi pasaž. Tako, ako u sledećem primeru u taktu 143 iskoristimo sve tri pauze za udisaje, imaćemo dovoljno vazduha do kraja fraze.

Presto



Ovako se izbegava udisaj ispred *fis* u poslednjem taktu, a time i rizik gubitka daha.

U daljem tekstu ću se osloniti na izvođenje čuvene slovenačke flautistkinje Irene Grafenauer, kao i engleskog traverso flautiste Aleksandra Mareja (Alexandar Murrey). Ako poslušamo izvođenje Irene Grafenauer, primetićemo na samom početku prvog stave *Andante*, mirniji tepo i sofosticiranu dinamiku zahvaljujući mogućnostima savremene flaute. Za razliku od nje A. Marej započinje ovaj stav dosta pokretljivije i sa jasnijom artikulacijom. Ovo nijansiranje prožima se kroz ceo prvi stav kod oba interpretatora. Ekstremna razlika izvođača je vidljivija u drugom stavu. Intencija traverso flautiste je da naglasi spor tempo kako bi što bolje istakao kolorit traverso flaute i njene intonativne tehničke mogućnosti. I. Grafenauer vidi kompozitorovu zamisao u pevljivijem i pokretljivijem melodijskom toku koji uz lagani vibrato dobija pravi melanholični karakter i dočarava misteriozni mir. S obzirom na to da je Bah bio konkretan u svojim artikulacionim zahtevima i delimično ih upisao u partituru ove sonate, može se steći utisak da su ovi flautist svojim individualnim viđenjem, uz poštovanje kompozitorove ideje, dodali i svoj lični pečat koji je samo obogatio autorovu misao. Želeći da zvuče što autentičnije, već pomenuti interpretatori se suzdržavaju od korišćenja ornamentike što je autentično prvobitnoj partituri kompozitora.

5. Solo sonata za flautu a-mol BWV 1013 – pristup interpretaciji

Redosledom stavova Allemande, Courante, Sarabande i Bourée anglaise, solo sonata a-mol BWV 1013 više odgovara formi svite nego sonate kao što je u literaturi često označena. Bah je pod sonatom obično podrazumevao crkvenu sonatu (*Sonata da chiesa*) ili trostavnu sonatu u koncertnom stilu. Nikada nije koristio pojam sonata za kamernu sonatu (*Sonata da camera*) koju je pre označavao kao svita ili partita.²³

Ovu sonatu sačinjava niz igara koje su međusobno kontrastne u tempu, metrici, i fakturi, i koje su različitog porekla, nemačkog, francuskog, italijanskog i engleskog.²⁴

Igra je bila deo života, poziv, način komunikacije. Moralo se umeti igrati da bi se napredovalo na društvenoj lestvici. Ona nije bila samo zabava – označavala je obrazovanje i status. Tokom 17. veka igra ima i političku važnost. Na dvoru su koraci imali svoje „formule“, svako je imao svoju koreografiju pa se često muzika tome morala prilagođavati. Igra se razvijala zajedno sa muzikom sa ukusom vremena pa tako između igara 17. i 18. veka postoje neke osnovne razlike po čemu se lako mogu prepoznati.

U 17. veku pri osnovnom hodu desna ruka i desna noga se kreću u isto vreme dok je u 18. veku situacija potpuno drugačija. To je vek novih kostima, zanimljiviji je i rad nogu, a počelo se i sa lakim skokovima – flamanski stil.²⁵

Zbog relativne ograničenosti samih instrumenata ali i tehničkih mogućnosti izvođača, uopšteno govoreći muzika na dvoru je bila relativno sporijeg tempa i statična, ali je ornamentika činila da bude interesantna. Eksperimentišući sa novom muzikom za ples kompozitori su iznenada dobili mogućnosti da se okrenu instrumentu koji sve više počinje da živi svoj život tj. prestaje da bude „pratilac“ glasu ili pokretu. Tako je počela da se razvija i modernija harmonija.

²³ Newman, Wiliam: *The sonata in the Baroque Era* (New York 1959), 266.

²⁴ Za organizaciju svite kao forme kako je mi poznajemo zaslužan je Johan Jakob Froberger (Johann Jakob Froberger, 1616 1667). U osnovi njegove svite su četiri kontrastne igre poreklom iz različitih područja: Allemande iz Nemačke (sporiji tempo, takt 4/4), Corrente iz Italije („tečan” tempo, takt ¾) ili Courante iz Francuske (kompleksan tempo, takt 3/2 uz hemiole), Sarabande iz Španije (brži tempo, takt 3/8, 6/8, 12/18, mada ih ima i sa četvorodelnom podelom takta. Froberger je obično stavljao žigu pre sarabande a ponekad je čak izostavljao.

²⁵ Tokom 17. veka francuski dvorski balet je dodao veliki broj drugih, dodatnih igara onome što je već postojalo (alemandi i kuranti) a to su: menuet (umeren tempo, ¾ takt), gavota (brži tempo 2/2 sa pola takta predtakta), bure (brži tempo 2/2 takt sa četvrtinom ili osminom kao predtaktom).

Metar, ritam, fraziranje i karakter svake igre uslovljeni su njenim nazivom što predstavlja rešenje prilikom određivanja tempa. Treba primetiti da se opis stila i izvođenja nekih igara razlikuju kod pojedinih teoretičara koji o njima pišu. Neke igre koje kontinuirano egzistiraju više od veka postepeno trpe promene. Njihov tempo postaje brži ili sporiji što menja njihov karakter. Po pravilu igre su brže i živahnijeg karaktera u vreme kada se prvi put pojavljuju. Vremenom postaju spore i sentimentalnije i na kraju ne zahtevaju ritenuto. Iz tog razloga smatram da je za izvođača važno da pre odluke o tempu izvođenja razmotri vreme u kojem su igre komponovane kao i njihovo poreklo. Takođe treba imati u vidu da stavovi svite koji nose nazive igara nisu uvek bili namenjeni stvarnoj igračkoj pratnji već čuvaju karakter i raspoloženje povezano sa odgovarajućom igrom.

5.1 Alemanda

Alemanda je stara srednjovekovna igra nemačkog porekla ne mnogo graciozna u pokretima. Predpostavlja se da je na francuski dvor došla nakon aneksije Alzasa od strane Luja XIV kada je i promenila karakteristike postajući graciozna i sentimentalna igra sa paradoksalnim nazivom: *Francuska alemanda*. To je najsentimentalnija dvorska igra i jedina u kojoj se partneri drže za ruke. Po formi je dvodelna igra tj. ima dva odeljka često nejednakog broja taktova. Takt je četvorodelan i za razliku od starih tipova alemandi, počinje osminskim ili šesnaestinskim predtaktom, a ponekad i grupom od tri šesnaestine. Oko 1620 god. alemanda je zauzela mesto pavane u sviti kao prvi stav. Alemanda kao igra i alemanda kao instrumentalna kompozicija veoma se razlikuju.

Tempo i artikulacija

Tempo je sporijeg i dostojanstvenog karaktera ali kroz melodijski pokret u šesnaestinama dobija na određenoj pokretljivosti. S obzirom na to da u prvom stavu nailazimo na šesnaestine u pokretu koji flautisti jedva omogućavaju disanje, postavlja se sve češće pitanje da li se kod ovog dela zaista radi o kompoziciji za flautu ili je reč o obradi. Međutim u stavovima koji slede Bah u potpunosti koristi zvučne i tehničko sviračke mogućnosti flaute.

U jednoglasnom melodijskom kretanju ovog stava krije se polifonija koju treba istaći i koja se prepoznaje pravilnom artikulacijom pri izvođenju.

Čuveni flautista i pedagog 20. veka Marsel Mojz (Marcel Moyse 1889–1984) odabrao je prvi stav sonate u a-molu BWV 1013 kao bazu za komponovanje pedeset varijacija koje

sadrže ritmičke i artikulacione probleme²⁶. Ovim je ponudio mogućnost da se na najbolji mogući način efektivno vežbaju različiti maniri lične ekspresije u interpretaciji almande. Bez obzira na sviračku formu u kojoj se flautisti nalaze, ove vežbe pružaju raznosvrсну artikulacionu platformu za vežbanje u cilju što bolje interpretacije. Po Mojzu flautista koji loše artikuliše nije kompletan.²⁷

Dobro artikulirati podrazumeva jasno i osećajno se izražavati. Po Kvancu u to vreme razlikovala su se tri načina udara jezikom²⁸:

1. ti, di

- ti – za kratke i brze note
- di – za sporije ali vesele melodijske linije

2. ti – ri

- ti-ri kod punktiranih nota srednje brzine, neujednačenog sviranja, akcenat je na drugom udaru jezika. Sa „ri“ ne možemo početi frazu.
diri - uvek kad se ne izvodi staccato

3. did“ll – kod brzih pasaža. Akcenat je na prvom udaru jezika.

Fraza se ne može započeti sa d“ll

Nailazimo na problem sličnosti prvog stava Partite sa delima za violinu i klavijaturne instrumente. Najbližu paralelu možemo videti kod sonate za violinu BWV 1003, fuge iz BWV 944 i invencije BWV 784. Sve ove Bahove autentične kompozicije komponovane su u a-molu i nastale su u približno istom vremenskom periodu oko 1720 godine.

²⁶ Moyse, Marcel: *Fifty Variations on the Allemande of Bach's Sonata for flute alone for the study of articulation, embellishment, trills, groppetti, and grace notes* Mc Ginnis & Marx, 1964, 3.

²⁷ Isto.

²⁸ Quantz, J. J.: “Versuch einer Anweisung die flöte traversiere zu spielen”, Berlin 1752, Kapitel VI, Von Gebrauch der Zunge, bei dem Blassen auf der Flöte.



BWV 1013, takt 6



BWV 784, takt 23



BWV 784, takt 19



BWV 1013, takt 15



BWV 1013, takt 45



BWV 784, takt 1



BWV 1003, takt 11



BWV 1003, takt 20



BWV 1013, takt 7



BWV 1003, takt 23



BWV 1013, takt 18



BWV 1003, takt 41



BWV 944, takt 177



BWV 1013, takt 34

Poslednji ton u alemandi a³ ukazuje na činjenicu da je BWV 1013 morala nastati zadnjih godina ketenskog perioda obzirom da je flauta traverzo tada imala opseg tonova do d³ koji se tek kasnije proširio. Pomenuto proširivanje opsega travezo flaute nije se dogodio u par godina. Tonovi preko g³ do sredine 18. veka retko su se svirali. Kasnije su se takođe retko izvodili, tek u prelasku 18. na 19. vek bili su češće u upotrebi.

Samo zato što prvi stav Partite ne predstavlja tipičnu kompoziciju za flautu ne znači da je bila koncipirana za neki drugi instrument. U vreme koje predpostavljamo da je komponovana, Bah je stvarao samo solo dela za gudačke instrumente i instrumente sa dirkama. Možda je to razlog velike sličnosti Alemande sa pomenutim delima. U pojedinim delovima Nemačke i Evrope mogla se primetiti sličnost violinske i flautske muzike oko 1720 godine.²⁹

5.2 Kuranta

Kuranta (Corrente) je bila izuzetno popularna igra kroz gotovo dva veka (1550–1750). Samo menuet još može da se pohvali tako dugom popularnošću. Postojalo je veliko rivalstvo među učiteljima ove igre. U svom razvoju prošla je tri faze:

1. Corrente

(od glagola „trčati”), poreklom je iz Italije koju je na francuski dvor donela Katarina Mediči (1519–1589)

2. Courante

Prava dvorska igra koja je dugo bila popularna.

Zemlja porekla je Francuska, tačnije oblast Poitou i bila je dvodelnog pulsa. Transformisala se u trodelni ritam (3/4 ili 3/2) mnogo pre dolaska na dvor. Za razliku od prethodne, tempo nije prebrz i ima samo nekoliko brzih pasaža. Tempo je zapravo sporiji i češće je nalazimo u taktu 3/2. Iako dostojanstvena, ipak je zadržala manje skokove u izvođenju.

3. Instrumentalni tip

Nastao je kao zanimljiv spoj prethodna dva tipa. Počinje predtaktom u vidu četvrtine ili osmine. Oko 1620. god. ova igra nalazi svoje drugo mesto u sviti posle alemande. Kada je svitu zamenila četvorostavačna sonatna forma ovu igru je preuzeo skerco (Scherzo). Po formi je dvodelna i najčešće ima simetričan broj taktova – 16 ili 32.

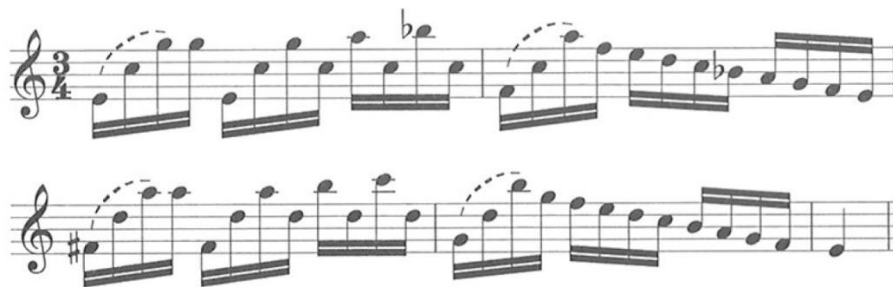
²⁹ Powell, Ardal und Lasocki, David: „Bach and the flute: the players the instruments, the music”, in *Early Music* 23, hg. V. Tess, London 1995, 10.

Barokni izvođači kombinuju puls na različite načine akcentujući na 1. i 4. dobu ili na 1.3 i 5. dobu.

Notna struktura prvog stava Partite nije jedini razlog koji stavlja u pitanje mogućnost njegovog izvođenja na flauti. Nezgodna arpeđa drugog stava često su u fokusu diskusije.



Predlog artikulacije pri interpretaciji:



S obzirom na to da je tempo prilično brz, u cilju što boljeg zvučnog rezultata predlažem izvođenje krešenda u donjim notama arpeđa.

5.3 Sarabanda

Po formi sarabanda je jednostavna i lagana dvodelna pesma u $\frac{3}{4}$ taktu i uvek je počinjala na prvu dobu. Imala je određene sličnosti sa pavanom. Bila je ponosnog svečanog i strogo religioznog karaktera. Dolaskom na francuski dvor (oko 1588) postaje otmena, dostojanstvena i odmerena. Kao igra imala je komplikovane, vijugave pokrete. U Engleskoj polovinom 17. veka sarabanda je bila bržeg tempa i kao takva veoma se razlikovala od

francuske sarabande. Sporijeg tempa svirale su se sarabande francuskih autora kao i Bahove. Kvantz je zapisao da je njen tempo kao kod kurante ali sa više ekspresivnosti³⁰.

Na prvi problem koji nailazimo u izvođenju sarabande su dugačke fraze. Iz tog razloga smatram da je odabir tempa na početku od ključnog značaja kako bi se došlo do rešenja ovog problema. Sledeći izazov predstavlja boja tona. Da bi se približili zvuku traverzo flaute trebalo bi težiti tamnijoj boji tona na modernoj flauti. Kontrola disanja, ciljani izbor zvučne boje i meka artikulacija doprinose što jasnijem sviranju ovog stava.

Pažnju treba posvetiti stepenu intenziteta i kontrolisanju vibrata pri sviranju. U Bahovo vreme nije se pravila velika razlika između termina *flattement* i *vibrato*. U ovom sličaju može doći do zabune obzirom da je pojam *flatté* ili *flattement* ponekad bio oznaka za mordent ili triler³¹.

Na traverzo flauti *flattement* je bio vrsta vibrata koja se izvodila prstima na ivici jednog ili više otvora. Ovakav način izvođenja na modernoj flauti nije moguć. Danas se vibrato izvodi mišićima dijafragme u kombinaciji sa disajnim organima. Tako nastaje vibrato primarno (aktivno) kolebanjima pritiska vazduha koji međutim sekundarno (pasivno) povlače za sobom kolebanja visine tona. Glavni element estetskog vibrata je njegova ne nametljivost i povezanost sa muzičkom izražajnošću. Smatram da za interpretaciju sarabande od odlučujućeg značaja su: frekvencija, amplituda vibrata kao i boja tona.

Džejms Galvej (James Galway) smatra da flautista može kontrolisati vibrato i vratnim mišićima³².

Trevor Vaj (Trevor Wye) sugeriše promenljivi vibrato u odnosu na tempo i oktavu koju flautista izvodi³³. Za Mojza (Marcel Moyse) vibrato je bio deo tona i sredstvo izražavanja³⁴.

³⁰ Quantz, J. J.: op. cit., 58.

³¹ Veilhan, Jean- Claude: „Die Musik des Barock und ihre Regeln“ (Paris: Alphonse Leduc, 1982), 36.

³² Galway, James: „Die Flöte“ (Ullstein 1988), 123.

³³ Wye, Trevor: „Flöte üben aber richtig; Heft 4: Intonation und Vibrato“, (Frankfurt: Zimmermann, 1983), 19.

³⁴ Wye, Trevor: „, An extraordinary man“ (Iowa, USA 1993), 51.

U prvom delu sarabande šesti i osmi takt imaju ukras dok se u donjem delu nalazi u trideset i šestom taktu. Bah je za svog sina Vilhelma Fridemana Baha (Wilhelm Friedemann Bach) napravio listu od 13 ukrasa koja datira iz 1720. godine.



1 Trillo

2 mordant

3 trillo und mordant

4 cadence

5 doppelt-cadence

6 idem

7 doppelt-cadence und mordant

8 idem

9 accent steigend

10 accent fallend

11 accent und mordant

12 accent und trillo

13 idem

Pored pomenute tabele postoje još sedam ukrasa koje je Bah koristio:

1. *Nachschlag* – koji prethodi udaru (na primer kod pasaža u tercnom kretanju naniže ubacuje se apođatura)
2. Grupa sitnih nota koja anticipira udarac
3. *Schleifer* – kao niz nota koje počinju od one note na linijskom sistemu gde je znak za ukras i u lestvičnom nizu idu ka glavnoj noti
4. *Arpeggio* – znak je ispod akorda, može da bude naviše ili naniže a može i da se izvodi i u oba smera.
5. Apođatura nakon koje sledi arpeđo
6. Dijagonalna crta između nota akorada koja označava popunjavanje akorda u vanakordskim tonovima
7. *Schneller* – mordent sa gornjom notom.

Bah je u velikoj meri koristio francusku ornamentaciju što se vidi iz njegove tabele. Neke sarabande imaju kompletno ispisan „duble“ kao varijacije za ponovljenu repetitiju i kao takve podsećaju na velike sarabande Kuprena (Francois Couprerin). Italijanski ukrasi

ponekad pomešani sa francuskim nalaze se u njegovim sonatama i arijama. Način izvođenja ornamentacije u sarabandi u velikoj meri varira kod izvođača.

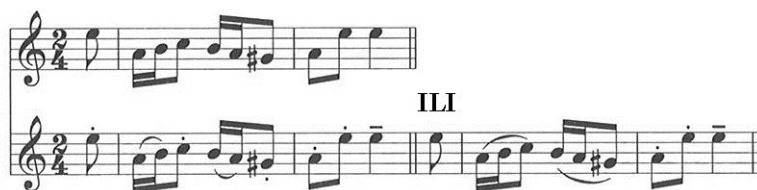
Po mom mišljenju neophodna je ekspresivnost i elastičnost pri interpretaciji kako ne bi došlo do prekidanja melodijskog toka.

5.4 Bourrée Anglaise

Francuskom dvoru ova igra predstavljena je još 1565. godine u vreme vladavine Katarine Mediči (Caterina de' Medici 1519–1589). Lako se prepoznaje po svom početku, tj. vrsti predtakta a to je jedna četvrtina ili osmina. Iako ima potpuno nezavistan karakter ova igra je na neki način deo igara kojima pripada gavota (*gavotte*) i rigodon. Ona je od svih starih igara najsnažnija i relativno najprostija „rustična“ igra koja je igrana i pevana u vreme berbe grožđa. Žan Filip Ramo (Jean Philippe Rameau 1683–1764), Marin Mara (Marin Marais 1656–1728), Žan Batist Lili (Jean-Baptiste Lully 1632–1687) često su u svoje opere i balete uključivali ovu igru. Vrlo brzo je nestala iz igrackog repertoara ali je našla mesto u instrumentalnoj baroknoj sviti između sarabande i žige.

U izvođenju ovog stava smatram da je od značaja razmotriti karakter, i stil ove igre kako bi se što bolje oživela muzička ideja. Kod interpretacije višeglasne melodike burea postavlja se pitanje „glavnih“ i „sporednih“ glasova koje takođe treba uzeti u obzir. Često možemo potrebne akcente naglasiti kroz artikulaciju kao na sledećem primeru.

Predlog izvođenja:



Partita BWV 1013 je praktično sve do 1917. godine bila nepoznata. Karl Štraube (Karl Straube 1873–1950) otkrio je u zaostavštini Tomas-kantora Vilhelma Rusta (Wilhelm

Rust 1822–1892) rukopis (Sammelhandschrift) tri sonate i tri partite za violinu solo BWV 1001–1006 i partitu za solo flautu a-mol BWV 1013³⁵.

Prvi put Partitu BWV 1013 javno je izveo flautista Rene Le Roj (René Le Roy 1898–1985) 1919. godine. Gustav Šek (Gustav Scheck 1901–1984) komponovao je klavirsku pratnju za ovo delo³⁶.

Analizom rukopisa došlo se do zaključka da je prvih pet notnih sistema kao i naslov „Solo pour la flute traversière par J:S:Bach“ pisao orguljaš i kompozitor Bernhard Kristijan Kajzer (Bernhard Christian Kayser 1705-1758)³⁷. Ostatak kompozicije pisao je nepoznati prepisivač.

Za većinu Bahovih flautskih kompozicija nažalost ne možemo utvrditi pravi povod njihovog nastajanja što je slučaj i sa BWV 1013. Verovatno je neko od flautista tog doba bio u mogućnosti da se suoči sa problemima izvođenja koje ova kompozicija nameće. Maršal (Marshall) pretpostavlja da francuski naslov iz ketenskog izvora ukazuje na mogućnost da je ovo delo bilo namenjeno Pjeru Gabrielu Bufardinu (Pierre-Gabriel Buffardin 1690–1768)³⁸.

Postoji verovatnoća da je Partita Bahovo prvo komponovano delo za flautu nastalo 1717. god. posle posete Drezdenu, gde je imao lični kontakt sa Bufardinom. Ovo poznanstvo moguće da se desilo preko Georga Johana Pizendela (Georg Johann Pisendel 1687–1755) koji je Baha već duže vremena poznavao. Kratko pre tog susreta Pizendel se vratio iz Italije gde je godinu dana studirao kod Vivaldija. Dokazano je da je Pizendel iz Italije doneo Vivaldijeve koncerte koje je verovatno pokazao Bahu i sa tim u vezi možemo pretpostaviti da su određeni stavovi sonata u koncertnoj formi nastali pod ovim uticajem.

Poznata Pizendelova sonata za violinu solo u a-molu mogla je poslužiti Bahu kao direktan uzor za komponovanje BWV 1013. Fogt (Vogt) postavlja pretpostavku da se kod solo kompozicije za violinu, violončelo i flautu radi o takazvanim studijama koje nisu bile predviđene za javno izvođenje³⁹. Šmic (Schmitz) je mišljenja da je BWV 1013 jedna od

³⁵ Manuskript muzejski broj Bah P968, kraljevska biblioteka u Berlinu.

³⁶ Bach, J. S.: *Sonate a-moll Flöte und Klavier*, edition Peters No3332, Schreck und Schwedler.

³⁷ Schmitz, Hans-Peter: „Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI, Band 3, Werke für Flöte, kritischer Bericht, Kassel 1963, 7.

³⁸ Marshall, Robert L.: “J. S. Bach’s compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology” in : *Journal of the American Musicological Society*, Volume XXII, hg , v (Philadelphia: Joseph Auner, 1979), 56.

³⁹ Vogt, Hans Johan: *Sebastian Bachs Kammermusik* (Stuttgart 1981), 41.

najranijih odnosno prvih Bahovih kompozicija za flautu i istovremeno smatra da je Alemanda obrada verzije za gudački instrument⁴⁰.

Blume smatra kao i za ostala Bahova kamerna dela za flautu da je Partita nastala oko 1720. godine⁴¹. Zigele (Siegele) je za razliku od prethodno izloženih stavova, mišljenja da je Partita nastala pri kraju Bahovog ketenskog perioda⁴².

Smatram da koncepcija solo sonate BWV 1013 bez potpore akordske pratnje potvrđuje najvišu kompozitorsku kompetenciju kao i dobro poznavanje instrumenta.

⁴⁰ Schmitz, Hans-Peter: "Marginalien zur Bachischen Flötenmusik" in : *Musa Mens Musici. Im Gedenken an Walther Vetter, ig.* (Laipzig: V. Henz Wegwner, 1969), 169.

⁴¹ Blume, Frederick: Artikel "Johan Sebastian Bach", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Band I* (Kassel: Ludvig Finscher, 1949), 1013.

⁴² Siegele, Ulrich: *Kompositionsweise und Bearbeitungs technik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Stuttgart 1975), 28.

6. Sonata za flautu i kontino E-dur BWV 1035 – pristup interpretaciji

Na osnovu jedinstvenih i nedvosmislenih izvora sonata E-dur za flautu važi kao Bahovo autentično delo. Istina, ni ona ne može biti označena kao tipična za stvaralaštvo ovog kompozitora, ipak, i pored toga, u njenu originalnost se nikada nije sumnjalo. S obzirom na nedostajuću „imitacionu polifoniju“ kao i neobičnu formu u stilu *sonata da camera* može se eliminisati svaka sumnja u autentičnost ove sonate na osnovu sekundarnih izvora. Ovde govorimo o sonati koja je jedinstvena po svom kamernom stilu i karakteru. Međutim, kako samo treći stav *Siciliano* ima naslov koji ukazuje na stil određene igre, plesni karakter ove sonate često nije prepoznat. Kod uvodnog stava možemo reći da se radi o alemandi u francuskom stilu. Drugi stav *Allegro* ima karakter *rigodona*, dok četvrti podseća na brzu *polonezu* i zajedno u maniru svite imaju dve reprize.

Možemo konstatovati da ovde govorimo o četvorostavačnoj kamernoj sonati u stilu svite u kojoj se stavovi smenjuju spor – brz – spor – brz.

Oznaku za *Siciliano* često pronalazimo u crkvenim sonatama i zbog ove činjenice može doći do problema tačnog sagledavanja forme ove sonate. Takođe, ovaj stav komponovan je u paralelnoj molskoj lestvici što predstavlja redak slučaj u kamernim sonatama. Svi relevantni izvori u kojima pronalazimo važne informacije o ovom maestralnom flautskom delu nedvosmisleno navode J. S. Baha kao autora. Najraniji izvor o ovoj sonati datira iz 1800. godine od nepoznatog kopiste sa naslovom *SONATA (per) Traverso solo e Continno (del sigre). Giov.:Seb.:Bach*. Možemo pretpostaviti da je na nemačkom jeziku tek kasnije dodat naslov „za Mihaela Gabriela Fredersdorfa“ (1708–1758), koji nije bio samo dvoranin Fridriha II, nego i njegov partner u zajedničkom muziciranju⁴³.

⁴³ Schmitz, Hans – Peter: „Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe sämtlicher Werke“, Serie VI, Band 3, Werke für Flöte, kritischer Bericht (Kassel 1963), 1963.



Drugi izvor iz prve polovine 19.veka pored glavnog naslova sadrži dodatak da se radi o autografu J.S.Baha koji je posetom Potsdamu ovu sonatu posvetio Fredersdorfu⁴⁴. Šmic (Schmitz) pretpostavlja da je E-dur sonata kao i BWV 1034 nastala još u Ketenu i da je moguće da je Bah određeni primerak prepisao pre putovanja u Potsdam.



Ovom prilikom takođe ukazuje na velike stilske i muzičke razlike sonate E-dur i trio sonate iz „Muzičke žrtve“ koja je komponovana 1747. godine, kao i na mogućnost da je E-dur sonata obrada jednog već ranije komponovanog Bahovog dela. Na to ukazuje i mali raspon tonova koji se kreće od d¹ do g³. Postavlja se dakle pitanje koliko se Bah prilagođavao običajima na dvoru, odnosno možemo pretpostaviti da Fridrih II i Fredersdorfu nije odgovarao visoki registar. Na žalost ne postoje mogućnosti za poređenje sa drugim kasnije komponovanim Bahovim flautskim sonatama kako bi zaista mogli da odgovorimo na pitanje u kom tačnom vremenskom periodu je nastala E-dur sonata. Na osnovu mnogobrojnih motiva

⁴⁴ Schmitz, Hans.Peter: op. cit., 23.

i lake strukture stavova Epštajn smatra da je sonata E-dur nastala kasnih 40-ih godina 18. veka kako bi udovoljila zahtevima galantnog dvorskog rokoko stila⁴⁵.

Čestu pretpostavku o mogućem istovremenom nastajanju sonate E-dur i e-mol on potpuno isključuje. Iz njegovog ugla gledanja ova izrazito solo kompozicija (čija je nekomplikovana polifonija i melodija tačno odgovarala ukusu Fridriha II) ne može se smatrati kao Fredersdorfov poklon, već kao lična preporuka za kralja.

Pretpostavlja se da je ova sonata preko Fredersdorfa stigla u ruke Fridriha II s obzirom na to da izražen solo karakter prvog stava i izbegavanje jakih efekata može biti indicija za približavanje dvoru. Iako se ovde radi o lakšem delu Bah mu je utkao svoj prepoznatljiv stil.

U prvom stavu E-dur sonate uočava se pre svega promenljiva ritmika gornjeg glasa kao i linearan i motivski oblikovan bas.

The image shows a musical score for the first movement of the E major sonata, BWV 1005, by J.S. Bach. The score is written in treble and bass clefs, 3/4 time. It features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic bass line. A figured bass line is provided at the bottom of the page, consisting of numbers and accidentals (sharps and naturals) indicating the notes for the figured bass.

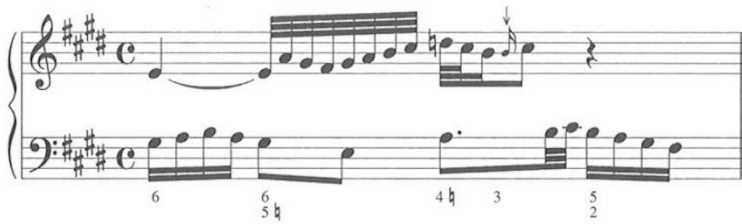
Predlog interpretacije:

The image shows a musical score for the first movement of the E major sonata, BWV 1005, by J.S. Bach, showing a proposed interpretation. The score is written in treble and bass clefs, 3/4 time. It features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic bass line. A figured bass line is provided at the bottom of the page, consisting of numbers and accidentals (sharps and naturals) indicating the notes for the figured bass.

⁴⁵ Eppstein, Hans: „Über J.S. Bachs Flötensonaten mit General bass“, *Bach – Jahrbuch*, 58. Jahrgang, Berlin 1972, 18.

Ne zadovoljavajuće

Zadovoljavajuće

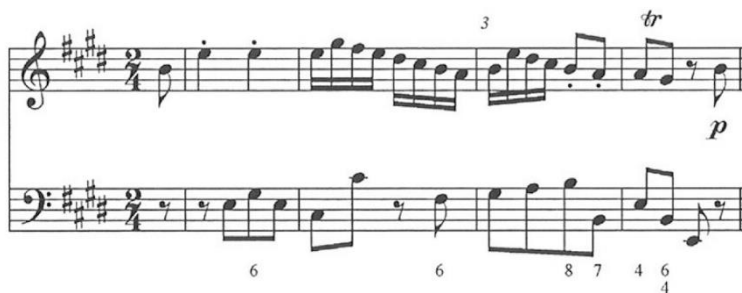


Duga zadržica manje zadovoljavajuća

Kratka zadržica bolja



Vedar i manje komplikovan stav koji sledi nije komponovan u koncertnom maniru kao što je čest slučaj sa ostalim sonatama. Osnovni motiv pronalazimo povremeno naznačen i u basovoj deonici.



U trećem stavu nailazimo na preplitanje imitacionog i kanonskog oblika.

The image shows a musical score for the third measure. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff contains a bass line with a trill on the note G#4. Below the bass staff, there are fingering numbers: #, 6/4, 5/3, 6, 6/4, 7, 6/4, 6/5.

Četvrti stav je solo kompozicija bez imitacionog rada.

Predlog interpretacije:

The image shows a musical score for the fourth measure. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line with a trill on the note G#4. The bass staff contains a bass line with a triplet of eighth notes. The trill in the treble staff is marked with a mordent symbol.

Triler kao mordent.

The image shows a musical score for the fourth measure, identical to the previous one. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line with a trill on the note G#4. The bass staff contains a bass line with a triplet of eighth notes. The trill in the treble staff is marked with a mordent symbol.

Triler od gornje note.



Triler sa dužim završetkom.



Kadencirajući triler.

S obzirom na to da Epštajn smatra da je ova sonata komponovana po ukusu postdamskog dvora, iz njegovog viđenja previše se razlikuje od ketenskih sonata, tako da možemo zaključiti da je ovo najverovatnije kompozicija koja je nastala povodom posete dvoru. Šmicovo rano datiranje oslanja se pre svega na poređenja sa trio-sonatom iz „Muzičke žrtve“ koja se svakako veoma razlikuje od E-dur sonate u određenim aspektima. Međutim, ako posmatramo različite namere komponovanja ovih sonata, njihova vremenska blizina nastanka ipak je moguća, kao i verovatnoća da se kod sonate BWV 1035 radi o delu iz zrelijeg perioda Bahovog komponovanja.

7. Sonata za flautu i kontinuo e-mol BWV 1034 – pristup interpretaciji

Za ovu sonatu možemo reći da je tipična barokna solo sonata sa pratnjom general basa i bez sumnje pripada autentičnom Bahovom opusu. Ona je našla mesto u krugu ketenske kamerne muzike, ali poneki Bahovi istraživači svrstavaju je na početak Lajpciškog perioda. Međutim, prilično je očigledno da ipak nije nastala u ketenskom periodu s obzirom na to da je Bah tek oko 1720. godine počeo da koristi flautu u svojim kompozicijama.

Sonatu e-mol BWV 1034 pronalazimo u više izvora što je pokazatelj da je bila omiljena. Veliki broj zaostalih rukopisa jedino se može uporediti još sa sonatom h-mol BWV 1030. Na žalost ni iz jednog izvora nismo u prilici da saznamo tačan datum nastanka ovog dela, osim da ju je komponovao J. S. Bah, što se može videti iz urteksta. Najraniji datiran izvor koji je u isto vreme i glavni je manuskript iz 1725. (1726) godine od Johana Petera Kelnera (Johann Peter Kellner 1705–1772) sa naslovom: *Sonata per la Flute / Traversière e basso di / J.S.Bach.*

Pored partite u a-molu za solo flautu BWV 1013 ovo je jedan od najranijih izvora kompozicije za flautu J. S. Baha. Po ovom izvoru možemo konstatovati da je e-mol sonata nastala pre 1725/6. godine.

Šmider (Schmieder) smatra da je nastala odmah posle partite a-mol BWV 1013⁴⁶.

Zbog koncepcije drugog stava istoričari smatraju da je BWV 1034 nastala pre grupe kompozicija za violinu i čembalo, postavljajući je na početak ketenskog perioda. Ovde nailazimo na slobodan variacioni stil iznad deonice basa kontinua što je čest slučaj kod Bahovih violinskih sonata. Kod ovog stava takođe se postavlja pitanje da li pripada pred studiji za drugi stav violinske sonate u A-duru sa obligatnim čembalom BWV 1015.

⁴⁶ Schmieder, Wolfgang: „Vorwort“ in Spitta, *Philipp Johann Sebastian Bach* (Wiesbaden 1949), 752.



Robert L. Maršal (Robert L. Marshall) zastupa tezu da je e-mol sonata BWV 1034 nastala u Lajpcigu⁴⁷. On smatra da nije slučajnost da prvi pronađeni datiran izvor nalazimo oko 1725. godine. Godinu dana ranije primetan je povećan Bahov interes za flautu.

Između jula i novembra 1724. godine nailazimo na sve više komponovanih kantata u kojima flauta ima zahtevne pasaže. Za određivanje datuma nastanka sonate e-mol BWV 1034 interesantna je činjenica da od 23. jula 1724 godine slede četiri meseca u kojima Bah u kantatama pojačano solistički koristi flautu. Istoričari pretpostavljaju da se u tom periodu susreo sa posebnim virtuozom na flauti koji ga je inspirisao.

Na rano datiranje nastanka ove sonate ukazivale su činjenice da su srednji stavovi komponovani veoma konvencionalno i u Telemannovom (Georg Philipp Telemann 1681–1767) stilu.

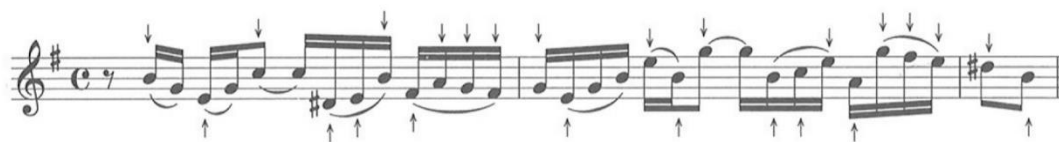
Slično kao i u partiti a-mol BWV 1013 u prva dva stava postavljeni su ozbiljni zadaci za flautistu. Što se tiče disanja, dugački motivi šesnaestina dovode do izvođačko-tehničkih poteškoća. S obzirom na to da je do tada Bah češće komponovao za violinu ovi problemi na traverzo flauti možda mu nisu bili bliski.

Epštajn (Eppstein) smatra da je e-mol sonata nastala pre violinskih sonata BWV 1014–1019, čiji najraniji izvor datira iz 1725. god. Takođe ukazuje na to da su violinske sonate i sonata za flautu e-mol verovatno nastale u Ketenu, i da su pravi izvori tek nekoliko godina posle nastanka pronađeni⁴⁸.

⁴⁷ Marshall, Robert L.: „J. S. Bach’s compositions for Solo Flute: A reconsideration of their Authenticity and Chronology“, *Journal of the American Musicological Society*, Volume XXII, Joseph Auner, Philadelphia, 484.

⁴⁸ Eppstein, Hans: „Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten“, *Bach – Jahrbuch*, 67, Berlin 1981, 89.

Ako posmatramo Bahova dela za kamernu muziku možemo doći do zaključka da je pratnja u general basu e-mol sonate atipična za to doba. Ona više odgovara stilu arija na koje nailazimo u kantatama iz Lajpciškog perioda. Po svojoj formi predstavlja tipičan primer *sonate da chiesa* i po strukturi slična je sonatama sa pratnjom obligatnog čembala. Spori stavovi imaju ozbiljan, dirljiv karakter dok su brzi u koncertantnom stilu. Njen prvi stav, *Adagio ma non tanto*, može se opisati kao dvodelni stav A B forme, svečanog karaktera, koji obuhvata melodijsku liniju flaute podržanu basom kountinuom, kroz snagu njegovih prvih osam pratećih nota. Na početku prvog stava pokret kontinua istaknut je nedostatkom naglaska glavne melodije. Da ne bi izgubio osećaj za pravac fraze, poželjno je da flautista drži energiju zvuka kroz ceo pasaż, naglašavajući disonance koje se nalaze u odnosu na baso kontinuo. To predstavlja vrstu određenog kontrasta koji obogaćuje ovaj stav. Flautista treba da obrati pažnju na boju i punoću tona kako bi ekspresivno dočarao svečani karakter celog stava. A deo započinje glavnom temom i osnovnim motivom u arpežiranim akordima sa skrivenim dvoglasom, dok B deo započinje predstavljajući drugačiju linearnu strukturu za koju možemo reći da je izvedena iz glavnog motiva koji je proširen i zanimljivije ritmičke građe. Sinkope u basu potiskuju prvobitan ritmički naglasak.



U poređenju sa svečanom, ekspresivnom predstavom prvog stava, drugi stav *Allegro* je lakši i lepršaviji. Koncipiran je u delovima naglašanih sekvenci koje intenziviraju njegov karakter. Bah je često pri komponovanju koristio sekvence (koje su bile tipične za barok) u cilju produžetaka fraze i proširivanja toka glavnog motiva.

Upravo zbog ove specifičnosti, izvođač treba da misli na njihov intenzitet koji se nalazi na početku i koji do kraja doživljava svoju ekspanziju.

Drugi stav koncipiran je po šemi:

A takt 1–15 A

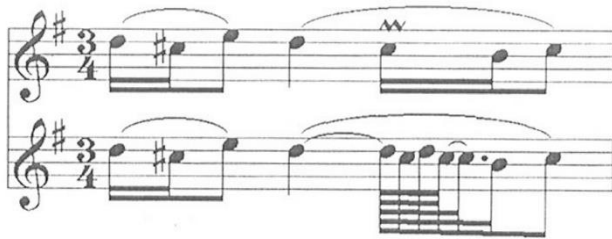
takt 16–28 B

B takt 28–39 A'

takt 40–64 B'

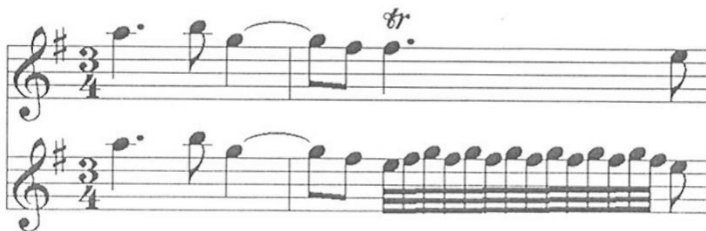
A (repriza) takt 64 – do kraja A

Treći stav *Andante* je trodelnog oblika ABA u G-duru. Za razliku od drugih stavova u kojima su flauta i kontinuo na određen način predstavljeni kao duet, ovde flauta ima dominantniju ulogu. U ovom slučaju bas kontinuo ima *quasi ostinato* karakter i tokom čitavog stava ni u jednom momentu ne preuzima melodiju. Predlog izvođenja kratkog trilera u 41. taktu ovog stava:



Glavnu ulogu igrackog stava karaktera ima poslednji, četvrti stav *Allegro* u formi A B.

Predlog izvođenja trilera u 12. taktu ovog stava:



Finalni stav e-mol sonate predstavlja efektni završetak u kojem basova linija sve više postepeno ima tematski značaj koji kroz gustinu muzičkih događanja dobija na važnosti.

Jedan od najvažnijih aspekata pri izvođenju ove sonate je odabir tempa o kojem ne postoje precizne indikacije u pisanoj formi tog vremena.

Epštajn poredi e-mol sonatu sa Bahovim sonatama za violinu i obligatni čembalo. Središnji *Andante* BWV 1034 sa svojim kretanjem melodijskog glasa nad ostinato basom ima sličnosti sa odgovarajućim stavovima violinskih sonata h-mol (BWV 1014) i E-dur (BWV 1016)⁴⁹.

Takođe direktno upoređuje violinsku sonatu a A-duru BWV 1015 sa e-mol sonatom. U oba druga stava nailazimo na iste elemente fuge u solo melodiji gde Bah koristi jednak osnovni element za dve različite teme.

Iz razloga ove sličnosti Epštajn smatra da su pomenute sonate nastale u bliskom vremenskom periodu. On ukazuje i na sličnost druge reprize koju pronalazimo u violinskim sonatama h-mol (BWV1014), A-dur (BWV 1015) i e-mol (BWV 1017).

⁴⁹ Eppstein, Hans: „Über J.S. Bachs Flötensonaten mit General bass“, *Bach – Jahrbuch*, 58. Jahrgang, Berlin 1972, 16.

7.1 Problemi notacije i istorijske interpretacije na savremenoj flauti

Postoji muzički pravopis baroknog doba koji se oslanja na pravila muzičke teorije i harmonije, i iz kojeg rezultiraju notne osobenosti kao što su zadržice, trileri i apođature koji nisu notirani. Takođe je slučaj i sa “ukrasima” koji nisu zapisani kako ne bi došlo do ograničavanja stvaralačke fantazije muzičara i izvođača, koja je neophodna pri slobodnom muziciranju. Pri sagledavanju interpretacije Bahovih flautskih sonata postavlja se pitanje šta je notacija istih značila za muziku tog doba. Problem predstavlja činjenica da se ova dela duže vremena nisu izvodila, pri čemu se izgubila veza sa tradicijom interpretacije ove muzike.

Pravila istorijskih metoda počinju da budu za praksu tada interesantna kada počinjemo da ih razumemo – odnosno onda kada u njima pronalazimo smisao. Postavlja se pitanje da li je danas podpuno razumevanje ovih dela moguće.

Treba početi od činjenice da su ukupne istorijske metode autora 17. i 18. veka pisane tako da se veliki fundus saznanja podrazumevao. Ono što je ostalo nezapisano verovatno je još mnogo važnije od zapisanog. Često može doći do nesporazuma u tumačenju određenih citata tog vremena koji su izdvojeni iz konteksta. Informacije koje imamo nalazimo u mnogobrojnim metodama 17. i 18. veka. Ako uzmemo značajni izvor u obzir kao što je to škola za flautu J. J. Kvanca možemo smatrati da smo već došli do mnogobrojnih saznanja.

Međutim pri sagledavanju nekog drugog izvora nailazimo na nešto što je sasvim drugačije, često i kontradiktorno. Kod različitih autora slične teme susrećemo se sa određenim razlikama i tek pri objedinjenom razmatranju velikog broja ovih izvora počinjemo da ih razumemo. Takođe treba uzeti u obzir kom stilskom pravcu određen izvor pripada. Ako na primer jedno delo iz 1720. godine izvodimo po muzičkim principima iz 1756. godine to neće imati mnogo smisla. Sve ove činjenice potrebno je uopšteno sagledati i svaki put iznova proceniti i oceniti.

U izvođenju barokne muzike nedostaju nam saznanja kao što su kako da izvedemo dinamiku, kratke/dugačke note i u kom tempu. Možemo se oslanjati samo na određene izvore u kojima je to opisano. Tokom 17. veka oznaka za takt nalazi svoje mesto i ona nam daje jasniju sliku o tome gde da naglašavamo muziku. Kroz ovu oznaku hijerarhija za naglasak dovedena je u vidljiv sistem i za muziku 17. i 18. veka verovatno je najvažnija i

najelementarnija. Ona nam predstavlja nešto prirodno, odnosno da se po principu govornog naglaska “jako–slabo” odnosi i na izraz i način interpretacije. Takođe jedno važno pravilo je i da se disonance naglašavaju.

Jedan od primera je i različito značenje i tumačenje izvođenja punktiranih nota u 18. veku i danas. Za nebrojeno mnogo mogućnosti izvođenja punktiranog ritma ne postoje diferencirane metode predstavljanja u notaciji današnjice. Svaki punktirani ritam izgleda na notnom papiru jednako i otvoreno ostaje pitanje kako je zaista zamišljeno sa kompozitorove strane da se izvodi. U brojnim metodama iz različitih epoha nailazimo na veliku raznolikost i varijanti punktiranog ritma. To se naročito odnosi na „oštrinu”, odnosno na izvođenje kratke note posle punktirane skoro često u zadnjem momentu. U savremenoj interpretaciji sve notne vrednosti izvode se strogo po tačnom trajanju. Pitanje pravilnog stilskog izvođenja zauvek će ostati neodgonetnuto obzirom da je notno pismo takvo da se može tumačiti na više načina.

Oznake za artikulaciju su kroz vekove ostale iste ali njihovo značenje se radikalno menjalo. Dakle, kroz artikulaciju pokušavamo da dokučimo „gramatiku” barokne muzike. U to doba je, kao i u svim tadašnjim životnim sferama, postojala hijerarhija. Postojale su plemenite i manje plemenite, odnosno dobre i loše note – *nobiles* i *viles* koje su se odnosile na naglašavanje u taktu. Ovu monotoniju narušavala je harmonija, odnosno disonance koje su našle mesto u ovoj strogoj šemi.

Kao kantor i učitelj J. S. Bah često se susretao sa mladim i neiskusnim muzičarima koji nisu znali kako da artikulišu, tako da im je u većini dela obeležavao artikulaciju. Time nam je ostavio model po kojem možemo doći do saznanja kako se artikulacija koristila u baroknoj muzici.

Artikulacija je uopšteno gledano jedan od najvažnijih izražajnih metoda barokne muzike. Dinamičko nijansiranje nije imalo veliku ulogu i većinom nema komponovane dinamike. Dinamika se javlja kao glavni deo kompozicije posle 1750. godine.

Pronalaženje – izvođenje pravog tempa i relacije tempa u odnosu na stavove Bahovih flautskih sonata predstavlja jedan od najvećih izazova. Pitanje tempa je nastankom višeglasja postalo problematično ako posmatramo razvoj notacije kroz istoriju muzike, koja sugestivno sugeriše određeno izvođenje. U Bahovo doba oznaka za tempo potvrđivala je notnu sliku kao što je na primer *Allegro* i značila je da solista izvodi brze note. Ovi izrazi za tempo koji dolaze iz svakodnevnog italijanskog života postepeno su postali uz notaciju pripadajući muzički

izrazi koji se pišu iznad notnog teksta. Oni više predstavljaju efekat nego oznaku za tempo. U Bahovim sonatama za flautu određene notne grupe određuju tempo.

Muzičke „figure“ predstavljaju kratak sled tonova, istovremeno su muzička građa koja ako se jasno artikuliše određuje tempo. U Bahovo vreme tempo nekog dela bez velikog objašnjenja mogao se razumeti iz četiri činjenice:

- Iz muzičkog efekta koji se mogao pretpostaviti
- Iz oznake takta
- Iz najsitnijih nota u tekstu
- I broja naglasaka u taktu

Iz ovih kriterijuma dobijeni praktični rezultati podudaraju se sa izvorima iz „metoda“ tako da se može reći da daju približno jasnu informaciju.

Improvizacija i ukrašavanje u baroknoj muzici oduvek su viđeni kao umetnost velikog umeća, fantazije i suptilnog ukusa. Svako ovakvo izvođenje dobija na posebnom i jedinstvenom karakteru i neponovljivosti. Ukrasi koji pokazuju samo umetničku sposobnost instrumentaliste smatram da su beznačajni i predstavljaju praznu virtuoznost. Potrebno je da postoji unutrašnja potreba za ukrasima, koja na jedan poseban, lični način upotpunjuje postojeću izražajnost u Bahovim sonatama za flautu .

8. Zaključak

Ne postoje apsolutno važeća pravila u muzici. Pa ipak su „pravila” u većini slučajeva neprikosnoveni putokazi. Muziku ne predstavljaju samo čiste note već ona nastaje kroz pozitivnu unutrašnju pretpostavku i akustičnu realizaciju teksta. Strogo gledano, muziku je teško notirati i potrebno je maksimalno približavanje pisanoj ideji kompozitora. Interpretatorska sloboda treba da bude u skladu sa notnim tekstom. Tačnost i sloboda u ovom slučaju nisu protivurečne. Radi se o tome, da je datu muzičku ideju potrebno oživeti kroz lično razmišljanje i osećaj. Individualni temperament, fantazija i senzibilitet igraju pri tome odlučujuću ulogu. Notni tekst još uvek ne predstavlja muziku. Za razumevanje notnog teksta potrebno je koristiti partituru i uporediti odnos svog melodijskog glasa spram ostalih. Za ličnu interpretaciju važno je proučiti karakter i stil kompozicije kako bi se izbegla nekontrolisana potreba za pogrešnim izvođenjem. Svi instrumentalisti imaju jedan jedini zadatak, pri kojem treba da interpretiraju melodijsku frazu. Da bi se ovaj zadatak dobro izvršio, prvenstveno je potrebno prepoznati „strukturu“ melodije, koja se sastoji od akorada, skala i „skrivenih polifonija“.

Bah je živio u vremenu u kojem su kompozitori uglavnom pisali dela za publiku, koja ih je rado slušala, kao i za muzičare koji su ih izvodili. Može se pretpostaviti da je njegov kompletan opus nastao u tesnoj vezi sa raznim biografskim činjenicama. S obzirom na to da je istorijsko pitanje nastanka ovih dela skoro nemoguće rasvetliti, dolazi do sumnje u autentičnost kod stilski neobičnih kompozicija. Konačno rešenje po pitanju autentičnosti i hronologije flautskih sonata nećemo imati ako se ne pronađu izgubljeni autografi ili prepisi koji bi za to dali odgovor. Pronađeni delovi kantate *Bekennen will ich deinen Namen* datiraju od pre 70 godina, dok je u Vajmaru (Weimar) juna 2005. godine u knjizi iz Ana Amalija biblioteke (Anna Amalia Bibliothek) otkrivena do tad potpuno nepoznata arija *Alles mit Gott und nicht ohn'ihn*.

Iako ne možemo sa sigurnošću potvrditi njihovu autentičnost, ostaje mogućnost verovatnoće da su Bahove sonate za flautu sigurna zaostavština koja je potkrepljena izvornim činjenicama. Ova mogućnost jednako zaslužuje pažnju i istraživački angažman kao i argumentacija protiv njihove originalnosti.

Volfgang Šmider je konstatovao: „Po pitanju autentičnosti i istorijske hronologije Bahovih dela teško da će se ikada smeti izgovoriti poslednja reč“⁵⁰.

⁵⁰ Schmieder, Wolfgang: „Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach“ (Leipzig 1950), IV.

Dodatak 1

A page of handwritten musical notation on a grid of staves. The notation is dense and includes various symbols, clefs, and notes. A large, hand-drawn oval encircles a significant portion of the score, starting from the middle of the page and extending down to the bottom. Within this oval, there are two smaller ovals: one on the left side containing a few notes, and another on the right side containing a series of rhythmic markings. The word "Fine" is written on one of the staves. The overall appearance is that of a working manuscript or a score with specific sections highlighted for attention.

A handwritten musical score consisting of 18 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is organized into two systems of nine staves each. The first system contains a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The second system continues the composition, with two specific measures in the lower half of the system circled in black. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Dodatak 3

A handwritten musical score consisting of six systems of staves. Each system contains three staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Allegro" is written above the second system. The score is written in ink on aged paper. At the bottom right of the page, there is a small square symbol with a cross inside, circled in black.

Dodatak 4

A handwritten musical score consisting of seven systems of three staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a circled number '13.' in the upper left corner. The score is written in a cursive, handwritten style on aged paper.

Dodatak 5

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, organized into five systems. Each system consists of four staves, representing the four instruments. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. At the top of the first system, there are some handwritten numbers and symbols, possibly indicating measure numbers or performance instructions. The score concludes with the word "Volo." written in a cursive hand. In the bottom left corner, there is a circled symbol consisting of a square with a cross inside, which is a common notation for a specific musical instruction or a section marker.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The word "Solo" is written at the top of the first staff. A large, dark oval is drawn around a section of the music on the bottom two staves, specifically highlighting a complex, dense passage of notes.

Sonata a Cembalo obbligato e Traverso Solo di G.S.B.:

Andante

14

Tutti presto.

A page of handwritten musical notation consisting of 12 staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The staves are arranged vertically, and the handwriting is consistent throughout. The music appears to be a single melodic line or a simple harmonic setting. The page is framed by a thin black border.

A handwritten musical score consisting of 15 staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a single system across the staves. The final staff concludes with a large, decorative flourish and the word "fine" written below the staff.

9. LITERATURA

1. Bah, Ana – Magdalena.
Mala hronika Ane Magdalene Bah (Banja Luka: Glas,1990)
2. Bach, Carl Philipp Emanuel.
Versuch über die Wahre Art des Clavier zu spielen, Berlin 1753, Wiesbaden:
(Breitkopf 1986)
3. Bush-Salmen, Gabriele.
Krause – Pichler Adelheid, Handbuch Querflöte (Bärenriter 1999)
4. Carroll, Paul.
Baroque Woodwind Instruments. A Guide to Their History, Repertoire and Basic Technique (Aldershot: Ashgate, 1999)
5. Castellani, Marcelo.
J. S. Bach's solo pour la flute traversière' Köthen oder Laipzig? Tibia vol. 14 (1989):
567–573
6. Chorette, Michael.
Methode pour apprendere aisément a jouer de la flute traversière (Paris 1739)
7. Donington, Robert.
Baroque music: Style and performance (N.Y.:W. W. Norton & Company, 1982)
8. Dürr, Alfred.
Sonaten Es/Dur/g-moll für Flöte und obligates Cembalo überliefert als Werke J. S. Bachs (Kassel, 1975)
9. Emery, Walter.
Les Ornaments Bach, editions van de valde tours, 1967
10. Eppstein Hans
Studien über J. S. Bach Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo
(Uppsala, 1966)
11. Eppstein Hans.
„Über J.S.Bach Flötensonaten mit Generalbass“, *Bach-Jahrbuch*, 1972
12. Eppstein Hans

- Zur Problematik von J. S. Bach Flötensonaten* (Berlin, 1982)
13. *Flöte aktuell* 2002
 14. Forkel, Johann Nikolaus.
Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig: Hoffmeister & Kühnel 1999)
 15. Forchert, Arno.
Johann Sebastian Bach und seine Zeit (Laaber: Laeber Verlag, 2000)
 16. Galway, James.
Die Flöte, Edition Sven Erik Bergh im Verlag Ullstein, 1988
 17. Graf, Peter Lucas.
„Interpretation“, *Schott Musik International*, 1996
 18. Harnoncourt, Nikolaus.
Musik als Klangrede, Wege zu einem neuen Musikverständnis (Kassel: Bärenreiter 1982)
 19. Hottetere, Jacques.
Principes de la Flûte traversiere ou flute d'Allemange, de la flute á bec, on flute douce, et du haut-bois (Paris 10707)
 20. Koch, Heinrich Christoph.
Musikalisches Lexikon Bärenreiter, 2001
 21. Kölbel, Herbert.
Von der Flöte (Bärenriter 1966)
 22. Linde, Hans Martin.
Kleine Anleitung zum verzieren alter Musik Schott (Meinz 1958)
 23. Marshall, Robert L.
Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten, Biographische und stilistische Erwägungen (Leipzig 1981)
 24. Meylan, Raymond.
Die Flöte (Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag, 1974)
 25. Newman, William.
The Sonata im the Baroque Era (New York 1959)
 26. Neumann, Frederick.
Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1978)

27. Powell, Ardal and David Lasocki.
Bach and the Flute: the players, the instruments, the music (Oxford University Press 1995)
28. Quantz, Johann Joachim.
Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen (Berlin 1752)
29. Renner, Hans.
Rechlags Kammermusik führer (Stuttgart 1959)
30. Schmitz, Hans P.
New Bach Edition: Chamber Music, 1963
31. Scheibe, Johann Adolf.
Allgemeine Deutsche Biographie, Band 30 (Leipzig: Duncker & Humblot, 1890)
32. Siegele, Ulrich.
Kompositionsweise und Bearberituugstechnik in der Instrumentalmusic J.S. Bach (Stuttgart 1975)
33. Schmitz, Hans-Peter.
Die Kunstder Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen (Kassel: Bärenreiter, 1955)
34. Schmitz, Hans-Peter.
Querflöte und Querflöteltenspiel (in Deutschland wahrend des Barockzeitalteres) (Bassel: Bärenreiter, 1952)
35. Spitta, Philip.
J. S. Bach (Lepzig 1950)
36. Schmieder, Wolfgang
Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Leipzig 1950)
37. Swack, Jeanne.
„J. S. Bach's A Major Flute Sonata BWV 1032 revisited” in: *Bach Studies 2*, hg. V. Daniel R. Melamed (Cambridge 1995)
38. Taubert, Karl Heinz.
Höfische Tänze Ihre Geschichte und Choreographie (Mainz: Schott, 1968)
39. Tromlitz, Johann George.
Ausfürlicher Unterricht die Flöte zu spielen (Leipzig 1791)
40. Veilhan, Jean-Claude.
Die Musik des Barock und ihre Regeln (Paris: Alphonse Leduc 1977)

41. Vogt, Hans.
Johann Sebastian Bachs Kammermusik (Stuttgart 1981)
42. Wunderlich ,Dieter.
Vernetzte Karrieren, Friedrich der Grosse, Maria Theresia, Katharina die Grosse
(Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 2000)
43. Wye, Trevor: „Flöte üben aber richtig; Heft 4: Intonation und Vibrato“ (Frankfurt:
Zimmermann,1983)
44. Wye, Trevor: „ An extraordinary man“ (Iowa, USA 1993)

10. EDICIJE:

1. Bach, Johann Sebastian:

Flötensonaten. Die vier authentischen Sonaten. Edited by Hans Eppstein, München: Henle, 1978

2. Bach, Johann Sebastian:

Sonate für Flöte und Basso Continuo, E-dur, BWV 1035. Editen by Barthold Kuijken. Wiesbaden: Breitkopf, 1992

3. Bach, Johann Sebastian:

Sonate für Flöte und Basso Continuo, e-moll, BWV 1034. Editen by Barthold Kuijken. Wiesbaden: Breitkopf, 1991

4. Bach, Johann Sebastian:

Sonate für Flöte und Cembalo, A-dur, BWV 1032. Editen by Barthold Kuijken. Wiesbaden: Breitkopf, 1997

5. Bach, Johnan Sebastian:

Sonate für Flöte und Cembalo, h-moll, BWV 1030. Editen by Barthold Kuijken. Wiesbaden: Breitkopf, 1995

6. Bach, Johann Sebastian.

Werke für Flöte. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI. Kammernmusik, Band 3. Edited by Hans Peter- Schmitz. Kassel: Bärenriter, 1963

7. Moyse, Marcel:

Fifty Variations on the Allemande of Bach's Sonata for flute alone for the study of articulation, embellishment, trills, groppetti, and grace notes. Mc Ginnis & Marx, 1964