

J. S. Bach: Talijanski koncert i Francuska uvertira, Clavier-Übung II

Gal, Tamara

Professional thesis / Završni specijalistički

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:933496>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-26**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

TAMARA GAL

**J.S.BACH: TALIJANSKI KONCERT I FRANCUSKA UVERTIRA,
*CLAVIER-ÜBUNG II***

TALIJANSKI I FRANCUSKI STIL KROZ ANALIZU *CLAVIER-ÜBUNGA II*



ZAGREB, 2017.
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

**J.S.BACH: TALIJANSKI KONCERT I FRANCUSKA UVERTIRA,
*CLAVIER-ÜBUNG II***

TALIJANSKI I FRANCUSKI STIL KROZ ANALIZU *CLAVIER-ÜBUNGA II*

ZAVRŠNI SPECIJALISTIČKI RAD

Mentor: red. prof. Jakša Zlatar

Student: Tamara Gal

Ak.god. 2015/2016.

PREDGOVOR

“The aim and final end of all music should be none other than the Glory of God and the refreshment of the soul!”

Johann Sebastian Bach

SADRŽAJ:

Sažetak / Abstract

Uvod	5
1. Clavier-Übung	6
1.1. Izdanja Clavier-Übunga II	12
1.2. Čembalo s dva manuala	17
2. Talijanski utjecaj	19
2.1. Barokni solo koncert	19
2.2. Bachovo upoznavanje talijanskog stila	20
2.3. Vivaldijev utjecaj	22
2.4. Talijanski koncert i talijanski stil	23
3. Francuski utjecaj	23
3.1. Francuska suita	26
3.2. Bachovo upoznavanje francuskog stila	28
3.3. Francuska uvertira i francuski stil	31
4. Formalna analiza Clavier-Übunga II	35
4.1. Analiza tonaliteta Talijanskog koncerta i Francuske uvertire	35
4.2. Analiza stavaka	37
4.2.1. Stavci Talijanskog koncerta	37
4.2.2. Stavci Francuske uvertire	40
5. Interpretacija Clavier-Übunga II	41
5.1. Barokni prstometi	41
5.2. Barokni ukrasi	53
5.3. Artikulacija	63
5.4. Izražaj	67
6. Razlike talijanskog i francuskog baroknog stila izvođenja glazbe	70
7. Zaključak	73
8. Literatura	75

SAŽETAK

Kroz svoj rad, J.S. Bach ostavio je vrlo malo dodatnih uputa uz notni tekst, stoga mnogi suvremeni pedagozi slobodno interpretiraju Bachovu glazbu. Takve osobne percepcije interpretacije barokne glazbe (osobito Bachove) često vode u dvije krajnosti: jednoličnu i strogu interpretaciju, lišenu svih sloboda i sentimentalno romantičnu interpretaciju, kojoj nedostaje osnovni element stabilnosti. Uzimajući u obzir već spomenute pristupe baroknoj interpretaciji, zapažamo kako su i povijesno gledajući postojali različiti, naizgled suprotni pristupi glazbenom sadržaju koji su uvelike utjecali na europski glazbeni život te su kroz svoje razlike polarizirali baroknu glazbu na dva kontrastna stila: talijanski i francuski. Tema ovog rada je upoznavanje glavnih obilježja francuskog i talijanskog stila kroz analizu Clavier-Übung II u svrhu razumijevanja povijesnog aspekta i umijeća barokne interpretacije.

ABSTRACT

Throughout his works for keyboard, J.S. Bach left very few instruction apart from the basic musical score. For this reason, contemporary music pedagogy experts take a very liberal approach to the interpretation of J.S. Bach`s music. Such subjective perceptions of baroque music and its interpretation (in particular, that of J.S. Bach`s), often lead into one of two extremes: a monotonous and boringly strict interpretation, stripped of all freedom; or an overtly sentimental, romantic interpretation, void of basic mathematical balance.

It is noteworthy that, in addition to these two contrasting modern approaches to baroque interpretation, the musical scene of Europe of the 1730`s was highly influenced by two established, yet seemingly opposed approaches to musical performance that polarised Baroque Music into two contrasting styles: Italian and French.

The main focus of this essay is to identify the main characteristics of the French and Italian styles of baroque interpretation, taking into consideration an historical and musical analysis of Bach`s Clavier-Übung II. The aim of this study is to establish a balanced understanding of these two musical languages, which builds toward a historically aware baroque interpretation.

UVOD

Kako bismo pravilno razumjeli talijanski i francuski barokni stil izvođenja glazbenog sadržaja, trebamo prodrijeti u samu pozadinu notnog zapisa. Pišući i skladajući za instrumente s tipkama, Bach nam je ostavio vrlo malo uputa od samih nota, te pri tome nije dao skoro nikakvu direktnu informaciju o tempu, dinamici ili artikulaciji. Razlog izostanka oznaka koje bi upućivale izvođača na pravilnu izvedbu nije bila lijenost ili nebriga, već običaj skladatelja tog vremena. S obzirom da takvu praksu prepoznamo i kod ostalih kompozitora (Bachovih suvremenika), možemo izvesti dva zaključka: ovi glazbenici su bili sigurni da suvremenik koji izvodi djelo, ima opće znanje o tome kako se postupa s određenim sviračkim problemom; same kompozicije su sadržavale neke tajne vodeće upute koje su usmjeravale znalca na ispravan način izvedbe. Kako bih pravilno razumjela pozadinu notnog baroknog zapisa, odabrala sam za završni rad specijalističkog studija analizirati zbirku *Clavier-Übung II*. Ona je sastavljena od Talijanskog koncerta i Francuske uvertire, dva glavna predstavnika muzičkog stila tog doba.

Interpretacija baroka često se u današnje vrijeme polarizira u dva smjera: jedna interpretacija odlikuje se zabranom svih crescenda i descrescenda, izbjegavanjem upotrebe pedala i držanjem strogo metronomskog tempa. Takvo razumijevanje baroknog stila može rezultirati sterilnom i nadasve monotonom, metronomski korektnom interpretacijom. Druga interpretacija savjetuju potpuno suprotno, te se koriste svaka prilika kako bi u izrazio sentimentalni romantizam. Takvom interpretacijom skreće se u drugu krajnost u kojoj se u potpunosti gubi osnovni element stabilnosti. Uzimajući u obzir ova dva različita pristupa baroknoj interpretaciji, nameće se pitanje: Kako zvuči povijesno osvješčena i uravnotežena barokna interpretacija?

Cilj ovog rada je ispravno razumijeti povijesni aspekt baroknog načina interpretacije kroz upoznavanje francuskog i talijanskog stila i njihovih glavnih obilježja (ornamenti) u analizi *Clavier-Übunga II*. U istraživanju sam se koristila metodom analize verbalnih komentara, kao i samog notnog teksta skladbi iz navedene zbirke.

1. CLAVIER-ÜBUNG

Johann Sebastian Bach (1685. - 1750.)

Johann Sebastian Bach bio je njemački kompozitor, orguljaš, čembalist, violist, violinist i pedagog koji je djelovao u razdoblju baroka. To razdoblje okarakterizirao je pokret protureformacije nakon što je teolog Martin Luther pokrenuo opću raspravu o autoritetu Biblije i katoličke crkve kao njenog ekskluzivnog tumača. Čitajući Bachovu biografiju saznajemo da je Bach bio veliki vjernik, te se njegov svjetonazor može vidjeti u mnogim njegovim kompozicijama. Bach je uglavnom uglazbljivao biblijske tekstove, a njegove kompozicije su bile namijenjene izvođenju u crkvi. Borba dobra i zla, veliki kontrast između ispravnog i zablude, uz sve turbulencije koje je reformacija nosila sa sobom, u sklopu buđenja opće svijesti, ostavila je traga u svim granama umjetnosti, pa i glazbi, napose Bachovoj.

Kao kompozitor Bach je uvelike doprinijeo utvrđivanju njemačkog glazbenog stila kroz izvanredno korištenje kontrapunkta, harmonije i motivske organizacije. Razumijevanjem njemačkog, francuskog i talijanskog stila, te primjenom usvojenog u ritamskom i formalnom segmentu u vlastitim kompozicijama, obogatio je osobni stil. Bach je za svoga života napisao mnogobrojne kompozicije kao što je zbirka *Dobro ugođeni klavir*, dvije pasije, mnoge kompozicije za instrumente s tipkama, 300 kantata, a od orkestralnih kompozicija ističu se Brandenburški koncerti i Misa u h-molu itd. Među prvim Bachovim objavljenim djelima ubraja se zbirka *Clavier-Übung* u kojoj skladatelj piše kompozicije za tadašnje instrumente s tipkama.

“Naslov zbirke Bach je posudio od svog prethodnika J. Kuhnaua koji je neposredno prije Bacha, 1689. i 1692. godine objavio dva sveska pod nazivom *Clavier-Übung*. Svaki svezak, pojedinačno, sadržavao je sedam partita. Kuhnauove partite su ujedno u to vrijeme na području istočne Njemačke (Leipzig) bile jedne od najpoznatijih kompozicija za instrumente s tipkama. U tom kontekstu, Bachovo stvaralaštvo (partite, *Clavier-Übung I*) možemo promatrati kao gestu poštovanja koju on pokazuje prema svojim prethodnicima te istovremeno pozdravljanje novih kompozitorskih izazova. Bach djela pažljivo promatra i analizira, te u rekonponiranju i skladanju vlastitih kompozicija koristi nove elemente, naučene iz proučavanja kompozicija drugih skladatelja, ali im istovremeno dodaje jednu

sasvim novu dimenziju. To je vidljivo u stilskom sadržaju Bachovog opusa, u kojem primjećujemo njegovu namjeru da nadogradi i poboljša Kuhnauovo originalno stvaralaštvo. Za razliku od Kuhnaua, Bach se odlučuje za šest partita (iako, čitajući novinski isječak tog vremena, saznajemo da je Bach razmišljao i o skladanju sedme partite). Analizirajući Bachovo i Kuhnauovo stvaralaštvo, možemo zapaziti da se njihova djela prvenstveno razlikuju u tonalitetima. Premda je Bach preuzeo inicijalnu ideju svojih prethodnika, on ju razvija u svoju vlastitu te time postavlja nove izazove u kompozitorskom smislu. Kuhnauova shema je bila jednostavna, bazirana na uzlaznoj ljestvici. Prvi komplet njegovih kompozicija baziran je isključivo na durskim tonalitetima (C–D–E–F–G–A–B), za razliku od drugog kompleta kompozicija koji se sastoji samo od molskih tonaliteta (c–d–e–f–g–a–b). Bach, naprotiv, postavlja svoju shemu raznovrsnije, miješajući nasumično dur i mol tonalitete (B–c–a–D–G–e). Time on predstavlja jednu novu ideju, pomiče granice te postavlja nove tehničke i muzičke izazove pred izvođače. Bachov nacrt (shemu) možemo opisati kao jedan sofisticirani nacrt sekvence koja se postepeno širi uzlaznim i silaznim intervalima - sekunda gore, terca dolje, kvarta gore, kvinta dolje, seksta gore - ovakav nacrt efektivno nas podsjeća na jedan dvodimenzionalni ili tako zvani crescendo oblik.”¹

Bachova zbirka *Clavier-Übung* sastoji se od četiri sveska. Namjena zbirke bila je predstaviti izvođaču sve stilove glazbe kako bi izvođač mogao profitirati u umjetničkom i tehničkom smislu. Prvi svezak izdan je 1731. godine, a sastoji se od šest suita, nazvanih partitama. Partite su ujedno i prve Bachove objavljene kompozicije. Svaka partita počinje drugačijim stavkom, jezgru čine Allemande, Courante, Sarabande i Gigue, ostali stavci su dodani. Nazivamo ih i galanterijama (moderni plesovi, svojevrsni „modni dodaci“).

Bach je 1723. godine imenovan kantorom² škole u crkvi Sv. Tomasa u Leipzigu, te glazbenim direktorom Nikolaikirche i Paulinerkirche, glavnih crkava u gradu. Za vrijeme svog boravka u Leipzigu, od 1726. godine pa nadalje, Bach se založio da se partite objavljuju u dijelovima. Postepenim izdavanjem djela kroz period od 1726. do 1731. godine, stekao je impresivnu reputaciju kao kompozitor, virtuoz i izvođač glazbe namijenjene instrumentima s tipkama. Bachov prvi biograf, Johann Nikolaus Forkel, ističe u svojoj biografiji o Bachu kako

¹ Tomita, Yo, The Six Partitas, This essay was written for Masaaki Suzuki's recording of this work released in the autumn 2002 from [BIS](http://www.music.qub.ac.uk/tomita/essay/CU1-e.html). (BIS-CD-1313/14) URL: <http://www.music.qub.ac.uk/tomita/essay/CU1-e.html> (2016-14-11).

² Kantor je naziv za srednjovjekovnog zborovođu i upravitelja pjevačke škole, u današnje vrijeme ta pozicija bi bila najbliža poziciji crkvenog orguljaša i zborovođe.

je zbirka *Clavier-Übung I* u to vrijeme izazvala velike pozitivne reakcije u glazbenom svijetu. Tako izvanredne kompozicije, posebno cijenjene zbog svoje tehničke zahtjevnosti, po kojoj su i zaslužile svoju reputaciju, bile su prve takve vrste. Nikad se ranije ljubitelji glazbe nisu susreli s kompozicijama pisane za instrument s tipkama tog kalibra. Izvođač koji bi naučio i svladao makar jednu kompoziciju iz zbirke smatrao se virtuozom, te je mogao steći dobru reputaciju javno izvodeći Bachove skladbe. 1731. godine objavljene su sve partite u jednom svesku, kao prvi dio njegovog *Clavier-Übunga*. S obzirom na brojne obaveze u sklopu posla kantora crkve Sv. Tomasa, prva publikacija predstavljala je veliki dodatni rad izvan okvira očekivanih dužnosti. Ovako intenzivan skladateljski rad, kao dio stvaranja novih glazbenih kompozicija u velikom broju, sigurno je bio od velike važnosti za samog Bacha.³ Spoj njegovog entuzijazma, radnog elana i kreativnog stvaralaštva ostavio nam je bogat spekar glazbe kroz koju nas sam Bach i danas podučava o temeljima i osnovnim zakonitostima harmonije, kontrapunkta i rada s motivom.

Četiri godine kasnije (1735.) izdaje i drugi dio *Clavier-Übunga*, kojeg sačinjavaju *Talijanski koncert* i *Uvertira u francuskom stilu*. Dvije skladbe, zajedno sklopljene u drugi svezak *Clavier-Übunga*, dijele više nego jedan zajednički (povezujući) element, te predstavljaju nekoliko specifičnih aspekata u samom kompozitorskom opusu, isto kao i u stilu pisanja kompozicija za instrument s tipkama koji je tada bio zastupljen u Europi. Dok Bach u *Clavier-Übung I* miješa stavke francuskih i talijanskih naziva, u *Clavier-Übungu II* on logičnim slijedom suprotstavlja cijele skladbe kao predstavnike talijanskog (*Talijanski koncert*) i francuskog (*Uvertira u francuskom stilu*) stila. Nekoliko godina ranije, njegov prijatelj G.P. Telemann izdaje kompozicije bazirane na istom principu. Zbirka pod nazivom *Fantaisies pour le clavessin* (izdana u Hamburgu, 1732.-1733. godine) sadrži tri cjeline po dvanaest skladbi. Prvi i treći dio pisan je u talijanskom stilu, a drugi u francuskom.”⁴ Zajedničkom objavom *Koncerta u talijanskom stilu* i *Uvertire u francuskom stilu* u sklopu *Clavier-Übunga II*, Bach se odlučio pozabaviti s dva najaktualnija orkestralna žanra svog vremena, od kojih svaki predstavlja najvažnije nacionalne stilove tog doba, talijanski i francuski. Tom usporedbom Bach je htio pokazati svoje majstorstvo u stilovima popularnim u to vrijeme.

³ Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

⁴ Jones, Richard D. P., *The keyboard works: Bach as teacher and virtuoso*, u: Butt, J., *The Chambridge companion to Bach*, New York: Cambridge University Press, 1997, str. 146.

U primjeru ove dvije skladbe, pisane za čembalo s dva manuala, možemo vidjeti rijedak slučaj gdje kompozitor unaprijed predviđa upotrebu drugog manuala, kao i mogućnost primjene kontrasta, koji postiže diferencirajućom upotrebom različitih manuala. Bach nije ostavio slobodu upotrebe manuala sviraču u potpunosti: u tri stavka *Talijanskog koncerta*, kao i četiri stavka *Uvertire u francuskom stilu*, on ukazuje na promjenu manuala instrumenta s tipkama označavajući ih forte i piano, metodu kasnije preuzimaju njegovi sinovi i ona postaje uobičajena izvedbena praksa. Element koji ujedinjuje ova dvije kompozicije iznad svega je ideja koja upravlja njihov oblik i definira njihov stil pisanja. Obje kompozicije su arhetipovi svog doba, vrlo određenog stila pisanja za instrumente s tipkama: transkripcije orkestralnih djela za jedan instrument.⁵

Pozitivno prihvaćeno od strane publike, drugo izdanje publicirano je unutar godinu dana. Djelo je vrlo brzo privuklo interes javnosti, čemu svjedoči i sama napomena glazbenog kritičara Johanna Adolpha Scheibea koji je djelo nahvalio, iako je ranije kritizirao stil Bachovog pisanja te ga nazivao 'zbunjujućim i dosadnim'. Njegova kritika *Talijanskog koncerta* iz 1739. godine glasila je: "Nadmoćan među objavljenim glazbenim djelima je klavirski koncert, njegov slavni i poznati autor je J. S. Bach koji živi i radi u Leipzigu. Kompozicija je pisana u tonalitetu F-dura. Budući da je ova skladba komponirana i postavljena na najbolji mogući način, vjerujem da će bez sumnje s njom biti upoznati svi veliki kompozitori,iskusni klaviristi kao i amaterski ljubitelji glazbe. Da li postoji osoba koja neće priznati kako ovo djelo treba biti smatrano savršenim primjerom dobro osmišljenog solo koncerta?"⁶

Treći svezak publiciran je 1739. godine. Zbirku čine izabrana djela za orgulje i četiri dueta. *Clavier-Übung IV* ujedno je i posljednja izdana zbirka (1742. godine). Zbirka sadrži poznate Goldberg varijacije koje čini arija i 30 varijacija.

Sve što znamo o Bachu i njegovom pedagoškom djelovanju nalazimo u pisanoj biografiji o Bachu autora Johanna Nikolausa Forkela. Forkel je bio veliki poštivaoc Bacha, te je napisao prvu biografiju o Bachu (1802. godine), komunicirajući direktno s Bachovim sinovima, Carlom Philippom Emanuelom i Wilhelmom Friedemannom. Zahvaljujući

⁵ Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

⁶ Tomita, Yo, Bach Clavier Übungen in facsimiles, Published on-line on 24 May 2000, URL: http://www.music.qub.ac.uk/tomita/bachbib/review/bb-review_CU2fac.html (2016-4-12).

Forkelovoj biografiji, mnoge informacije vezane za Bachovo djelovanje sačuvane su do današnjeg dana. Gledajući *Clavier-Übung* u kontekstu serije djela za instrumente s tipkama koja su skladana s ciljem podučavanja šire publike, te istovremeno pružanja dobre zabave, također je zanimljivo primijetiti genijalan način na koji Bach tretira strane stilova. To je posebno vidljivo u načinu na koji razlikuje “Corrente” (talijanski) i “Courante” (francuski). Uzimajući ovaj stilski kontrast kao njegov temeljni vokabular, Bach slijedi karakter koji je nerazdvojiv od svakog plesnog stavka i različitosti sadržaja.”⁷

Promatranjem cjelokupne zbirke *Clavier-Übung* uočavamo kako je Bach pokušao rezimirati sve vrste stilova i žanrova, te ih skupiti i obuhvatiti u jednoj zbirci. Slobodno možemo reći da je Bach u zbirci *Clavier-Übung* postigao enciklopedijsku sveobuhvatnost. On sklada gotovo sve glazbene vrste s ciljem da potencijalni učenik upozna što veći repertoar. U zbirci *Clavier-Übung* uvrstio je tako gotovo sve tipove skladbi za instrumente s tipkama, stavljajući naglasak na različitost karaktera svake pojedine kompozicije.

Popis kompozicija zbirke *Clavier-Übung*:

Clavier-Übung I - 6 Partita, BWV 825-830

1. Partita u B-duru, BWV 825

Praeludium, Allemande, Corrente, Sarabande, Menuet I, Menuet II, Gigue

2. Partita u c-molu, BWV 826

Sinfonia, Allemande, Courante, Sarabande, Rondeaux, Capriccio

3. Partita u a-molu, BWV 827

Fantasia, Allemande, Corrente, Sarabande, Burlesca, Scherzo, Gigue

4. Partita u D-duru, BWV 828

Ouvertüre, Allemande, Corrente, Sarabande, Tempo di Minuetto, Passepied, Gigue

⁷ Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

5. Partita u G-duru, BWV 829

Praeambulum, Allemande, Corrente, Sarabande, Tempo di Minuetto, Passeped, Gigue

6. Partita u e-molu, BWV 830

Toccat, Allemande, Corrente, Air, Sarabande, Tempo di Gavotta, Gigue

Clavier-Übung II

Talijanski koncert u F-duru, BWV 971

/, Andante, Presto

Uvertira u francuskom stilu, BWV 831

Ouverture, Courante, Gavotte I-II-I, Passeped I-II-I, Sarabande, Bourrée I-II-I, Gigue, Echo

Clavier-Übung III

Preludij i fuga u Es-duru, BWV 552

Orguljaška djela, BWV 669-689

Četiri duetta, BWV 802-805

1. Duett u e-molu, BWV 802
2. Duett u F-duru, BWV 803
3. Duett u G-duru, BWV 804
4. Duett u a-molu, BWV 805

Clavier-Übung IV

Goldberg varijacije, BWV 988

1.1. IZDANJA CLAVIER-ÜBUNGA II

U ovom poglavlju napraviti ćemo kronološki pregled nastajanja i prve publikacije *Clavier-Übung II* u cilju boljeg razumijevanja povijesnog aspekta zbirke. Kao zaključak ovog poglavlja objasniti ću za koje sam se izdanje odlučila u svojoj interpretaciji i zašto.

“Gledajući Bachov rukopis, uviđamo kako ne postoji očuvani autograf djela koji predstavlja potpunu konačnu verziju. Postoji nekoliko pronađenih rukopisa koji prenose raniju radnu verziju kompozicije. U usporedbi s objavljenim izdanjima ti pronađeni rukopisi daju uvid u neke zanimljive aspekte razvoja skladbe. Pojedini muzikolozi nedavno su objavili članke baveći se upravo tom tematikom:

Beißwenger, Kirsten, Talijanski koncert, Rana verzija prvog stavka Talijanskog koncerta BWV 971, u: Daniel R. Melamed, *Bach Studies 2*, New York: Cambridge University Press, 1995., str. 1-19.

Abravaya, Ido, Francuska uvertira revidirana: drugi pogled na dvije verzije BWV 831, *Early Music*, Oxford University Press, 1997., str. 47-61.

Dirst, Matthew, Bach's French overtures and the politics of overdotting, *Early Music*, Oxford University Press, 1997., str. 35–44.”⁸

Muzikolozi tvrde da je upravo umjetnički zanos i uspjeh *Clavier-Übung I* naveo Bacha da nastavi ovaj niz. Uspješna prodaja njegovih prvih izdanja 1731. godine, te 1733.-1736. godine, omogućila mu je izdanje sljedeće zbirke.

“Djelo *Clavier-Übung II* objavljeno je u Nürnbergu u srpnju 1735. godine, te u Leipzigu 13. kolovoza iste godine. Poznati autor Muzičkog leksikona Johann Gottfried Walther u svojim osobnim kopijama navodi kao datum prvog izdavanja djela Uskrs 1735. godine.”⁹

⁸ URL: <https://academic.oup.com/em/issue/XXV/1> (2016-11-16).

⁹ Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

Tiskano izdanje *Clavier-Übung II* objavio je nürnberški izdavač Christoph Weigel (1703.-1777.). Weigel je 1734. godine osnovao poduzeće u Nürnbergu, te se pretpostavlja da mu je Bachova zbirka bila ujedno i njegova prva publikacija. Postoji mogućnost da je kontakt s Weigelom nastao preko Bachovog učenika Balthasar Schmida, nürnberškog orguljaša, a kasnije i izdavača, koji je usko surađivao sa Weigelom čak tiskajući i naslovnu stranu *Clavier-Übunga II*.¹⁰

Njihova imena otkrio je tek nedavno Gregory Butler¹¹ u jednom od svojih pisanih eseja.

Majstori koji su radili u Weigelovoj tiskari i uvezivali notni zapis, nisu bili glazbeno pismeni. Zbog toga je prvo publicirano izdanje sadržavalo mnogobrojne pogreške, pronađene od treće strane, te su bile potrebne velike preinake i korekcije prije štampanja zbirke. Usprkos svim pokušajima korekcije, prvo izdanje ostaje manjkavo, te iz tog razloga poslije kratkog vremena ga slijedi i drugo izdanje (studeni 1736. godine). “Vjerojatno iz razloga, zato što je tiskanje provedeno u Nürnbergu, Bach nije bio u mogućnosti sam provjeriti materijal prije samom tiskanja, te stoga postoje brojne tiskarske pogreške u prvom izdanju (sačuvano je 5 kopija). U dugom izdanju (sačuvano je 11 primjeraka), mnogo je pogrešaka ispravljeno, te je poboljšano numeriranje stranica. Gavota II u *Uvertiri u francuskom stilu* ponovnim tiskanjem dolazi na stranice 20-22, kako bi izvođač mogao izvoditi stavak bez dodatnog okretanja stranica. Iz nekog razloga ovo novo izdanje ne sadrži sve prepravke koje je Bach napravio na kopijama prvog izdanja koje je posjedovao.”¹² Drugo izdanje nadopunjeno je s još tri dodatne stranice. Uspoređujući Bachov osobni primjerak izdanja zapažamo niz suglasnosti s prepravkama drugog izdanja što nas navodi na zaključak kako je sam Bach imao utjecaj na preinake notnog zapisa drugog izdanja.

Ukoliko usporedimo broj tiskanih primjeraka *Clavier-Übunga I* i *Clavier-Übunga II* (od kojeg je danas sačuvano samo 16 primjeraka), dolazimo do zaključka da se *Clavier-Übung II* manje prodavao (iako još uvijek relativno uspješno, u usporedbi s prodajom ostalih publikacija takvog tipa u to vrijeme). O razlozima manje prodaje *Clavier-Übunga II* možemo samo nagađati. Neke pretpostavke su kako su amateri, tzv. ljubitelji glazbe, u to vrijeme odustali od kupnje zbog, već navedenih uputa na naslovnoj stranici koje su navodile

¹⁰ Tomita, Yo, Bach Clavier Übungen in facsimiles, Published on-line on 24 May 2000, URL: http://www.music.qub.ac.uk/tomita/bachbib/review/bb-review_CU2facs.html (2016-4-12).

¹¹ Butler, Gregory, The gravera Bach Clavier-Übung II, eseji u čast Williama H. Scheide, u: Paul Brainard i Ray Robinson, Kassel: Bärenreiter, 1993, str. 57-69.

¹² Tomita, Yo, Bach Clavier Übungen in facsimiles, Published on-line on 24 May 2000, URL: http://www.music.qub.ac.uk/tomita/bachbib/review/bb-review_CU2facs.html (2016-4-12).

da su skladbe napisane za čembalo s dva manuala, iako gledajući iz tehničke perspektive, djelo je u potpunosti izvodivo i na čembalu s jednim manualom i na klavikordu. S druge strane, mogla ih je uplašiti i tehnička zahtijevnost kompozicija, koja u nekim trenucima prevazilazi *Clavier-Übung IV* i svrstava se u kategoriju težih Goldberg varijacija BWV 988. U tom slučaju ne vjerujem da bi Bach odlučio nastaviti takva visoka tehnička očekivanja uvrštavajući Goldberg varijacije u svoju zbirku. Moguće je da je prodaja organizirana od strane kompozitora postigla veću dobit nego prodaja Christoph Weigela i njegovih partnera u Augsburgu i Leipzigu. Cijena prvog izdanja *Clavier-Übung II* (1735. godine) nije mogla biti stavka koja je utjecala na prodaju s obzirom da je bila tek neprimjetno veća od prethodnih publikacija.

Vjeruje se da je plan za objavu *Clavier-Übunga II* donesen prilikom priprema za treće izdanje *Clavier-Übunga I*. U to vrijeme Bach se trudio publicirati novu zbirku, koja sa svojih trideset štampanih stranica nije bila toliko opsežna kao prvo izdanje Partita, koje su tada imale 74 stranice. Razmišljajući na ovaj način, možemo objasniti i neobičnu kombinaciju predstavnika dva prevladavajuća glazbena stila tog doba koje je uvrstio u svoj *Clavier-Übung II*. Kroz *Talijanski koncert* i *Francusku uvertirnu suitu*, Bach je istovremeno napravio vezu s prvim nizom, promatrajući tonalitet F-dura kao logičan završetak koji se mogao očekivati od eventualno napisane 7. partite iz *Clavier-Übunga I*. Bach spaja oba stila u “miješanom ukusu” ili “Les goûts réunis”. Zanimljivo je istaknuti i naglašavanje nacionalnih suprotnosti na samoj naslovnoj stranici. S obzirom da se u to vrijeme znalo da je koncert talijanski oblik, a suita francuski, nije bilo potrebe za dodatnim opisima. Bach time naglašava ono što je bilo očito, ne ostavljajući prostora nikakvim daljnjim špekulacijama. Vremenski pritisak za završetak *Clavier-Übung II* pokazuje nam već navedeno zapažanje, da Bach prije objave prvog izdanja nije dobio priliku za korekturu. Postoje naznake da su obje kompozicije nastala godinama prije objavljivanja te su samo revidirane prije završnog publiciranja. U tom slučaju nastanak *Talijanskog koncerta* bi mogao datirati 1730. godine, kada je Bach odlučio završiti svoj niz partita s brojem 6, iako su njegovi prethodnici pisali 7 partita, zadnja partita bila bi u očekivanom tonalitetu F-dura.¹³

Korekcije na njegovim izdanjima daju nam uvid u kritički pristup samog Bacha prema svojim djelima; postoji mnogo zanimljivih detalja koje možemo opaziti promatrajući njegove

¹³ Rampe, Siegfried, *Italienisches Konzert und Französische Ouvertüre, Clavier-Übung II*, Robinson, Kassel: Bärenreiter, 1993, str. 891-893.

prepravke, posebno naknadno dodavanje ukrasa. Spoznaja o tome što je sam Bach smatrao važnim u vrijeme propitivanja i ispravljanja vlastitih djela, daje nam snažan osjećaj 'autentičnosti' njegova rada. Pažljivom i pomnom analizom njegovih prvih izdanja, možemo iz Bachovih vlastitih prepravki pratiti njegovo nadahnuto skladateljsko razmišljanje, te njegov naglasak na učinkovitoj artikulaciji i ukrasima koji nam pomažu u samoj izvedbi, sukladno stilskim očekivanjima samog skladatelja.

Fuzeau izdanje je preslika prvog izdanja, a nalazi se u British Library, London (K.8.g.7). Ovaj primjerak trenutačno se smatra najvažnijim, jer izgleda da je to primjerak koji je Bach čuvao u svrhu vlastite revizije (= Handexemplar). Faksimil izdanje je dizajnirano za praktičnu primjenu, te daje savršeno jasan i čitak tekst. Slika ispisa je uvećana radi bolje čitljivost. Koristeći debeli, kvalitetan papir i jaki, ali fleksibilni uvez, ona dobro stoji na pultu klavikorda. Izdanje također uključuje i vrlo koristan uvod preveden sa njemačkog na francuski, engleski jezik, a koji pokriva povijesne aspekte ovog rada kao i popis Bachovih rukom pisanih korekcija.¹⁴

Za svoju interpretaciju i rad na *Clavier-Übungen II* odabrala sam bečko Urtex izdanje. Riječ "urtex" po svojoj definiciji označava tiskano izdanje koje se u svojoj srži maksimalno približava manuskriptu (originalnom izdanju). Za razliku od novijih izdanja, prilikom kojih redaktori uz glazbeni tekst dodaju i svoje sugestije o mogućoj izvedbi djela (dinamika, prstometi, artikulacija), Urtex izdanje slijedi izvornu misao samog skladatelja. Izdanje je čitljiv prijepis originalnog rukopisa i ne dodaje više od onog što je sam Bach napisao te time ostavlja dovoljno prostora za samostalni rad i istraživanje najboljih tehničkih kao i izvedbenih mogućnosti. Osobnog sam uvjerenja da je važno ostaviti izvođaču dovoljno prostora za razmišljanje o vlastitoj interpretaciji. Primjenom Urtex izdanja, skladatelj i izvođač komuniciraju direktno preko notnog teksta, za razliku od instruktivnih izdanja gdje izvođač komunicira i s redaktorom koji je napisao dodatne upute o mogućoj interpretaciji. Iako korištenje drugog tipa izdanja u samom početku naizgled olakšava interpretaciju, u konačnici ona izvođača ne potiče dovoljno u pronalasku vlastitih rješenja. Svaka osoba je drugačija i posjeduje drugačiji misaoni svijet u kojem se percipiranje glazbe subjektivno razlikuje od ostalih.. Cilj rada na skladbi je razumijevanje skladatelja i pronalazak vlastitog načina izražaja u stiskom kontekstu. Izdanja koja slijede izvornu misao skladatelja

¹⁴ Tomita, Yo, Bach Clavier Übungen in facsimiles, Published on-line on 24 May 2000, URL: http://www.music.qub.ac.uk/tomita/bachbib/review/bb-review_CU2fac.html (2016-4-12).

omogućuju nam direktnu komunikaciju sa sadržajem njegovih misli napisanih u obliku oznaka (u ovom slučaju f-p upotreba različitih manuala). Urtext izdanje poslužilo mi je kao temeljno izdanje rada. Tu sam zapisivala sve moje ideje i tehnička rješenja zahtjevnih mjesta pritom se služeći i ostalim instruktivnim izdanjima u pronalasku vlastite muzičke misli. Nakon nekog vremena koje sam provela radeći na kompoziciji u cilju upoznavanja njenog sadržaja, te stekla vlastitu ideju o formi, harmonijskoj analizi, kao i samoj interpretaciji, konzultirala sam i ostala izdanja u svrhu usporedbe ideja i pronalaska najboljeg rješenja.

1.2. ČEMBALO S DVA MANUALA

Za vrijeme svog stvaralačkog rada Bach je imao priliku koristiti čembalo, klavikord, Lautenwerck i klavir. Stoga je Bach u zbirci *Clavier-Übung* veoma precizan o uputama za koji instrument je pisana pojedina kompozicija. Kao primjer navodim prvi dio *Clavier-Übunga* koji je namijenjen jednomanualnom čembalu, dok su drugi i četvrti svezak namijenjeni čembalu s dva manuala. U prilagodbi kompozicija čembalu s dva manuala, Bach istražuje primjenu kontrasta kroz imitaciju tutti i sola. Koncert u *Talijanskom stilu* i *Uvertira u francuskoj maniri* napisane su za čembalo s dva manuala. Na samom početku izdanja uočavamo preciznu Bachovu oznaku, koja upućuje na čembalo s dva manuala, instrument za koje je pisano djelo i koje je bilo predviđeno za izvedbu istog. Pisanje preciznih uputa, oznaka i naslova nije bila uobičajena praksa skladatelja tog vremena s obzirom da se puno toga ‘podrazumijevalo samo po sebi’ kompozitori nisu pisali na kojoj vrsti čembala se kompozicija treba izvoditi. Većina skladbi izdane za instrument s tipkama u Njemačkoj, prije kompozicija velikih razmjera kao npr. skladbe Bachovih sinova (Carl Philipp Emanuel i Wilhelm Friedemann), izvodile su se na jednomanualnom čembalu, koji je u to vrijeme bio najzastupljenija vrsta instrumenta s tipkama, pogotovo među amaterima - ljubiteljima glazbe kako ih sam Bach naziva.¹⁵

U prilagodbi kompozicija čembalu s dva manuala (*Clavier-Übung II*), Bach istražuje primjenu kontrasta na različitim nivoima, kao npr. u samom stilu, tonalitetima, teksturi, ritmu, tempu i dinamici. Bach upućuje u svojim izdanjima na interpretaciju koja primjenjuje spomenute efekte kontrasta, ali ne samo to, neke indikacije (oznake) nijansi naglašavaju ne samo suprotstavljene strane po pitanju dijaloga između solista i orkestra, već upućuju na sadržaj dijelova koji je pisan u “miksanom stilu”. Na primjer, lijeva ruka svira na donjem manualu (prirodno proizvedeći glasniji zvuk s obzirom na spajanje dvaju osmo-stopna registra), za to vrijeme desna ruka se iznenadno prebacuje na gornji manual (samo jedan osmo-stopni registar) koji proizvodi mekši zvuk. Efekt takve upotrebe manuala nije forte solo dionica uz pratnju orkestra, već pravi dijalog (razgovor) između dva solo instrumenta koji odgovaraju jedan drugome između dvije orkestralne intervencije.¹⁶

¹⁵ Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

¹⁶ Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

U primjeru čembala s dva manuala ('klavijature'), donji manual proizvodi tamniji zvuk te je moćniji u zvuku, za razliku od gornjeg manuala nježnijeg zvuk koji se često upotrebljava u izvedbi mekanih pasaža. Čembalo se može sastojati od više različitih registara. Analizirajući čembalo s dva manuala možemo primijetiti kako se ono često sastoji od tri registra, od kojih su dva na istim tonskim visinama, ali imaju različitu boju. Treći registar zvuči oktavu više.

“Razmišljajući o prikladnosti modernog klavira za izvedbu glazbe 18. stoljeća, suvremeni se interpret nalazi u procijepu između dva ekstremna stava. Podosta arogantan stav polazi od pretpostavke da je današnji klavir superioran instrumentima onoga doba i da glazbu treba njemu prilagoditi, dok oprečan stav smatra da je tu glazbu moguće autentično izvoditi samo na starim instrumentima. Na modernom klaviru nije moguće dobiti sve pa time teza o potpunoj superiornosti našeg instrumenta otpada. S druge strane glazba 18. stoljeća nije bila vezana samo za jedan instrumentalni medij. Česte su bile različite preradbe, a glazba za instrumente s tipkama mogla se izvoditi na čembalu, klavikordu, pianoforteu i orguljama. Tako se sama suština glazbe ne mijenja ni izvedbom na modernom klaviru. Moderna čembala, koja se sviraju u današnjim koncertnim prostorima, daju malo autentične zvučnosti. Situacija postaje još apsurdnija ako čembalo nastupa uz pratnju modernog orkestra. Razvojem orkestralnih instrumenata i sviranja znatno se promijenio zvuk orkestra u odnosu na onaj iz 18. stoljeća, a mnogi instrumenti koji su se onda upotrebljavali do danas su nestali. Manje iznenađuje što današnji glazbenici nemaju predodžbu kako je zvučao regal, kornet ili krumhorn, od krucijalne činjenice je da danas mnogi glazbenici ne znaju kako su instrumenti poput njihovog zvučali u Bachovo vrijeme. Sam stil kojim je pojedino djelo pisano može ukazivati na instrument najprikladniji za izvedbu. Na današnjem klaviru najuvjerljivije se može svirati glazba skladana za klavikord, jer mu je taj instrument najizravniji preteča. Djela pisana za klavikord zahtijevaju pjevni način sviranja. Tako su *Troglasne invencije* J. S. Bacha zamišljene da pomognu razvoju kantabile sviranja. Čembalistička glazba J. S. Bacha pisana je i u koncertantnom stilu, kao *Talijanski koncert*, *Engleske suite* ili *Goldberg varijacije*. U tom stilu svira se putem terasne dinamike, uz virtuozne pasaže i obilje ukrasa. Francuska glazba 18. stoljeća pisana je isključivo za čembalo. U Italiji su također preferirali upotrebu čembala, iako stil nekih Scarlattijevih sonata zahtijeva pjevnost klavikorda.”¹⁷

¹⁷ Glodić, Veljko, Uvodni komentar, Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003, str. 10.

2. TALIJANSKI UTJECAJ

2.1. BAROKNI SOLO KONCERT

Solo koncert (prvenstveno violinski koncert) razvio se kao forma krajem 17. stoljeća u Italiji. Svoj razvitak zahvaljuje tada poznatoj baroknoj formi *concerto grosso*. Formu *concerto grosso* karakterizira dijalog između malog ansambla instrumenata nazvanog “*concertino*” i većeg ansambla instrumenata tj. orkestra imenom “*tutti*” ili “*ripieno*”. Suprostavljanje manje grupe većoj, kao i jedne teme drugoj bila je tipična za jednu od značajki baroka - kontrast. Kako bi se naglasio kontrast između “*concertino*” i “*tutti*” smanjivao se broj instrumenata u “*concertino*” grupi te se na kraju polariziralo na dionicu solo instrumenta suprostavljenu orkestru, danas poznat kao “*solo*” i “*tutti*”. Na početku se solo dionica izvodila na violini. Pri tome je solo dionica poprimila i virtuozni karakter na koji je utjecao i razvoj instrumenata čiji se volumen zvuka vremenom učinkovito razvio, tonski parirajući orkestralnom zvuku. Ovaj novi oblik solo koncerta, ubrzo je postao opće prihvaćen među širom publikom te su ga kompozitori primijenjivali. Posebno možemo istaknuti Antonija Vivaldija koji je 1712. godine u Amsterdamu izdao zbirku od 12 koncerata pod imenom “*L'estro armonico*”. U toj zbirci Vivaldi je neke koncerte napisao u formi “*concerto grosso*”, a druge u formi solo koncerta, te time ujedinio ove dvije forme u jednoj zbirci postavljajući nove virtuozne zahtjeve solo instrumentu, u ovom slučaju violini.¹⁸

Vivaldijevi koncerti, citirajući nedavnu monografiju talijanskih kompozitora, smatrali su se u razdoblju oko 1710. godine utjelovljenjem novog talijanskog koncerta i novog muzičkog govora instrumentalne glazbe cijele Europe.¹⁹

¹⁸ Engler, Klaus, Predgovor, Bach, Johann Sebastian, Italienisches Konzert, Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag, 1977., str. 3.

¹⁹ Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

2.2. BACHOVO UPOZNAVANJE TALIJANSKOG STILA

Godine 1708. Bach se preselio u Weimar, gdje je prvo bio zaposlen kao orkestralni muzičar na dvoru sasko-weimarskog vojvode, nešto kasnije postaje vojvodinim orguljašem. Tamo se dobro upoznaje i s djelima talijanskih kompozitora poput Allesandra i Benedetta Marcella, Giuseppe Torellija, Tomasa Alboninija, Arcangelo Corellia, i Antonio Vivaldija. Zahvaljujući Bachovom biografu Johann Nikolausu Forkelu, poznato nam je Bachovo zanimanje za talijanski solo koncert.

Vjeruje se kako je oko 1712. godine mladi Bach prvi puta otkrio (najnovije) koncerte Antonija Vivaldija koji su bili doneseni u prtljazi vojvode Johann Ernsta od Saxe-Weimar, nećaka Bachova poslodavca koji je i sam bio skladatelj. Talijanski solo koncert u to doba je bio novina među kompozicijama europske glazbene tradicije. Amsterdam je nosio titulu popularnog sjedišta i centra glazbenih publikacija. Erst je u sklopu svog studijskog putovanja u Nizozemsku (1711.-1713.) kupio i skupio različite note za potrebe weimarskog dvorskog orkestra. Među djelima koje je donio u Weimar, nalazilo se dvanaest Vivaldijevih koncerata op. 3 za gudačke instrumente, koji su bili izdani u Amsterdamu oko 1711. godine pod nazivom *L'estro armonico*. Ukoliko Forkelu možemo vjerovati, Bach je inicijalno bio oduševljen tim koncertima. Forkel navodi: “Često ih je hvalio te ih nazivao izvrsnim kompozicijama, zamišljajući radosno njihove prerade za instrument s tipkama.” Forkel zapisuje kako je Bach, nakon mnogo neuspjelih prvobitnih pokušaja, osjetio da mora postići red, povezanost, i razmjer u mislima u nastojanju da postigne takvu strukturu u skladanju. Zato mu je dobro došao taj potreban uzor, napose u Vivaldijevu koncertu za violinu koji je u to vrijeme tek bio objavljen. Forkel zapisuje: “Bach je studirao povezanost ideja, njihovu međusobnu korelaciju, različite mogućnosti modulacije i druge osobitosti...”²⁰

Taj period Bachova života obilježen je transkripcijama solo koncerata talijanskih kompozitora i kompozitora njemačkog podneblja koji su pisali pod utjecajem talijanskog stila. Djela je Bach pomno i detaljno proučio, te ih obradio. Obradom djela drugih kompozitora on je kroz analizu razumijevao različite glazbene tradicije koje je kasnije uspješno asimilirao i primjenjivao u svojim kompozicijama.²¹ Bach je obrađivao koncerte

²⁰ Breig, Werner, Composition or arrangement and adoption, u. Butt, John, The Cambridge Companion to Bach, New York: Cambridge University Press, 1994, str. 160.

²¹ Ibid.

drugim skladatelja (“šest” odnosno “šesnaest koncerata prema različitim majstorima” BWV 592-597 i 972-987) kao primjer učenja od drugih kompozitora možemo izdvojiti čembalo koncerte, isto kao i koncert u h-molu, op. 3 br. 10, Antonija Vivaldija, skladan za jedan solo instrument i orkestar. U tom djelu Vivaldi je ujedinio *concerto grosso* i solo koncert, što dokazuje i ovaj prijelazni primjer. Analizom i obradom kompozicija drugih skladatelja Bach se još pobliže upoznao s ‘talijanskim stilom’, te na svoj specifičan i autentičan način primijenio usvojeno, pritom ne gubeći osjećaj za kontrapunkt i motivski rad koji su ujedno njegova glavna kompozitorska obilježja. Pri obradi kompozicija drugih skladatelja, zadržao je organizaciju strukture, ali je pri tome dalje gradio. Prilikom obrade koristio se metodom preciznog oponašanja pojedinih glasova pri čemu je mijenjao djelo samo na mjestima gdje je bio primoran radi karaktera instrumenata. Kasnije je komponirao i vlastite koncerte, koji su koncertnu formu *concerto grosso* dalje razvijali, kao npr. čembalo koncerti.

Danas je sačuvano sedamnaest Bachovih koncertnih kompozicija, od kojih devet u originalnoj instrumentalizaciji, zajedno s osam čembalo koncerata. Prvobitne originalne verzije ovih kompozicija danas više ne postoje:

BWV 1041-3 (koncerti za 1 ili 2 violine)

BWV 1046-51 (6 Brandenburških koncerata)

BWV 1052, 1053, 1055, 1056, 1059 (koncerti za 1 čembalo)

BWV 1060, 1063, 1064 (koncerti za 2 ili 3 čembala).²²

Nabrajajući Bachove transkripcije, uz Vivaldijevih šest očuvanih koncerata, tu su, dakle, dva koncerta Alessandra Marcellia, jedan Giuseppe Torellia, jedan Benedetta Marcella, jedan koncert Georga Philippa Telemanna, tri Johanna Ernsta i tri nepoznatih autora (možda i samog Bacha). Sagledavajući veliki rad i trud koji je Bach kao kompozitor uložio u obrade ovih skladbi, možemo zaključiti kako je Bach veoma dobro razumio koncertni stil toga vremena.²³ Njegovo majstorstvo u poznavanju ali i primijeni talijanskog kao i njemačkog stila, proizašlo je iz sati uloženi u analiziranje i obrade koncerata drugih

²² Breig, Werner, *Composition or arrangement and adoption*, u. Butt, John, *The Cambridge Companion to Bach*, New York: Cambridge University Press, 1994, str. 125-126.

²³ Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

skladatelja.

2.3. VIVALDIJEV UTJECAJ (VIVALDIJEV RITORNELLO)

Govoreći o koncertima, kao Bachov najveći uzor, u kompozitorskom pogledu, svakako možemo navesti Antonia Vivaldija. Od njega Bach nije samo preuzeo trostavnu strukturu cikličnog koncerta već isto tako i *ritornello* formu, koja je bila osnovna značajka u oblikovanju njegovih vanjskih (I. i III.) stavaka. Glazbeni odsjek u kojem orkestar (*tutti*) izvodi temu, a koji se često ponavlja nazivamo *ritornellom* (tal. *ritornare* = vraćati se). To znači da stavak započinje temom koja se lako pamti, a nazivamo ju *ritornello*, tema se opetovano ponavlja kroz čitav stavak (ponekad samo djelomično ili u izmijenjenom obliku) izmijenjujući se s epizodama koja su uglavnom suprotnog karaktera. Na kraju stavka, zadnji *ritornello* se ponavlja u svojem prvobitnom obliku. Koncertni oblik stavka koji je skladan na takav način naziva se oblik s *ritornellom* ili jednostavno *ritornello*. Koristeći *ritornello*, Vivaldi je oblikovao gotovo sve početne stavke svojih *concerta grossa*. Zbog toga pojedini muzikolozi takav oblik nazivaju i Vivaldijevim oblikom stavka.²⁴ “Ritornello oblik stavka može se usporediti s rondom s jednom temom. No, u rondi se tema uvijek javlja nepromijenjena u istom tonalitetu. U *ritornello*-obliku tematski glazbeni odsjek može nastupiti čitav ili u fragmentarnom obliku, može biti i produljen ili promijenjen na bilo koji način. Isto tako, nakon prvoga nastupa u toničkome tonalitetu tema može nastupiti u dominantnome i subdominantnome te u njima usporednim tonalitetima, da bi tek na kraju stavka opet nastupila u početnome tonalitetu. Nastupe *ritornella* povezuje solo instrument (*solo*) epizodnim odsjecima istaknute motorike.”²⁵ Nije svakako manje važna neovisnost koju je Bach zadržao. Ono što je naučio od Vivaldijevih koncerata je - raznolika, ali opet redovita promjena između *ritornella* i epizoda, te progresivno istraživanje između dva vanjska tonička stupa - koji je bio kombiniran sada s novom formalnom strukturom te je ujedno time zahtjevala veću strogoću i regularnost. U svojem užem smislu, *ritornello* forma je najčešća forma u Bachovim brzim koncertnim stavcima, uz dodatak na jedan primjer između njegovih sporih srednjih stavaka.”²⁶

²⁴ Petrović, Tihomir, *Nauk o glazbenim oblicima*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010, str. 73.

²⁵ Petrović, Tihomir, *Nauk o glazbenim oblicima*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010, str. 73.

²⁶ Breig, Werner, *Composition or arrangement and adoption*, u. Butt, John, *The Cambridge Companion to Bach*, New York: Cambridge University Press, 1994, str. 125-126.

2.4. TALIJANSKI KONCERT I TALIJANSKI STIL

Talijanski koncert, originalnog naziva (*Concerto nach italiaenischen Gusto* - prijevod: Koncert prema talijanskom stilu) objavljen je 1735. godine. *Clavier-Übung II* izvorno je napisan za čembalo s dva manuala. Skladan je u trodijelnoj formi (nema oznake tempa - Andante - Presto), u F-duru, a ujedno ga možemo promatrati i kao poveznicu s *Clavier-Übung I* s obzirom da je očekivani slijed tonaliteta 7. partite (u slučaju njenog nastanka) bio F-dur. Ovaj je koncert kao povijesna vrsta u cjelokupnim Bachovim djelima iznimka. Kao jedan od malobrojnih koncerata bez orkestralne pratnje djelo je napisano pod utjecajem talijanskog baroka, kojim se Bach u to vrijeme bavio. Efekt solo-tutti Bach oponaša upotrebom dvaju manuala čembala tj. promjenom registra. Iako je koncert skladan za čembalo, po svojem ustroju pripada glazbenoj vrsti *concerto grosso*.

U Talijanskom koncertu Bach se vraća ponovno “talijanskom stilu” koji je u svojoj mladosti njegovao, ali u ovom slučaju ga povezuje jasno i prepoznatljivo s kontrapunktskom tradicijom koja odlikuje njegov kompozitorski stil skladanja. Koncert je publiciran 1735. godine, skoro 20 godina nakon Bachovog prvog susreta s talijanskim baroknim majstorima. Pronalasci skica nam ukazuju na Bachovo ranije bavljenje temama i motivima koji se nalaze u prvom stavku, nastavanak skica pripisuje se dobu Bachovog boravka u Weimaru. Stoga zaključujemo kako se Bach publicirajući *Clavier-Übung II* svjesno vratio talijanskom stilu, skladajući s vremenskim odmakom i novom perspektivom.²⁷

Glazbena tehnika koja se prožima u tim djelima bazirana je na antitezi. U zasebnim stavcima nalazimo kontrast između sola i tutti, ritornella i epizode, harmonijske stabilnosti i modulacija, jasno odrezanih tema i fleksibilnih figuracija. Ako pogledamo izvan okvira samo jednog stavka primijećujemo suprotnost (kontrast) između brzih vanjskih stavaka i sporog srednjeg stavka. Kompozitorski razmještaj takvih antiteza i efektivna upotreba osnovnih alata harmonijskog tonaliteta osigurale su Vivaldijevim koncertima visok stupanje glazbene vjerodostojnosti te isto tako objašnjavaju iz kojeg razloga je Bachovo bavljenje tim djelima rezultiralo promjenom i njegovog načina razmišljanja.²⁸

²⁷ Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt: Fischer, 2007, str. 406.

²⁸ Breig, Werner, *Composition or arrangement and adoption*, u. Butt, John, *The Cambridge Companion to Bach*, New York: Cambridge University Press, 1994, str. 160.

U epizodama Bach sklada drugačije od Vivaldija - Bach ne koristi tehniku van tematskog ili opuštenog ritornello tkanja materijala. Čak štoviše su obje epizode u prvom stavku *Talijanskog koncerta* skladane točno po pravilu sporednih stavaka s individualnim motivom i čvrstom sintaksom. One stoje međusobno u kontrastnom omjeru s istovremenim motivskim srodstvom. Na slično kompleksan način izgrađen je i sam ritornello. Pregledom stavaka raspodjela tutti i epizoda se slama - prekida, isto kao i podjela ritornella i tema epizode, kao rezultat takvog skladanja dobivamo efekt proširenog srednjeg djela s "provedbom vlakova". Stoga, po prvi puta tek nakon ekspozicije poprima taj završni, zaključni i ponovno cjelokupni ritornello karakter jedne završne reprize.²⁹ Bachovo usvajanje kompozitorskih tehnika koje je ukomponirao u svoj *Talijanski koncert* možemo nazvati i dijalogom između različitih rodova, uzimajući u obzir prvi i treći stavak koncerta. Utjecaj koncerata talijanskih majstora ostavio je svoj trag i mnogo godina kasnije nakon što je Bach napustio Weimar, skoro da i ne postoji ni jedan dio Bachovog kompozitorskog djelovanja koji nije bio prožet osnovnom idejom koncertne forme.

Jasno je da je *Talijanski koncert* rezultat mnogo rada pri kojem je Bach pronalazio najbolje mogućnosti kako postići efekat orkestralnog dijaloga u solo instrumentu. Skladba je izdana kao drugi dio četverodjelnog „*Clavier-Übunga*“, kao serija djela za instrumente s tipkama koji su skladane s ciljem podučavanja šire publike, te istovremeno pružanja dobre zabave. Relativno jednostavno razumljiva talijanska glazba je u to vrijeme bila više popularna od Bachovog intelektualno zahtjevnog kontrapunkta koja je u svojoj polifoniji sve više izlazila iz mode. Stilski je skladba bliže kompozicijama tada popularnih njemačkih skladatelja, kao npr. Telemanna i Handela.³⁰

Koncerti za klavir u to doba bili su veoma popularni, oni su uglavnom bili transkripcije i obrade orkestralnih djela. Talijanski koncert je prijenos trostavačne talijanske koncertne forme, naizmjeničnim slijedom ritornella i sola dionica u okvirnim (vanjskim) stavicima te jedan slobodan, nježan i polagani stavak u sredini. Specifična je upotreba *ritornello* forme u brzim stavicima (prvom i trećem). U orkestralnim djelima ritornello uglavnom izvodi orkestar, a solist izvodi epizode.

²⁹ Beißwenger K., An early version of the first movement of the Italian Concerto BWV 770, u: Melamed, D. R., Bach-Studies, New York: Cambridge University Press, 1995, str. 1-19.

³⁰ Jones, D. P. Richard, Bach as teacher and virtuoso, The Keyboard works, u. Butt, John, The Cambridge Companion to Bach, New York: Cambridge University Press, 1994, str. 143.

U *Talijanskom koncertu* Bach je naznačio čestu naizmjeničnu upotrebu manuala čembala, tom promjenom registra čembalo ostvaruje ulogu orkestra (*tutti*) i solističkog instrumenta (*solo*). Donji manual s dva spojena oktavna (+4) registra primjenjivao je za tutti učinak (*forte*), a gornji za solistički zvuk (*piano*). Osim toga, Bach je izumio svoju vlastitu manualnu sklopku za guranje, koja je omogućavala promjenu registra, te je za kratko vrijeme jedna ruka bila slobodna.³¹

Osobitost ove kompozicije je da ne postoji originalno djelo po kojem je Bach radio transkripciju, što upućuje kako je Bach skladao djelo s posebnom namjenom. Korištenje dva manuala omogućuje, u najboljem slučaju, imitaciju izmjene tutti i sola, što koristi, vrlo vjerojatno u skladu s vremenom u kojem je živio. Kao temelj orkestralnih dinamičkih načela: puno češće od upotrebe *crescenda* i *diminuenda* upotrebljava se iznenadna izmjena nijansa *forte* i *piana*, koje se u to vrijeme cijeno, te se težilo takvom stvaralaštvu (prema retoričkoj figuri *antitheton*, brzog protivljenju kontrastnog ili efekt suprotavljanja).³²

Nasuprot koncertima za solo instrumente bez orkestralne pratnje, koje je Bach napisao, u kojima je djela za čembalo drugih kompozitora prepisivao te oponašao glasove orkestra i solo instrumenta, *Talijanski koncert* je originalno djelo za čembalo solo i kao takav skoro jedinstveno. Rukopisi (manuskripti) i bilješke, koji su nađeni na kopijama iz Bachovog doba, ipak ostavljaju otvorenu pretpostavku da je Bach napisao taj koncert kao transkripciju (*solo*) jednog drugog koncerta, danas izgubljenog.³³

³¹ Beißwenger K., An early version of the first movement of the Italian Concerto BWV 770, u: Melamed, D. R., Bach-Studies, New York: Cambridge University Press, 1995, str. 1-19.

³² Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

³³ Tomita, Yo, The Clavier-Übung II, Beiheft zu: Masaaki Suzuki, J. S. Bach: Italian Concerto, French Overture, Sonata in d-minor. BIS (CD), 2006.

3. FRANCUSKI UTJECAJ

3.1. FRANCUSKA SUITA

“Formalni model nazvan složena trodjelna pjesma izrasta iz barokne suite. Stavci suite, najpopularnije glazbene vrste u baroku, više su ili manje stilizirani plesovi, najčešće skladani u obliku jednostavne pjesme ili kao praoblici, dvodijelni ili trodijelni, jednostavni ili složeni. Broj stavaka u suiti mogao se povećati na dva načina: - dodavanjem varijacija uz pojedini stavak/ples koji je bio variran. Njegovim ponavljanjem nastaje svojevrsan tročlani ili trodijelni podciklus, skupina od triju samostalnih i formalno zaokruženih cjelina - stavak/ples, varijacija, stavak/ples - koje čvrsto međusobno povezuje i sjedinjuje isti sadržaj, tempo i mjera; - skladanjem još jednog istovrsnog plesa, koji se naslovljuje imenom tog stavka/plesa i oznakom II. Kao i kod prethodnog slučaja, iza njega se ponavlja stavak/ples uz koji je taj drugi dodan. Tako opet nastaje trodijelni ciklus, skupina od triju samostalnih i formalno zaokruženih cjelina različitih sadržaja. Budući da suite nastaje povezivanjem plesova na temelju kontrasta (brz, polagan itd.), takav bi se trodijelni podciklus opet izdvajao iz okružja zahvaljujući činjenici da je tu riječ o stavcima koji su istovrsan ples, dakle istoga tempa i mjere.”³⁴

“Suite je omiljena vrsta u baroku. Katkada se naziva i partita (talijanski naziv za suite), a u Francuskoj kod Couperina se susreće i naziv ordre. O popularnosti barokne suite svjedoče iznimno opsežne suite skladane za orkestar Georga Friedricha Händela: Glazba vode i Glazba za plemićki vatromet. Stavci suite su u pravilu građeni od jedne teme, dakle monotematski.

Niz plesnih stavaka naziva se suitnim ciklusom (franc. suite = slijed, niz). Stavke suitnoga ciklusa povezuje isti plesni karakter i tonalitet. Osjećaj povezanosti stavaka može se i potaknuti melodijskom linijom sličnošću stavaka. Najjednostavnija djela takve forme nastaju već u ranome srednjem vijeku, kada se uz pojedini ples dodaje i njegova ritamska varijacija. Tijekom baroka u praksu ulazi opširnije oživotvorenje višestavačne forme suite, odnosno glazbena vrsta koja se naziva suite. Suitnome ciklusu može prethoditi neplesni uvodni stavak, primjerice tokata, preludij ili fantazija. Može završiti varijacijskim nizom, kao što su passacaglia i ciaccona, ili rodom. Među stavcima suitne ciklične forme mogu se naći i

³⁴ Petrović, Tihomir, *Nauk o glazbenim oblicima*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010, str. 59-60.

pokoji drugi neplesni stavci, primjerice air.”³⁵

Naziv Bachove suite *Uvertira u francuskom stilu* referira se na činjenicu da suite počinje stavkom uvertire, te je to bio uobičajen naziv francuskih suite (pr. njegove orkestralne suite).

Osnovni kostur barokne suite čine sljedeći plesovi:

Allemande - njemačkog podrijetla

Courante - francuskog podrijetla

Sarabanda - španjolskog podrijetla

Gigue - engleskog (škotskog) podrijetla

³⁵ Petrović, Tihomir, *Nauk o glazbenim oblicima*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010, str. 98-99.

3.2. BACHOVO UPOZNAVANJE FRANCUSKOG STILA

“U kratkom posmrtnom osvrtu koji je C. P. E. Bach napisao o svome ocu J. S. Bachu zapisano je: “Za vrijeme dok je bio student u Lüneburgu, moj otac je imao priliku slušati sastav koji je vodio Duke od Cella. Sastav su činili uglavnom Francuzi i on je tu stekao temeljnu bazu i razumijevanje francuskog ukusa i stila, koji je u za te prostore u to vrijeme bila novina...”

Dvor od Celle je bio mali Versailles, vođen pod direktorstvom i nagledništvom Eleanor Desmier di Olbreuze, plemkinje francuskog podrijetla koja je postala vojvotkinjom 1675. godine. Di Olbreuze je posebno bila sklona plesu te je poticala razvoj plesne glazbe na dvoru. Kroz rad francuskih plesnih majstora, koji su za to vrijeme radili van svoje zemlje, Nijemci su prvi puta naučili imitirati Francuze. Njihova imitacija je bila u skladu s uzvišenim estetičkim razvojem umjetnika u službi Luja XIV. Prevladavajuću zaljubljenost francuskim stilom tog doba opisao je Christian Thomasius u svom članku *Von Nachahmung der Französer* 1687. godine: "Francuska odjeća, francuska hrana, francuski namještaj, francuski običaji, francuski grijesi, francuske bolesti... općenito su u modi."³⁶

Francusku glazbu kao i francuski način (tzv. stil) izvođenja glazbe možemo isto uključiti u spomenutu listu. Francuska uvertira trijumfirala je u Njemačkoj u kompozicijama skladatelja: Georga Muffata (c.1653-1704), Johanna Caspara Ferdinanda Fischera (c.1670-1746) i Johanna Sigismunda Kussera (c.1660-1727). Svi navedeni skladatelji su bili učenici Jeana Baptiste Lullya na dvoru Luja XIV.³⁷ Jean Baptiste Lully bio je francuski barokni skladatelj, smatra ga se i utemeljiteljem francuske opere. Njegov doprinos posebno je istaknut u spajanju francuske i talijanske operne tradicije u lirsku tragediju koja je utemeljena u francuskoj operi. Njegove lirske tragedije su uglavnom počinjale instrumentalnom predigrom nazvanom francuska uvertira, te u tome prvenstveno uočavamo direktnu poveznicu s kasnijim Bachovim stvaralaštvom. Bio je u službi na dvoru Luja XIV. te je obavljao dužnosti violinista dvorskog orkestra, plesača, pjevača, glumca i scenografa.

Danas ga kao jednog od središnjih ličnosti francuske glazbe ubrajamo ga u među

³⁶ Marshall, Kimberly, Bach and the French Influence,
URL: http://www.gothic-catalog.com/Bach_the_French_Influence_Marshall_p/lrcd-1024.htm (2016-10-12).

³⁷ Marshall, Kimberly, Bach and the French Influence,
URL: http://www.gothic-catalog.com/Bach_the_French_Influence_Marshall_p/lrcd-1024.htm (2016-10-12).

najznačajnije europske barokne skladatelje.³⁸

Bach je za vrijeme svoga djelovanja imao prilike dublje razmotriti nekolicinu objavljenih misli vezano za stil komponiranja i izvođenja popularne francuske glazbe. Lullyjev učenik Muffat opisao je aspekte francuskih stilova komponiranja i izvedbe u predgovoru djela *Florilegium primum i secundum*. Fischer uključuje tablice ukrasa uz objašnjenje u svojoj knjižici *Musikalisches Blumen-Büschlein* objavljenoj 1699. godine, koja je ujedno i zbirka čembalističkih suita utemeljenih na francuskih plesnim oblicima. Kusser je objavio šest kazališnih uvertira pod nazivom *Composition de musique suivant La methode française*. Ovi pokušaji propagande francuskog sviračkog stila u generaciji prije Bacha, pokazali su se uspješnima: Mattheson i Marpurg izražavaju svoje divljenje prema francuskoj praksi izvođenja, te čak i Forkel, koji je često oštar u svojoj kritici francuske glazbe i glazbenika govori o francuskim kompozitorima od kojih je Bach učio kao ‘majstorima harmonije i fuge’.³⁹

“Francuski stil formirao se u drugoj polovici 17. stoljeća, a njegove glavne značajke nalazimo u djelima Lullyja, Rameaua i Couperina. Sredinom 18. stoljeća, zahvaljujući različitim utjecajima, a najviše utjecaju vokalnog stila talijanske opere, francuski stil je prerastao u galantni stil. Osnovne karakteristike francuskog stila izvrsno su opisane u Couperinovu djelu *L’Art de toucher de clavecin*. Couperin ističe da je razlika između gramatike i govorništva neznatna u usporedbi s razlikom između notacije i dobre glazbene izvedbe.”⁴⁰

C. Ph. E. Bach zasigurno je pridonio kao izvor Forkelovom komentaru svojim zapisom u nekrologu, u kojem piše kako se među glazbom koju je njegov otac proučavao i volio nalazilo i pokoje djelo od ‘nekolicine dobrih francuskih skladatelja’. Iako sam Forkel ne navodi točna imena ovih kompozitora, postoje dokazi koji nas upućuju tko bi oni mogli biti. Bach je kopirao glazbu Grignya, d’Angleberta i Dieuparta, a njegovi poznanici i suradnici J. G. Walther i J. T. Krebs kopirali su mnogobrojne kompozicije francuske glazbe, uključujući i djela skladatelja: Dandrieua, d’Angleberta, Clérambaulta, Dieuparta, Lebèguea, Niversa, Larouxa, i Marchanda. Bliski susret Bacha s Marchandom sugerira nam da je Bach bio

³⁸ The editors of Encyclopedia Britannica, Jean Baptiste Lully,
URL: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Lully> (2016-6-12).

³⁹ Marshall, Kimberly, Bach and the French Influence,
URL: http://www.gothic-catalog.com/Bach_the_French_Influence_Marshall_p/lrcd-1024.htm (2016-10-12).

⁴⁰ Glodić, Veljko, Uvodni komentar, Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravouj umjetnosti sviranja klavira, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003, str. 11.

upoznat s Marchandovom glazbom, a njegove obrade stavka iz *Les Nations* kompozicije za orgulje potvrđuju nam njegovo poznavanje Couperina.⁴¹

Uvertira u francuskom stilu u h-molu stilski se orijentirala po isto tako popularnoj francuskoj dvorskoj muzici, kao i što je vidljivo u samom naslovu, za razliku djela pisana za orgulje, koja ne pokazuju takvu očitu ovisnost o francuskim oblicima, iako određene teksture podsjećaju na one usvojene od Francuza.

Francuski stil koji je Bach vrlo rano upoznao imao je utjecaj na njega cijeli život. Promatrajući stil pisanja Francuske uvertire, zapažamo sinkopirani ritam, pjesnički strukturiranu melodiju, tendenciju prema upotrebi septakorada. Svi ti elementi zajedno označavaju galantni stil pisanja, koji je Bach upotrebljavao skladajući Oratorij koji je završio krajem 1734. godine.⁴²

⁴¹ Marshall, Kimberly, *Bach and the French Influence*,
URL: http://www.gothic-catalog.com/Bach_the_French_Influence_Marshall_p/lrcd-1024.htm (2016-10-12).

⁴² Rampe, Siegfried, *Italienisches Konzert und Französische Ouvertüre, Clavier-Übung II*, Robinson, Kassel: Bärenreiter, 1993, str. 892.

3.3. FRANCUSKA UVERTIRA I FRANCUSKI STIL

Francuska uvertira ili Uvertira u francuskoj maniri (francuskom stilu) BWV 831, čini zajedno s Talijanskim koncertom zbirku *Clavier-Übung II*.

“Promatrajući u kontekstu Talijanskog koncerta, Francuska uvertira nastala je kao zamišljena transkripcija nepostojeće orkestralne uvertire. Tonalitet h-mola ukazuje na povezanost djela s orkestralnom suitom u h-molu (BWV 1067). Isto tako, sačuvana je i kopija uvodnog stavka Francuske uvertire u ostavštini Bachove druge žene Anne Magdalene, koja datira iz 1730. a pisana je u c-molu. Možemo zamijetiti kako je Bach djelo više puta prepravljao i razvijao. Prateći kronologiju od prvih prijepisa do njegovog izdavanja, on odlučuje transponirati djelo za pola tona niže (iz c-mola u h-mol). Također dodaje veliki broj različitih plesova, poznatih i lako pamtljivih za glazbene amatere, te pritom na oduševljenje publike nudi neophodnu i potrebnu različitost plesnih karaktera. Djelo je namijenjeno čembalu s dva manuala, isto kao i Talijanski koncert. Četiri stavka nose Bachove oznake po pitanju korištenja dva manuala, razlikujući forte i piano, plesovi Gavotte, Passepied i Bourrée su odmah slijeđeni njihovim “alter egom” sa suprotnim karakterom, označeni (u slučaju Gavotte i Bourrée) sa pianom, zatim praćenim *da capo* povratkom na prvi ples.”⁴³

“Uvertiru u francuskoj maniri u h-molu možemo promatrati u kontekstu tradicionalne francuske baletne glazbe koja je posebno bila popularna i označavala razdoblje druge polovice 17. stoljeća. Kompozicija s jedne strane djeluje kao naizgled samo produžena i rastegnuta baletna suite s naprednom uvodnom uvertirom, ali s druge strane promatrajući i analizirajući njenu razvojnu liniju, ona je puno kompleksnija i po svojem karakteru podsjeća na djela Charlesa (François) Dieuparta: *Six Suites pour Clavecin* (Amsterdam 1701). Zatim na rane orkestralne suite skladatelja Georga Philippa Telemanna koje su prije svega na početku bile odbačene od strane publike, s obzirom da u to vrijeme novina uvertirne suite još uvijek nije bila u potpunosti prihvaćena i tek se počela etablirati. Bachov brat Johann Christoph je veoma rano obradio jednu od prvih Telemannovih orkestralnih suite (Es-dur) za instrument s tipkama. Muzikolozi pretpostavljaju kako je moguće da je datum nastanka te transkripcije 1708. godina. Vjerojatno su još starije uvertirne suite Johanna Antona Cobergsa (1650.-1708.) i Agostina Steffanisa (1654.-1728.) u Möllerschenovom rukopisu.

⁴³ Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf> (2016-10-11).

Tradicija spomenutih suita koja se očituje u stilu pisanja i okolnostima samog nastanka kompozicija, ukazuje kako su još u Weimaru početci klavirskih suita bile bazirane na Dieuartovu modelu. Te suite ne podcrtavaju samo važnost oblika suite kao takvog u Bachovom osobnom okruženju već istovremeno stavljaju naglasak na razumijevanje rane verzije Francuske uvertire u c-molu, BWV 831 kroz kontekst Engleskih Suita, BWV 806-811. Promatrajući na taj način *Francusku uvertiru*, primjećujemo kako ona zauzima posebno mjesto među spomenutim tipovima. Bach poštuje tradiciju i kontekst, ali istodobno osnovnu formu koju sačinjavaju četiri osnovna plesa (Allemande, Courante, Sarabande i Gigue), proširuje uvertirnim uvodom i galanterijama - kratkim plesovima. Tako prepoznajemo prvenstveno orkestralnu suitu, čijoj se autentičnoj uvertiri priključuju osnovni plesove i galanterije čiji je redosljed kombiniran i međusobno isprepleten.”⁴⁴

“Prvi poznati predožak *Francuske uvertire* pronašao je svoj manifestacijski oblik u Courante, Sarabande i Gigue (bez Allemande) i galantnim plesnim parovima, drugo prepravljjanje je pronašlo svoju manifestaciju kroz dodatak između Sarabande i Giguea i kroz završni Echo. Da li je zadnje promjena preuzeta od djela skladatelja François Couperina (1668.-1733.) pod nazivom *Concerts Royaux* (izdato u Parizu 1722. godine) ili je čvršće povezano sa završnim stavkom Bachove Suite u B-duru, BWV 821, ostaje otvoreno pitanje. U usporedbi s Francuskim suitama 2-6, BWV 813-817, koje su najkasnije skladane - 1722. godine. BWV 831a (prva verzija Francuske uvertire) i BWV 831 (konačna verzija) ne sadrži arije, a ni druge karakterne skladbe, a osobitost i oblikovanje različitog ukusa nikako ne doseže stupanj razvijenosti tada već završenih Engleskih suita. S druge strane za razliku od prethodnog djela uvrštenog u *Clavier-Übung II*, Francuska uvertira ne sadrži, uz iznimku brzog djela monumentalnog uvoda, ni jedan stavak koji bi jasno upućivao na obilježja talijanskog stila. Posvuda, pa čak i u stavku Echo, prevladavaju mali motivi, imitacija francuskih drvenih puhača (Gavotte 2, Passepied 1 und Bourrée 1-2) i karakteristični plesni koraci kao npr. Courante u 3/2-mjeri sa 6/4-pokretom ili Gigue, takozvani Canarie. Čak i tamo, gdje široka melodija otprilike dostiže “talijansku” dimenziju kao u Sarabandi, ona je kompenzirana kroz polifonu strukturu daljnje linije, koja izravno ukazuje na uzor nježne Sarabande za ansambl. Takve karakteristike se zasigurno ocrtavaju s namjerom imitacije orkestralne suite, služeći u cilju ostvarenja uvertire u francuskoj maniri. Ipak, ovdje možemo

⁴⁴ Rampe, Siegfried, *Italienisches Konzert und Französische Ouvertüre, Clavier-Übung II*, Robinson, Kassel: Bärenreiter, 1993, str. 891-893.

vidjeti naznaku da Bach u ovom djelu još nije težio da suitu - i posebno orkestralnu suitu - sklada u pravcu pomiješanih stilova, kao što je to očigledan slučaj u kasnijim formiranjima BWV 828 (1728. godine). Druga dva već spomenuta aspekta koja se odnose na uvod potvrđuju sljedeći utisak: Ključnu razliku između ranokomponirane verzije c-mola, BWV 831a i objavljene konačne verzije h-mola, BWV 831 primjećujemo u samom transponiranju, te u ritmičkoj promijeni početnog otvaranja, koja je nepravilno dugo vremena bila gledana kao primjer razlike između zapisa (BWV 831a /1) i praktične izvedbe (BWV 831/1) puktiranog ritma u smislu pretjerane punktacije.

U tiskanoj verziji, Bach je oko 80% izvornih punktiranih ritmova izoštrio. Matthew Dirst kroz svoju analizu ih dijeli u dvije kategorije. Prvu kategoriju čine kratki auftakti koji su zaoštreni u naglašenoj punktaciji od prethodnih tonova, a u drugu kategoriju spada stapanje kraćih nota kao i grupacije ritma koje čine četiri šesnaestinke, koje se sastoje od duplo punktirane osminke i tri 32-druginke u matematičkom odnosu 5:3 skraćeno gledajući. Značajke sličnog ritamskog obrasca u istom omjeru nosi i Allemand Suita u g-molu, BWV 995 za lutnju (1727.-1732.). U usporedbi s njenim prethodnikom u 5. Suiti u c-molu, BWV 1011, za solo violončelo. Takve preinake i razvijanje ritmičkog oblikovanja jednog cijelog, od Dirsta označenog reda Bachovih kopozicija, počinje Fugom, BWV 850/2, iz *Dobro ugođenog klavira I* (1722. godina), i Giguom iz Fancuske suite u d-molu, BWV 812, koji je završen iste godine. U radu s kontrapunktom u francuskom stilu u svojem djelu *Umjetnost Fuge*, BWV 1080, Bachu su kao uzor poslužile dvije prve knjige *der Pièces de Clavecin* François Couperina (koje su bile publicirane 1713. i 1716./1717. godine).

Bitna novina Couperinova djelovanja sastojala se u upotrebi punktiranog ritma kojim se približavalo uvertirnog karakteru, a pri tome se udaljavalo od upotrebe Allemanda ili drugih uvodnih kompozicija.”⁴⁵

“U vrijeme Jean-Baptiste Lullyja nastao je osnovni obrazac suite koji se sastojao od sporog uvoda, s naglašenim ritmom, i mnogim harmonijskim suspenzijama koje su uvodile u živahan Allegro, često puta napisan u karakteru fuge. S obzirom na poveznicu s Jean Baptiste Lullyem, ovakva jedna skladba nazivana je i “Francuskom uvertirom”.⁴⁶ Upotreba punktiranog ritma posebno se primijenjivala u matematičkom odnosu 5:3 pri čemu

⁴⁵ Rampe, Siegfried, *Italienisches Konzert und Francösische Ouverture*, Clavier-Übung II, Robinson, Kassel: Bärenreiter, 1993, str. 891-893.

⁴⁶ Wolff, Christoph, *Bach*, London: Harvard University Press, 1993, str. 382.

glavnu ulogu nose 32-druginke u pogledu na njegovu realizaciju, povremeno kao i 64-tinske ili doduše 128-inske notirane vrijednosti. Ovdje se vjerojatno radi o stilskom obilježju francuske dvorske glazbe za vrijeme kasnog vladanja Luja XIV (1638.-1715. godine), koje se u Couperinovim knjigama dosljedno primjenjuju, a u prethodnim francuskim djelima izostaju. Vjeruje se kako je stoga Bach do 1735. godine napravio moderniju verziju BWV 831a/1, posebno ističući taj stil koji je tada bio još uvijek relativno nepoznat u središnjoj Njemačkoj. Johann Gottlieb Prellar u svom rukopisu naglašava kako BWV 831/1 karakteriziraju 32-druginke izoštrene vrijednosti, za razliku od ranije verzije 16-tinki koja sadrži više ukrasa i uopće nije vidljivo skraćivanje vrijednosti.

Drugi dio uvodnog stavka Francuske uvertire možemo promatrati kao jedini uistinu talijanski stavak djela. Ona, drugačije od očekivanog u kompozicijama francuskog podrijetla - nema fugu, već ritornello formu kao fugu i pri tome Bach kreira razvijenu uvertirnu suitu, poznatu pod tim nazivom u njemačkim zemljama. Četiri ritornella u forte registru (T. 20-47, 59-77, 89-104 i 123-144) služe provedbi teme, tri epizode na piano manualu iznose vlastiti motivski materijal kroz koji se povezuju. Način na koji se formiraju dijelovi i dostižu glavni stupnjevi (I, III, V, VII, IV i I) jasno otkriva utjecaj Antonija Vivaldija.

U osnovi je potvrđen pretpostavljen nastanak BWV 831a u Kätthenu kroz okolnosti pojedinog ritornella i epizode (taktovi 27,5, 12, 18,5, 11,5, 19 i 21), između kojih nisu vidljive nikakve proporcije te iz tog razloga nastanak Uvertire ne treba priznavati poslije 1719. godine.”⁴⁷

⁴⁷ Rampe, Siegfried, *Italienisches Konzert und Französische Ouvertüre, Clavier-Übung II*, Robinson, Kassel: Bärenreiter, 1993, str. 891-893.

4. FORMALNA ANALIZA CLAVIER-ÜBUNGA II

4.1. TONALITETI TALIJANSKOG KONCERTA I FRANCUSKE UVERTIRE

Osnovni tonalitet *Talijanskog koncerta* je F-dur. U tom tonalitetu su napisani prvi i treći stavak, a drugi stavak je napisan u paralelnom d-molu. Daljnji tonaliteti u toku koncerta koji igraju važnu ulogu su B-dur (subdominanta), C-dur (dominanta), d-mol (paralelni mol) i a-mol (paralelni tonalitet dominante). U solo djelovima orkestar služi kao pratnja glavnom glasu.

U knjizi "Estetika tonske umjetnosti" Chr. Fr. D Schubarta čitamo: "Svaki ton ima svoju boju." Iz navoda lako možemo doći do zaključka kako i svaki tonalitet ima svoju posebnu boju i specifičnost. Takvo opće mijenje bilo je prihvaćeno za vrijeme baroka. Tako je F-dur tonalitet označavao atmosferu ljubavnosti i mira, a d-mol tonalitet nježnost s dozom melankolije.⁴⁸ U samom odabiru tonaliteta srednjeg kao i vanjskih stavaka Bach koristi tehniku kontrasta koja je tipična za razdoblje baroka. Ona se može vidjeti u slikarstvu baroknih umjetnika - tama - svjetlo.

Ranija, prva verzija *Francuske uvertire* napisana je u c-molu (BWV 831a), a kompozicija je naknadno transponirana u h-mol, kako bi se povezao, a pritom i kompletirao krug tonaliteta u prvom i drugom dijelu *Clavier-Übunga*. Tonaliteti 6 partita (b-mol, c-mol, a-mol, D-dur, G-dur, e-mol) formiraju sekvencu intervala povećavajući razliku: sekunda gore (b-c), terca dolje (c-a), kvarta gore (a-d), kvinta dolje (d-g), i na kraju seksta gore (g-e). Sekvenca se nastavlja u drugom djelu *Clavier-Übunga*, kojeg sačinjavaju dva velika djela: *Talijanski koncert*, septima dolje (e-f) i *Uvertira u francuskom stilu*, povećana kvarta, tritonus (f-h). Na taj način Bach je u potpunosti kompletirao sekvencu tonaliteta uobičajenih za klavijature 18. stoljeća, krećući se od prvog slova njegovog imena (Bachov domaći tonalitet, b) do zadnjeg slova njegovog imena, slovo h.

No, što je prouzročilo da raniju verziju Bach transponira iz c-mola u h mol?

⁴⁸ Schubart, Chr. Fr. D., *Ästhetik der Tonkunst*, str. 377.
URL: http://www.koelnklavier.de/quellen/schubart/s-377_tonarten.html

Odlučujuća je mogla biti veza s *Talijanskim koncertom*, pri čemu je *Uvertira u francuskom stilu* u tonalitetnom odnosu na *Talijanski koncert F-h* trebala biti suočena u maksimalnom kontrastu upotrebom tritonusa. Međutim, u skladu s idiomom tada suvremenih čembala, Bach pri transponiranju nije promijenio samo opseg, tj. raspon, tona g1-c3 u a1-h2 kako bi se izbjegao ton fis. Kroz tonalitet h-mola kompozicija dobiva dobija specifičnu tamnu boju zvuka i povećava se kontrast između svjetlijeg F-dur tonaliteta.⁴⁹

⁴⁹ Rampe, Siegfried, *Italienisches Konzert und Französische Ouverture*, Clavier-Übung II, Robinson, Kassel: Bärenreiter, 1993, str. 891-893.

4.2. ANALIZA STAVAKA

4.2.1. STAVCI TALIJANSKOG KONCERTA

Talijanski koncert ima tri stavka, što je bilo uobičajeno za formu koncerta u to vrijeme.

Prvi stavak nema oznaku tempa. Njemačka izdanja poput “*Wiener Urtext Edition*” i “*G.Henle Verlag*”, nemaju oznaku tempa prvog stavka, za razliku od izdanja “*Mortimer Wilson*” koji ima oznaku *allegro animato* (*allegro assai*), što u principu odgovara današnjoj izvedbi većine interpretatora. Drugi stavak ima oznaku “*Andante*”, a koncert završava stavkom “*Presto*”.⁵⁰

1. STAVAK

Vrlo detaljnu analizu prvog stavka *Talijanskog koncerta* nalazimo u knjizi autora Tihomira Petrovića pod nazivom “*Nauk o glazbenim oblicima*”. Profesor Petrović, navodi sljedeće:

“Na početku prvog stavka je tema u F-duru, glazbeni odsjek u kojem čembalo ima ulogu orkestra. Jaki bas akordi dodaju početku jedan veličanstven prizvuk. Početni je dio teme dvostruka četverotaktna fraza (t. 1-4, 5-8). Slijedi dvostruki dvotakt (t. 8-10, 10-12) izveden iz prethodne fraze, a sličnost se temelji na sinkopiranom ritmu. I dva takta u nastavku (t. 13, 14) obilježava sinkopa. Ti su pak taktovi poveznica s dijelom teme u kojem dominira pedalni ton dominante (ton *c*, t. 15-27), ugrađen u dionicu basa, dok gornja dionica donosi figurirane akorde. Nakon izbjegnute kadence (t. 28) tema završava mješovitom kadencom (t. 29-30). U nastavku čembalo, sada u ulozi solističkoga glazbala, donosi 1. epizodu (t. 30-52). Ta epizoda počinje četverotaktnom glazbenom frazom (t. 30-34). Slijedi dvostruki dvotakt (t. 34-36, 36-38), na dominantni F-durskoga tonaliteta, tonu *c*. Slijedi četverotaktna fraza s početkom epizode (t. 39-42), s kojom se ostvaruje uklon u C-durski tonalitet. Sekvencom se u nastavku (t. 42-46) ostvaruje modulacija u C-durski tonalitet, koji se učvršćuje (t. 46-50), i prva epizoda kadencira (t. 51, 52). Izdašno se tu javlja i ljestvično nizanje, uvedeno pred kraj teme (t. 25, 26), čime se povezuje završetak epizode i početak teme, u C-duru. U *tutti*-ugodaju nastupa početni osmerokatni fragment teme (t. 53-60). Tema počinje u C-duru, no tada završava u B-duru. U nastavku (t. 60-61) iznosi se sadržaj izveden iz tematskoga dvotakta (t. 8-10). i utvrđuje d-molski tonalitet. Od 69, takta sadržaj postaje sličan tematskog odsjeku, a od takta br. 73 u potpunosti se s njime izjednačava, pa taktovi br. 73-90

⁵⁰ IMSLP usporedba izdanja,

URL: [http://imslp.org/wiki/Italienisches_Konzert,_BWV_971_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Italienisches_Konzert,_BWV_971_(Bach,_Johann_Sebastian)).

odgovaraju taktovima br. 11-30, ali su tada u d-molskome tonalitetu. Taj nastup teme završava u taktu br. 90. Solodionica počinje drugu epizodu (t. 90-103), koja vodi B-durski tonalitet. Taktom br. 103 počinje treći nastup teme, u B-duru. Njezina se prva fraza (t. 103-106) tada sekventno produljuje (t. 106-110) i modulira u g-mol, koji se utvrđuje (t. 110-115). Taktovi br. 112-115 sekventno se ponavljaju kao t. 116-119, čime se ostvaruje modulacija u F-durski tonalitet, potvrđen kroz snažan zamah na pedalnome tonu dominante, t. 120-128, iza kojeg se očekivala kadenca tematskoga odsjeka. No kadenca je izostala, a u nastavku je kratak epizodni istup sologlazbala oblikovan na način sekvence (t. 129-139). Slijedi nastup početnoga osmerotaktnoga fragmenta teme, u F-duru, u kojem se četverotaktne fraze ostvaruju na način sekvence (t. 139-146).

Nova epizoda (t. 146-163), početkom jednaka drugoj epizodi, no tada u F-duru i uz promijenjen završetak. U 163. taktu nastupa tema, u F-duru, nepromijenjena u odnosu na svoj prvi nastup.⁵¹

Shema: *Talijanski koncert, BWV I. st.:*

T (F-dur) - e1 - T (C-dur) - e2 - T (B-dur) - e3 - T (F-dur) - e4 - T (F-dur)

2. STAVAK

Drugi stavak nosi naznaku tempa "Andante" (tal. hodajući) u d-mol tonalitetu. Stavak je polaganog tempa i melankoličnog karaktera te je smješten između dva stavka veselog karaktera što je tipično za koncerte baroknog tipa. Uvelike podsjeća na gudački kvartet u kojem prva violina (desna ruka) izvodi lirsku melodiju. Pratlja je obilježena ostinato dionicom basa uz ulaznu i silaznu tercu, te se isključivo izvodi u lijevoj ruci. Stavak započinje kratkim trotaktnim uvodom - koji izvodi pratlja lijeve ruke, te u 4. taktu započinje pjevna solo dionica violine, koju izvodi desna ruka. Stavak je od početka do kraja prožet istom idejom, lijeva ruka ustrajno izvodi svoju pratlju, a desna ruka pjeva kroz zanimljivu, pomalo improvizatorsku melodiju. Bach se igra sekvencama, prohodnim tonovima te istančanim harmonijskim pomacima, svojevrsnim ukrasima. Predviđeno je da se melodija

⁵¹ Petrović, Tihomir, *Nauk o glazbenim oblicima*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010, str. 73-74.

solo dionice svira na prvom manualu, a pratnja na drugom. Zanimljivo je primijetiti kako pratnja u tercama drugog stavka podsjeća na prvu temu početnog stavka, u tom primjeru uočavamo kako Bach koristi isti motivski obrazac u dva različita karaktera. Terce u drugom stavku zvuče kao podsjetnik, eho motiva prvog stavka, pri tome kreirajući melodijskom linijom jednu posve novu priču.

3. STAVAK

Zadnji stavak koncerta nosi oznaku tempa "Presto". Takva oznaka u vrijeme baroka značila je - pokretljivo i živahno. Stavak je obilježen ritornello formom te se konstantno prožima izmjena ritornello teme i epizoda. Zadnji nastup ritornello teme Bach donosi u potpunosti identično kao i prvi nastup što nam pokazuje kako sam Bach u ovom slučaju ne odstupa od pravila. Stavak je radosnog karaktera, početni motiv je oktavnim skokom desne ruke za kojim slijedi ljestvični niz koji završava akordima, a preuzima ga lijeva ruka te se time postiže efekt dječje razigranosti. Bach se igra harmonijskom progresijom koristeći liniju rastavljenih akorada kako bi upotpunio pratnju četvrtinkama kojima suprotstavlja osminke te time postiže specifičan veseli karakter. Prva epizoda ima pjevni karakter, a fraziranje Bach upotpunjava dijalogom između lijeve i desne ruke za koju propisuje i promjenu manuala. U pogledu povezanosti sola i tuttija ovaj stavak podsjeća na prvi stavak, oni se naime izmijenjuju te se teme kroz stavak povezuju, spajaju i ponavljaju. Progresija se odvija u tonalitetima C-dur, a-mol (paralelni tonalitet dominante) i d-mol. Stavak nije samo u pogledu na tempo skroz drugačijeg karaktera od prethodnog nego je u svim pogledima suprotan. Bach suprotstavlja mirnoj konstantnosti jednu živahnu, iskričavu spontanost. Tehnički gledano, treći stavak je mnogo virtuozniji u odnosu na drugi, stoga možemo zaključiti da svojim karakterom u potpunosti ispunjava zahtjeve finalnog stavka.

4.2.2. STAVCI FRANCUSKE UVERTIRE

Prvi stavak skladbe *Francuske uvertire*, stavak “uvertire”, u ovom slučaju zamjenjuje allemande kojeg susrećemo u ostalim Bachovim suitama za instrumente s tipkama. Neobavezni stavci uglavnom dolaze nakon sarabande. Sva tri para naobaveznih plesnih stavaka pojavljuju se u paru, u kojem se prvi ples ponovno ponavlja nakon drugog. Isto tako neobična je i pojava zasebnog stavka nakon Gigue. Možemo ga razmatrati kao “eho”, skladba namijenjena istraživanju nizanih glasnih i nježnih dinamika čembala s dva manuala. Ostali stavci isto imaju dinamičku oznaku (glasno i tiho), koje su često upotrebljavane u periodu baroka u suitama za instrumente s tipkama. S jedanaest stavaka *Francuska uvertira* nosi titulu najduže Bachove suite skladane za instrument s tipkama. Njeno trajanje je 30 min, ukoliko u izvedbu uključimo sva ponavljanja.

Stavci⁵²:

1 Uvertira - naziv dolazi od francuske riječi otvaranje. U vrijeme baroka “uvertira” je predstavljala orkestralnu situ kao zbir plesova. U drugoj polovici 18. stoljeća u Engleskoj naziv suite se polako zamijenjuje simfonijom.

2 Courante - francuski ples umjerenog tempa, dvodijelne forme, koji može biti i ritamski nestabilan radi izmjena 3/2 i 6/4 mjere, a počinje uzmahom.

3 Gavotte I/II - francuski ples živahnog tempa, dvodobne mjere, dvodijelne forme, počinje uzmahom.

4 Passepied I/II - francuski ples živog tempa, 3/8 mjere, dvodijelne forme, počinje predtaktom.

5 Sarabande - pjevana plesna forma, raširila se preko Španjolske u Europu, polagana tempa, trodijelne mjere i forme, karakteristična ritma u melodijskoj dionici (druga se doba produljuje točkom).

6 Bourrée I/II - francuski ples živog tempa, dvodobne mjere, dvodijelne forme.

7 Gigue - irski ples živoga tempa, dvodobne ili trodobne mjere, dvodijelne forme.

8 Echo - stavak u kojem se u znaku tihe imitacije ponavlja određeni muzički motiv.

⁵² Petrović, Tihomir, *Nauk o glazbenim oblicima*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010, str. 98.

5. INTERPRETACIJA CLAVIER-ÜBUNGA II

5.1. BAROKNI PRSTOMETI

Na samom početku ovog poglavlja, podijeliti ću prvo nekoliko misli o prstometu poznatih muzičkih teoretičara. Ove misli su mi poslužile kao vodilja u pronalasku dobrog i udobnog prstometeta.

C. Ph. Emanuel Bach u svojoj knjižici “Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira” zapisuje: “Prava umjetnost sviranja klavira ovisi o tri bitne stvari koje su toliko povezane da jedna bez druge niti može niti smije postojati. To su ispravan prstomet, dobra ornamentacija i dobra izvedba.”⁵³

Autor Natan Perelman navodi sljedeće aforizme:

“UDOBAN PRSTOMET. Taj termin odiše lagodnošću i spokojem. Prstomet, međutim, mora ispunjavati i neposkojne, odgovorne i različite uloge.

VJEŠTO sastavljen i jednom za svagda odabran prstomet čuva memoriju od opasnih slučajnosti. DOMIŠLJAT prstomet zbog izvođačeva trijumfa priziva hotimične neugodnosti. OPREZAN će stvoriti usporavajuće zapreke. UMJESTAN će preraspodijeliti slog i provesti razumne intervencije u frakturu, te, na kraju TANKOĆUTAN prstomet odaziva se na zov zvukovne mašte: na vibrato, na jeku, na bezvučne i ponovljene pritiske tipaka itd.

LOŠ prstomet, poput govorne mane, odražava skućenost misli.

DOBAR je, pak, rječit!”⁵⁴

“Ruka pijanista ima šest prstiju: 1-2-3 i 3-4-5. Prvi su teški, no slobodni; drugi lagani, ali prikovani. Treći prst ima dvojaku ulogu: u prvom je prstometu slobodan, u drugome ovisan. Da bi prsti svirali ravnomjerno, treba: teškima doticati lagano, a laganima teško.”⁵⁵

Kako bi izvođač mogao dobro izvesti kompoziciju, važan segment rada na skladbi je odabir dobrog i ugodnog prstometeta. Rad na prstometu je individualan rad svakog pijaniste u pronalasku najboljeg položaja lakta, zgloba i prstiju koji mu omogućava šaroliku i široku

⁵³ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 17.

⁵⁴ Perelman, Natan, Na satu klavira, Zagreb: Jakša Zlatar, 2004, str. 24.

⁵⁵ Perelman, Natan, Na satu klavira, Zagreb: Jakša Zlatar, 2004, str. 29.

interpretaciju. Ruke se razlikuju u dužini prstiju, širini dlana te snazi mišića. Iz prije navedenog možemo izvesti zaključak da ne postoje dvije u potpunosti iste ruke, svaka ruka je različita. Svaki mladi pijanist bi trebao dobro poznavati anatomiju svoje ruke, mišiće i ograničenje određenih pokreta kako bi izbjegao sve suvišne pokrete, ekonomizirao one koje upotrebljava te izbjegao repetitive pokrete prilikom kojih se forsiraju mišići te često završavaju ozljedom ruke (mišića tetive). Rad na osvješćivanju ovih segmenata uvelike pridonosi boljem i pametnijem vježbanju koje na kraju uvijek rezultira boljom i kvalitetnijom interpretacijom.

Promatrajući razna izdanja, vidimo kako se svako pojedino izdanje u nekim segmentima razlikuje u svojim prijedlozima upotrebe prstometu. Ne postoji pisano pravilo po kojem je prstomet ispravan. Pitanja koja bi si svirač trebao postaviti prilikom ramišljanja o dobrom prstometu su sljedeća: Da li se osjećam ugodno i opušteno koristeći ovaj prstomet? Da li prstomet koji upotrebljavam odgovara glazbi koju izvodim (točno akcentiranje)? Kada potvrdno odgovorimo na ova pitanja možemo reći da smo pronašli ispravan, za nas pravilan i dobar prstomet.

Talijanski koncert svirala sam prije deset godina za vrijeme svog prediplomskog studija. Moj se osobni pristup glazbi danas razlikuje od pristupa prvih studentskih dana, stoga razumijevanje važnosti rada na prstometu danas zauzima bitan vremenski dio mog rada na kompoziciji. S obzirom na konstituciju moje ruke, prstometi koje ću navesti nametnuli su se kao dobro trenutno rješenje, iako sam uvjerenja da uvijek postoji prostor i za bolje kombinacije. U razvoju pijanista veliku ulogu igra jačanje mišićnog tonusa ruke. Ukoliko su mišići razvijeni, oni postižu maksimalnu nezavisnost u pokretu te samim time omogućuju širi spekar u vidu kombinacije prstometu. J. S. Bach poznat je po svojoj polifoniji i kontrapunktu, stoga rad na prstometu treba usmjeriti prema slobodi ruke i udobnim kombinacijama upotrebe prstiju u cilju postizanja tonske raznolikosti u različitim glasovima. Vjerujem da je rad na prstometu jedan od ključnih elemenata rada na novoj kompoziciji, te bi on trebao biti temeljni element učenja novih skladbi. Posebno je važno zapisivati prstomet, s obzirom da naši mišići imaju sposobnost pamćenja pokreta (refleksna memorija). Dobro utemeljen prstomet od samog početka pomoći će sviraču u lakšem pamćenju glazbenog teksta.

U primjerima koji slijede su prijedlozi prstometu koje sam pronašla analizirajući notni tekst. Ovi prstometi su prvenstveno praktični za manju ruku koju krasi brze inervacije. Pored svakog primjera spomenut je razlog izbora navedenog prstometu.

Primjer prstometa br. 1

Talijanski koncert, BWV 971, I. stavak, takt br. 1-4

a)

Musical score for variant a) showing a fingering change in the right hand. The score is in 2/4 time and B-flat major. The right hand part is circled, showing a fingering change from 3-5-2-4-3 to 5-4.

b)

Musical score for variant b) showing a different fingering for the right hand. The score is in 2/4 time and B-flat major. The right hand part is circled, showing a fingering change from 3-5-2-4-3 to 5-4.

Prstomet u primjeru br. 1a koristila sam u samom početku rada na kompoziciji. Prilikom odabira prstometa nastojala sam izbjeći mijenjanje pozicije ruke. Iako se prstomet u tom segmentu pokazao uspješnim, u trećem taktu prilikom rastezanja prstiju 5-2, 2-4 (s obzirom da je ton b2 zadržan 2. prstom) često se ruka znala ukočiti kod promjene prsta 4-3. U potrazi za boljim rješenjem odlučila sam se za varijantu 1b. U toj varijanti ruka mijenja poziciju te se više koristi ručni zglob prilikom čega se izbjegava statičnost jedne pozicije i ukočenost ruke. U drugoj varijanti, na kraju 3. takta ovog primjera, izvedba zadnje terce prstometom 2-4 puno prirodnije leži ruci, u usporedbi sa prvom varijantom primijećujemo da je udaljenost između prstiju 2-4 veća nego udaljenost 2-3, stoga zadržavanje dubljeg glasa ne predstavlja nikakav problem i ne smeta melodiji najvišeg glasa. Osobnog sam mišljenja da prstomet nikad ne bi trebao smetati glazbi, te u pronalasku ispravnog prstometa treba naći varijantu koja će najbolje i najpravičnije izraziti muzički sadržaj notnog zapisa, vjerujem kako se upotrebom druge varijante prstometa postiže pravi efekt teme početnog ritornella.

C. P. E. Bach navodi sljedeće: “Korištenjem palca ruka ne dobiva samo jedan prst više nego i ključ pravilnog prstometeta. Taj glavni prst koristan je i zato što ostale prste održava pokretljivima pošto se neprestano moraju savijati kad god se palac upotrebljava. Ono što bi se bez njega sviralo ukočeno i napetih mišića, uz njegovu pomoć izlazi zaokruženo, razgovjetno, s prirodnim rastezanjima šake, te stoga i lako.”⁵⁶

Primjer prstometeta br. 2

Talijanski koncert, BWV 971, I. stavak, takt br. 15-18

a)



b)



U primjeru br. 2a (t. 15), iako upotrebljavan na crnoj tipki, palac se pokazao kao idealno rješenje. S obzirom na legato i staccato razliku, upotrebom palca odvađa se ostatak šake od palca te se lakše primjenjuje različita artikulacija. Palac izvodi staccato repeticiju, stoga staccato uvijek jednako zvuči. Važno je osamostaliti palac, to se postiže podizanjem palca prije samog udara suprotno pokretu kažiprsta. Dok se drugi prst spušta, palac se podiže i pritom priprema za sljedeći “udar”. U slučaju da želimo izbjeći upotrebu palca na crnoj tipki, prstometet u navedenoj b varijanti je jednako udoban.

⁵⁶ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 27.

Primjer prstometa br. 3

Talijanski koncert, BWV 971, I. stavak, takt br. 41-44



Prilikom izvedbe kratke ponavljajuće sekvence u desnoj ruci u primjeru br. 3, odlučila sam se za obrazac prstometa koji je primjenjiv u svim varijantama napisane sekvence. S obzirom na kvinti skok u desnoj ruci, odlučila sam se za prstomet 5-2 (t. 42-43). Kako bi se skok mogao izvesti prirodno, izbjegla sam promjenu pozicije ruke te istovremeno povezala palcem, prstometom 2-1 (t. 44) nastavljajući arpeggio. U primjeni ovog prstometa, pozicija se u jednoj sekvenci mijenja dva puta što odgovara muzičkom sadržaju i pravilnom fraziranju. Legato luk možemo u potpunosti ispoštovati, a prstomet 3-4-5 (t. 43) nam omogućuje izvedbu legato, non legato, (malo teže staccato), stoga smatram da je non legato u leggiero maniri pravilna artikulacija za izvedbu nota koje u ovom slučaju nisu povezane lukom.

Primjer prstometa br. 4

Talijanski koncert, BWV 971, I. stavak, takt br. 97-98



Prilikom izvedbe skokova u brzom tempu u primjeru br. 4, važno je obratiti pažnju na prstomet kako bismo već na samom početku izbjegli i minimalizirali eventualne tehničke poteškoće. Prstomet 1-5 idealan je za velike skokove. Pri upotrebi spomenutog prstometa, dlan se širi i prsti se mogu rastegnuti te prilikom skoka ne postoji potreba za velikim pokretom zgloba, takva okretnost prstiju omogućava preciznu provedbu u brzom tempu. Važno je jačati mišić 5. (malog) prsta kako bi po jačini zvuka mogao parirati palcu.

Primjer prstometa br. 5

Talijanski koncert, BWV 971, I. stavak, takt br. 65-68



Prva dva takta (t. 65-66) u primjeru br. 5 se ponavljaju u blago ritmički variranoj verziji (t. 67-68). Prilikom traženja prstometa prvo sam uočila skokove. U navedenom primjeru imamo kvintni, sekstni i oktavni skok. C. P. E. Bach u svojem Ogledu navodi sljedeće: “Kvinte i sekste moguće je izvoditi na tri načina upotrebljavajući prstomet 4-1, 5-1 i 5-2. S rastavljenim sekstama postupa se jednako kao s tercama i kvartama. Kod takvih raspona mali prst može svirati češće, a ne samo na kraju pasaže. Za septime i oktave prstomet je 1-5.”⁵⁷

Prstomet 2-5 u ovom se slučaju pokazao kao spretan izbor za raspon kvarte i sekste, dok je 1-5 pogodan za oktavni raspon. Prilikom izvedbe važno je da ruka ne stoji cijelo vrijeme raširena, već se prsti nakon odsviranog tona trebaju skupiti i pratiti sljedeći niz.

Primjer prstometa br. 6

Talijanski koncert, BWV 971, II. stavak: Andante, takt br. 1-2

a)



⁵⁷ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 45.

C. P. E. Bach: “Priroda nijedan prst osim palca nije učinila toliko spretnim da se može postavljati ispod ostalih prstiju, te nam njegova gibljivost kao i odgovarajuća kratkoća mogu poslužiti za podmetanje na onim mjestima i u trenucima kad moramo promijeniti položaj.”⁵⁸

Rad na *Francuskoj uvertiri*, jednako kao i rad na *Talijanskom koncertu*, započela sam traženjem ispravnih i udobnih prstometa. U primjerima koji slijede navedeni su obrasci primjene prstometa u svrhu lakše interpretacije. Svaka ruka je različita i kao što smo već ranije naveli ne postoji samo jedno pisano pravilo o pravilnoj upotrebi prstometa. Rad na prstometu je individualni segment rada svakog muzičara (posebice klavirista) koji svira instrument s tipkama, svatko je pozvan naći rješenje koje njemu samome najbolje odgovara, uzimajući u obzir konstituciju i mogućnosti vlastite ruke. U svojim izdanjima Bach nije pisao prstomete. Puno segmenata interpretacije kao i nepisanih pravila bilo je u to vrijeme izvođačima jasno samo po sebi. S obzirom na manji broj “jednostavne” glazbe i zainteresiranost općinstva za “klasičnu glazbu”, koja je u to vrijeme bila popularna glazba, podrazumijevalo se i veća zainteresiranost za njezin stil i izvođenje. Francuska glazba odlikuje se svojim preciznim i punktiranim ritmom, kako bi se on nesmetano i točno mogao izvesti potrebno je pronaći prstomet koji će svojom primjenom to i omogućiti. U cilju nesmetanog izvođenja ideje glazbe koja prvenstveno nastaje za vrijeme izvedbe pred publikom, prsti trebaju biti pomoćni alat. Iz spomenutom razloga, oni trebaju biti izvježbani kako bi pravilno iznijeli zamišljeni sadržaj. Udoban i smisaoni prstomet pomaže u toj izvedbi. Navedeni primjeri pokrivaju određene segmente problematike i pronalaska dobrih rješenja za mjesta koja bi u slučaju lošijeg prstometa mogla stvoriti tehnički problem koji bi rezultirao nezadovoljavajućom krajnjom interpretacijom.

Primjer prstometa br. 8

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 1-3



⁵⁸ Bach, Carl Philipp Emanuel, *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira*: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 29.

Nijema izmjena prstiju 1-5 u 3. taktu uvodnog stavka *Uvertire u francuskoj maniri* omogućuje nam neometanu izvedbu ljestvičnog niza. S obzirom da je ljestvični niz prekinut na sredini četvrtinkom s točkom koja pada na prvu dobu, primjena palca u ovom slučaju je odlično rješenje. Snaga palca korištena na prvoj dobi daje pravilan akcent, a brza izmjena na 5. prst omogućuje nam nastavak misli (pasažnog niza). Prilikom sviranja palca možemo koristiti pokret zgloba koji nam omogućuje jači akcent, iako i sam pokret palca iz korijena prsta daje dovoljnu jačinu, te s obzirom na brzinu izvedbe pošteđuje nas suvišnih pokreta. Osobno smatram da je izvedba u kojoj su prvenstveno prsti aktivni bez dodatne primjene zgloba u ovom primjeru ekonomičnija. Prstometom 5-4-3-2-1 (1-5) 5-4-3-2-1 (t. 2-3) izbjegnuli smo podmetanje palca koji bi u ovom slučaju svojom primjenom mogao dati neželjeni akcent ili nespretnu izvedbu ljestvičnog niza.

C. P. E. Bach: “Rastavljene terce u nizu u brzom se tempu sviraju prstometom 1-3 ili 2-4, bez mijenjanja prstiju ukoliko se ne pojavljuju polutonovi. U zadržanim tonovima i skokovima može se naići i na prstomet 5-3 i 2-1. Ovdje palac smije svirati po kratkim tipkama jer veliki rasponi to čine nužnim.”⁵⁹

Primjer prstometa br. 9

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 47-48



Upotrebom prstometa 2-4 u primjeru br. 9, postiže se laka izmjena tonova uz mogućnosti odlične kontrole. S obzirom na međusobnu interakciju ova dva prsta, možemo postići odličnu ujednačenost u izvedbi. Pokret se izvodi iz korijena prsta po principu poluge, kada se jedan prst spusti drugi se podiže i priprema za udarac. O udarcu razmišljamo prilikom podizanja prsta, a ne prilikom spuštanja prsta na tipku. Stoga se tenzija u prstu treba osjetiti u pripremi za udar, a ne u samom udaru.

⁵⁹ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 43.

Primjer prstometa br. 10

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 125-128



U primjeru br. 10, u t. 127, odlučila sam se za prstomet 2-5 kako bih izbjegla upotrebu palca i 5. prsta na crnoj tipki. U ovom slučaju sekstni raspon u varijanti 1-5 koči ruku, pozicija ruke se treba podizati zbog reljefne primjene vanjskih prstiju na crnim tipkama. U izbjegavanju reljefnog pomicanja cijelog dlana po tipkama, varijanta 2-5 prstometa poslužila je kao dobro rješenje. Podmetanje palca u ovom slučaju ne predstavlja problem. Palac se podmeće na bijelu tipku koju zatim prati crna tipka cis koju izvodi duži 2. prst. S obzirom da skok nije veliki, širenje dlana upotrebom 2-5 prstometa za pomak sekste nam omogućuje udobnu realizaciju.

Primjer prstometa br. 11 (t. 23-28)

Francuska uvertira, BWV 831, Sarabanda, takt br. 23-28



Na samom kraju Sarabande, legato artikulacija predstavila mi je izazov u pronalasku udobnog prstometa u izvedbi višeglasja. Gornji glas vođen prstometom 4-2-3-4-5-4-5 omogućio mi je nesmetani legato. Ovaj dio sam vježbala naizmjenično gornji - donji - srednji glas kako bi primjena u jednoj dionici odabranog prstometa postala što prirodnija i neovisna o drugim glasovima.

Primjer prstometa br. 12

Francuska uvertira, BWV 831, Gigue, takt br. 9-10



Iako na prvi pogled upotreba prstometa u primjeru br. 12 izgleda neudobno s obzirom na crne tipke, obrazac istog prstometa prilikom izvedbe sekvence pokazao se veoma korisnim. Pri izvedbi navedenim prstometom raspon septime se ne tretira kao skok već kao završetak jednog motiva i početak drugog. U ovom slučaju nije potrebno širiti dlan, već uz kratki zamah započeti novi niz. Korištenje ovakvog obrasca prstometa pomaže nam u percipiranju sekvence kao ljestvičnog niza umjesto skoka. Takvo razumijevanje olakšava nam izvedbu - izbjegnuta je opasnost širenja i kočenja ruke u izvedbi skoka, a isti prstomet prilikom svake izvedbe pomaže nam u lakšem pamćenju samog sadržaja. Često puta iako na prvi pogled udobnija stalnog mijenjanja prstometa nam može učiniti više štete nego koristi. Prilikom kompliciranog (čestog mijenjanja) prstometa postoji velika opasnost od zaboravljanja notnog teksta i zabune prilikom sviranja. Kako bismo izbjegli moguće komplikacije i osigurali memorizaciju notnog zapisa poželjno je naći jednostavan obrazac prstometa koji slijedi muzičku misao te je primijenjiv u istim melodijskim figurama na različitim tonovima.

Primjer prstometa br. 13

Francuska uvertira, BWV 831, Echo, takt br. 1-4



Primjena prstometa 42 - 51 - 42 u primjeru br. 13, pokazala se veoma praktičnom. Podmetanje palca u ovom slučaju pruža stabilnost izvedbi terci koja je bazirana na jakim prstima, i pritom ne ometa melodijsku liniju. Prsti su zaokruženi i aktivni, a mišići lakta u potpunosti opušteni.

C. P. E. Bach: “Za vrijeme sviranja uvijek treba misliti na ono što slijedi u skladbi i to je često razlog zbog kojega se ponekad ne uzima uobičajeni, već neki drugi prstomet.”⁶⁰

⁶⁰ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 27.

5.2. BAROKNI UKRASI

Ukrasi (ornamenti) služe ukrašavanju ili dekoraciji melodijske linije. Naziv ornament potječe iz francuske riječi *ornement* koja je označavala dekoraciju, odnosno latinske riječi *ornamentum* koja je označavala dodavanje nečega u smislu ukrašavanja. U glazbi se ukrasi koriste kako bi uljepšali i upotpunili melodijsku liniju te povezali tonove. Izvode se na način da se grupa tonova brzih notnih vrijednosti kreće oko glavnom tona koji su određeni samim tipom, vrstom ukrasa. U vrijeme baroka ukrašavanje notnih vrijednosti bila je vrlo česta praksa, kao što se poticala slobodna improvizacija koja je pratila značajke i stil skladbe. Sukladno dobu poticalo se i slobodno ukrašavanje notnih vrijednosti prilikom izvedbe. Bach osobno, kao i njegov sin C. Ph. Emanuel Bach, nije bio pobornik takve prakse slobodnog i proizvoljnog dodavanja ukrasa te je smatralo da mnogi izvođači ne rade to na ispravan i ukusan način. Vođen takvim stavom, on je zapisivao ukrase. Od 1750. godine mijenja se izvođačka praksa i poštuje volja kompozitora prilikom izvedbe zapisanog ukrasa.⁶¹

Tabela ukrasa br. 1

Tabela svih ukrasa koju je napisao J. S. Bach, a nalazi se u knjižici *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*:⁶²

The image shows a musical score for 13 ornaments, arranged in two rows of six and seven measures respectively. Each measure contains a single note with a specific ornament above it, and a corresponding musical notation below it. The ornaments are numbered and described as follows:

Number	Description
(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.

⁶¹ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogleđ o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 59.

⁶² Williard A., Palmer; Music Manuscript Notation in Bach: Selected text from J. S. Bach; Editor, 1968.

URL: <http://www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm#o8> (2017-03-08).

U sljedećim primjerima mogu se vidjeti ukrasi koje je Bach koristio i namijenio izvedbi *Talijanskog koncerta i Francuske uvertire*. Uz ukrase ću navoditi i komentare C. Ph. E. Bacha s obzirom da smatram kako nema izvornijeg ni autentičnijeg prikaza pravilne primjene tih ukrasa sukladno baroknom periodu.

TRILER


Oznaka Trilera: 

Tabela ukrasa br. 2

Upotreba Trilera prema baroknim pravilima:⁶³



C. P. E. Bach: “Trileri oživljavaju melodiju, te su nam stoga nužni. Onaj tko je dobro ovladao umijećem sviranja instrumenata s tipkama ima na raspolaganju četiri vrste trilera: obični, uzlazni, silazni i kratki triler. Svaki od trilera označava se posebnim znakom - tr. ili jednostavnim križićem. Trileri su najteži ukrasi i ne uspjevaju svakome. Treba ih marljivo vježbati u mladosti. Udar mora biti ujednačen i brz. Brz triler uvijek je bolji od sporijeg. U tužnim stavcima može se trilere svirati malo polaganije, inače brzi triler uvelike obogaćuje melodiju. Snaga udara određuje se u skladu s motivom kojemu triler pripada, te se može izvoditi i u forte i u piano dinamici. Pri vježbanju trilera ne treba previše podizati prste, i treba oba prsta podizati podjednako. Triler treba započeti polagano, a zatim ga ubrzati, ali

⁶³ Williard A., Palmer; Music Manuscript Notation in Bach: Selected text from J. S. Bach; Editor, 1968.
URL: <http://www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm#o8> (2017-03-08).

uvijek tonski ujednačeno. Pravilo da trileri uvijek počinju gornjom notom kod Bacha nema iznimke.”⁶⁴

U primjeru br. 1 Bach koristi *praltriler* te time označava kraj jedne muzičke misli i početak nove. Ovaj ukras se izvodi naizmjeničnom rotacijom dvaju tonova, glavnog i njegove gornje sekunde. U baroku ukras trilera je uglavnom počinjao gornjim tonom, ukoliko izričito nije bilo drugačije zapisano.

Primjer ukrasa br. 1

Talijanski koncert, BWV 971, I. stavak, takt br. 41-42

a) Zapis:



b) Izvedba:



U notnom zapisu *Talijanskog koncerta* nailazimo na silazne i uzlazne trilere. Uzlazni triler započinju pomoćnom sekundom koja se nalazi niže od glavnog tona, te se kreće prema glavnoj noti i zatim rotira glavnu notu s njenom uzlaznom sekundom (pr. 2). Prilikom rotacije (brze izmjene) prstiju, najbolji prstomet je 2-4 zato što njegovom pravilnom upotrebom možemo izbjeći ukočenost, a istovremeno nam je omogućena brza rotacija zgloba.

Primjer ukrasa br. 2

Talijanski koncert, BWV 971, I. stavak, takt br. 115-118

a) Zapis:



⁶⁴ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 76.

b) Izvedba:



Prilikom izvedbe trilera u primjeru br. 2, važno je svirati triler uvijek na dobu uz mali naglasak na uzlazni ili silazni pokret. Triler možemo započeti sporije pa ga polagano ubrzavati kako bi se stvorio virtuoзни efekt. Bach često upotrebljava takve trilere.

MORDENT

Oznaka Mordenta:



Tabela ukrasa br. 3

Upotreba Mordenta prema baroknim pravilima.⁶⁵



Naziv mordent dolazi od latinske riječi *mordere* što znači ugristi.

C. P. E. Bach: “Mordent je važan ukras koji povezuje note, popunjava ih i daje im sjaj. Može biti dugačak ili kratak. Mordent je posebno primjeren notama koje se kreću uzlazno ili u skokovima; pri skokovima silazno nije toliko čest, a kod postupnog silaznog kretanja ne izvodi se nikad. Može se naći na početku, sredini ili na kraju stavka.”⁶⁶

⁶⁵ Williard A., Palmer; Music Manuscript Notation in Bach: Selected text from J. S. Bach; Editor, 1968.
URL: <http://www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm#o8> (2017-03-08).

⁶⁶ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 103.

Primjer br. 3 pokazuje kratki mordent na početku II. stavka *Talijanskog koncerta*.

Mordent u primjeru br. 3 izvodim pjevno. Pošto je u sporom tempu i sa silaznom sekundom ovaj mordent ima melankoličan karakter, važno je naglasiti prvu notu, a ostale note odsvirati poput njene jeke.

Primjer ukrasa br. 3

Talijanski koncert, BWV 971, II. stavak: Andante, takt br. 4

a) Zapis:



b) Izvedba:



APPOGGIATURA

Oznaka Appoggiature:

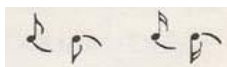
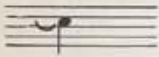
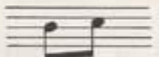

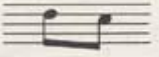
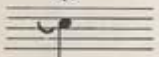
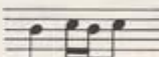
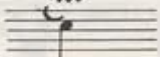
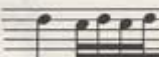


Tabela ukrasa br. 4

Upotreba Appoggiature prema baroknim pravilima:⁶⁷

<p>9. <i>Ascending Appoggiatura</i></p> <p>written: </p> <p>played: </p>	<p>10. <i>Descending Appoggiatura</i></p> <p>written: </p> <p>played: </p>
<p>11. <i>Appoggiatura and Mordent</i></p> <p>written: </p> <p>played: </p>	<p>12. <i>Appoggiatura and Trill</i></p> <p>written: </p> <p>played: </p>

⁶⁷ Williard A., Palmer; Music Manuscript Notation in Bach: Selected text from J. S. Bach; Editor, 1968.
URL: <http://www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm#o8> (2017-03-08).



C. Ph. E. Bach: “Appoggiature spadaju među najvažnije ukrase. One obogaćuju i melodiju i harmoniju. Melodije postaju skladnije jer appoggiature dobro povezuju tonove, skraćuju, te isunjavaju zvukome one note koje bi zbog duljine mogle postati dosadne. Appoggiature ponekad ponavljaju ton koji prethodi ukrašenome, a iskustvo nas uči koliko dobro promišljena ponavljanja pridonose ugodnom dojmu. Appoggiature obogaćuju harmoniju mijenjajući akorde koji bi bez njih bili suviše jednostavni. Ponekad su posebno naznačene sitnim notama, a duge note ispred kojih stoji appoggiatura naizgled zadržavaju svoje cjelovite vrijednosti, premda će u izvedbi duga nota izgubiti ponešto u trajanju.”⁶⁸

Primjer ukrasa br. 4

Talijanski koncert, BWV 971, II. stavak: Andante, takt br. 8

a) Zapis:



b) Izvedba:



⁶⁸ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 64.

Appoggiatura uvijek izvodimo na dobu. U primjeru br. 4 Bach se poigrava s ukrasnom notom, te nakon početne silazne sekunde u appoggiaturi, primjenjuje uzlaznu kvartu. Prva appoggiatura zvuči poput pitanja, dok druga daje završnu notu (riječ). Ovakvom primjenom ukrasa Bach završava frazu ritamskim ponavljanjem i “kadencirajućom” appoggiaturom. Appoggiatura se uglavnom pojavljuje na teškoj dobi kao što je i vidljivo u primjeru br. 4.

Bach otvara prvi stavak *Francuske uvertire* efektnim arpeggiom (primjer br. 5, t. 1), s obzirom da je skladba izvorno pisana za čembalo, upotrebom arpeggia postiže se širina tona koja podsjeća na orkestralni zvuk. U samom nastupu prvog akorda Bach nam nagovještava veličinu i monumentalnost zapisane kompozicije. Forte oznaka i dužina notnog teksta sugerira nam karakter početka. Važno je nakon odsviranog akorda odmah opustiti ruku.

Primjer ukrasa br. 5

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 1-2

a) Zapis:



b) Izvedba:



Ukras mordent Bach upotrebljava na samom početku (u primjeru br. 6, t. 1), ali u ovom slučaju izvedba mordenta je u potpunosti suprotna od drugog stavka *Talijanskog koncerta*, u kojem se mordent javlja na samom početku kao sastavni dio pjevne melodije. Mordent u ovom kontekstu ima oštar i odlučan karakter. Dolazi prije skoka i ima element iznenađenja, mi ne znamo što dolazi poslije ukrasa, stoga dobra izvedba lako može zadržati punu pažnju publike.

Primjer ukrasa br. 6 (t. 1-2)

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 1-2

a) Zapis:



b) Izvedba



Ukras Appoggiature u primjeru br. 6, t. 2, izvodi se na način da donja dva tona akorda izvodi se istovremeno s notom appoggiature d, a glavni ton c dolazi naknadno kao “zaostajalica”. Iako u ovom slučaju imamo ukras, on uvelike podsjeća na početni arpeggio, vjerujem da u slobodnijoj interpretaciji smanjeni kvartsekstakord tona c bi se mogao odsvirati i kao arpeggio, što bi bilo logično gledajući oznake ostalih akorda u melodijskoj liniji i primjenu arpeggia u njihovoj izmjeni. Vjerujem kako je Bach u ovom slučaju napravio iznimku kako bi izbjegao jednoličnost i učinio interpretaciju zanimljivijom.

U primjeru br. 7 nameće se pitanje, treba li ukras primijeniti na cijelu tercu ili samo na gornju notu terce? U ovom slučaju odlučila sam svirati triler samo na gornjoj noti, s obzirom da na taj način postizem jasniju polifoniju. Dužina trilera je kratki triler, iako nam ritam nalaže dobu i pol, osobno sviram kraći triler te ga prekidam prije nastupa lijeve ruke kako bih jasnije čula novu melodiju.

Primjer ukrasa br. 7

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 4

a) Zapis:



b) Izvedba:



U primjeru br. 8, Bach koristi za oznaku trilera znak - **tr.**. Imajući u vidu Bachovo djelovanje

ne smijemo zanemariti njegovu pedagošku stranu.

Clavier-Übung II prvenstveno je namijenjen amaterima, ljubiteljima glazbe. U tom kontekstu njegove skladbe nisu samo virtuozni doprinos glazbi, već sadrže i raznovrsne pedagoške naputke. S obzirom da se u Bachovo vrijeme znanje o ukrasima i njihovom izvođenju smatralo vrlinom, vjerujem kako je Bach i kroz ovo djelo namjeravao podučiti svirače o pravilnoj upotrebi i označavanju trilera. Promatrajući cijelu zbirku, spomenuto mjesto je jedino gdje Bach ne koristi za oznaku trilera valoviti znak, već ispisuje skraćenicu **tr.**. Ipak, postoji mogućnost da je dodana oznaka djelo izdavača.

Primjer ukrasa br. 8

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 8-10

a) Zapis:

b) Izvedba:



Primjer ukrasa br. 9

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 19

a) Zapis:



b) Izvedba:

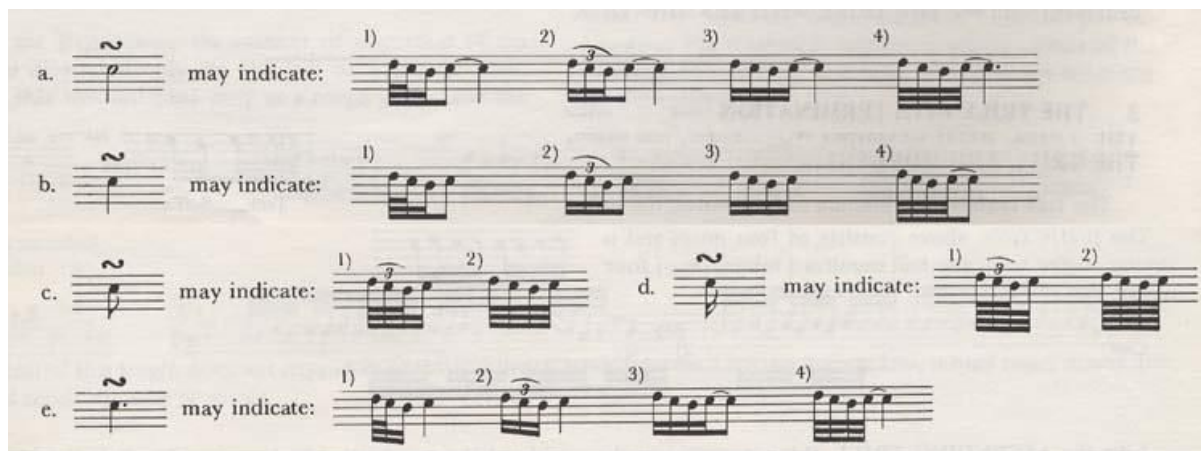


Silazni triler u primjeru br. 9 započinje gornjom pomoćnom notom koja je od glavne note udaljena za sekundu (najbliži harmonijski ton), zatim se brzo spušta na glavnu notu i nastavlja rotaciju glavne note s njenom silaznom sekundom. Pripada skupini trilera s prefiksom i u ovom primjeru nastupa kao priprema nadolazećoj kadenci. Izvodi se brzo i precizno, na dobu kao i svi ostali spomenuti trileri.

GRUPPETTO

Tabela ukrasa br. 5

Oznaka i način izvođenja Gruppetta prema baroknim pravilima.⁶⁹



Primjer ukrasa br. 10

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 45

a) Zapis:



b) Izvedba:



C. Ph. E. Bach ga definira gruppetto kao “lakši ukras koji melodiju čini ugodnijom i briljantnijom. Penda su gruppetto i triler slični, ipak se razlikuju u dvije stvari: prvo, početne se note gruppetta sviraju brže nego posljednja, a između gruppetta i sljedeće note uvijek mora ostati mali prostor; drugo, gruppetto se ponekad, u polaganim i ekspresnim staccima, odriče svoje briljantnosti u korist šire izvedbe.”⁷⁰ Gruppetto se u engleskom govornom području naziva i “turn”, što znači okret, s obzirom da njegova izvedba djeluje poput okretanja zemlje oko svoje osi te u konačnici vraćanja na početnu točku. Gruppetto označava skupinu četiri tona koje rade krug oko glavnog tona. Započinje na način da se prvo svira gornja sekunda, glavni ton, donja sekunda i završava ponovnim vraćanjem na glavni ton. Sama izvedba je

⁶⁹ Williard A., Palmer, Music Manuscript Notation in Bach: Selected text from J. S. Bach; Editor, 1968.

URL: <http://www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm#o8> (2017-03-08).

⁷⁰ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogljed o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 94.

brza te u njoj sudjeluju najmanje tri prsta, najčešće su četvrti, treći i drugi prst (u kombinaciji) 4-3-2-3.

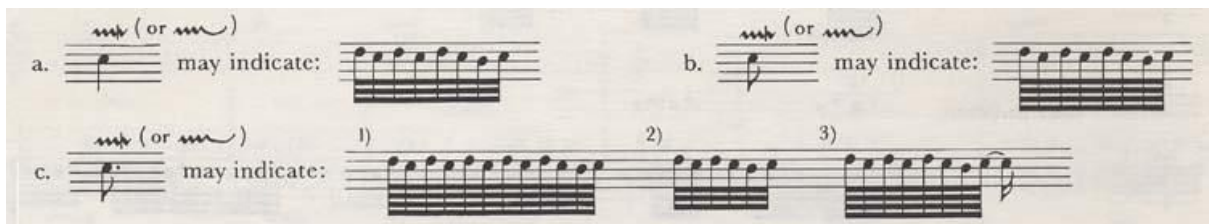
TRILER S DODATKOM

Oznaka trilera s dodatkom na kraju (njem. Nachschlag):



Tabela ukrasa br. 6

Upotreba Nachschlaga prema baroknim pravilima:



Primjer ukrasa br. 11

Francuska uvertira, BWV 831, Uvertira, takt br. 3

a) Zapis:



b) Izvedba:



U primjeru br. 11, t. 3, Bach upotrebljava vrstu trilera koji nazivamo triler s dodatkom.

C. P. E. Bach: “Trilerima na duljoj noti dodajemo sufiks (nastavak na kraju), bez obzira kreće li se melodija uzlazno ili silazno. Kad je ukrašena nota kratka, uzlazna će sekunda bolje podnijeti sufiks nego silazna. Sufiks se mora svirati istom brzinom kao triler. Zato se trilere sa sufiksom ne može dobro svirati palcem i drugim prstom (desne ruke). Ako kod trilera i sufiksa nisu naznačeni predznaci, treba uzeti u obzir note koje prethode, odnosno slijede.”⁷¹

Uzlazni triler sa dodatkom najčešće se svira na notama duže vrijednosti u kadencama ili prije fermate.

⁷¹ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 79.

5.3. ARTIKULACIJA

Razmišljajući o artikulaciji odlučila sam zapisati metodologiju rada koju sam primijenjivala vježbajući *Talijanski koncert* i *Francusku uvertiru*, prilikom koje sam poseban naglasak stavila na osvještavanje različitih pokreta i načina upotrebe prstiju. Rad na artikulaciji podjelila sam u tri skupine: rad na legato artikulaciji, rad na non legato artikulaciji i rad na staccato artikulaciji. Prvi korak u radu je bio pronalazak svih mogućih legato elemenata. Nakon što sam u notama označila sva legato mjesta, vježbala sam ih u sporom tempu polagano odižući prste i slušajući povezanost tonova. Legato elemente sam vježbala prva dva tjedna isključivo polagano kako bih čula povezani prijelaz iz jednog tona u drugi i kako bi mi se uho naviknulo te tražilo isti zvuk i u brzom tempu. Osobnog sam uvjerenja da je sporo uvježbavanje pokreta i artikulacija od krucijalne važnosti, prvenstveno zato što sviramo ono što čujemo, a upravo u polaganom tempu uho može jasnije čuti i diferencirati tonske razlike i pomake.

Nakon rada na legato artikulaciji prešla sam na non legato artikulaciju, tražeći zajedničke iste motive koje sam vježbala i prolazila u skupinama. U legato artikulaciji naglasak je bio na uhu i slušanju tonova te njihovog trajanja, dok je u radu na non legato artikulaciji naglasak sam na aktivnosti prstiju, podizanju i spuštanju prstiju u ujednačenom pokretu. Važno je prepoznati u kompoziciji elemente koji se ponavljaju, s obzirom da je prvi i treći stavak *Talijanskog koncerta* pisan u ritornello formi, tema se na početku i kraju javlja u potpuno istom obliku te ju nije potrebno dva puta od početka izvježbavati. Vjerujem da je izuzetno bitno za svakog izvođača poznavanje i razumijevanje forme samog djela kako bi njegov sadržaj mogao jasno predočiti publici interpretacijom koja se temelji na razumijevanju notnog zapisa. “Općenito živahnost allegra obično se izražava non legato notama, a mekoća adagia širokim, povezanim notama. Ove osobine allegra i adagia izvođač mora imati na umu i kad nisu posebno označene u skladbi, i prije nego li se udubio u sadržaj i raspoloženje djela.”⁷²

Nakon rada na non legatu, posvetila sam pažnju staccatu. U notnom zapisu sam pronašla sva mjesta koja su označena oznakom staccato te sam ih vježbala posebno koristeći dvostruku repeticiju kako bih u potpunosti stekla neovisnost prstiju.

⁷² Bach, Carl Philipp Emanuel, *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Izvedba*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 123.

Osnovni dio rada na artikulaciji je razumijevanje i poštovanje zapisanog teksta. Nakon što dostignemo razinu sviranja na kojem možemo u izvedbi realizirati sve elemente zapisane u notnom zapisu, otvara se jedno potpuno novo područje rada na artikulaciji, a to je pronalazak osobnog načina artikuliranja koji nam omogućuje bolju interpretaciju. Prvi i treći stavak sam često vježbala zajedno, a drugi stavak odvojeno. Drugi stavak je u svojem karakteru potpun suprotan. Oznaka *Andante* nam sugerira sporiji tempo koji omogućuje rad na tonskoj koloraturi. Lijeva ruka izvodi ostinato bas, terni pokret sam svirala legato kako bih postigla melankolični ugođaj koji odgovara karakteru stavka, a time istovremeno omogućila pjevnu podlogu melodiji u desnoj ruci.

Primjer br. 1 *Talijanski koncert BWV 971, I. stavak*

Legato mjesta (obrazac vježbanja)

- ritamska figura 1, taktovi 15-20, 75-80, 177-182



- ritamska figura 2, taktovi 35-39



- ritamska figura 3, taktovi 43-46



- ritamska figura 4, taktovi 69-72



5.4. IZRAŽAJ

Bach upućuje u svojim izdanjima na interpretaciju koja primjenjuje spomenute efekte kontrasta, ali ne samo to - neke indikacije (oznake) nijansi naglašavaju ne samo suprotstavljene strane po pitanju dijaloga između solista i orkestra, već upućuju na sadržaj dijelova koji je pisan i u drugom stilu. Na primjer, lijeva ruka svira na donjem manualu (prirodno proizvedeći glasniji zvuk s obzirom na spajanje dva osmo-stopna registra). Za to vrijeme desna ruka se iznenadno prebacuje na gornji manual (samo jedan osmo-stopni registar, stoga je zvuk mekši). Efekt takve upotrebe manuala nije forte solo dionica uz pratnju orkestra, već pravi dijalog (razgovor) između dva solo instrumenta koji odgovaraju jedan drugome između dvije orkestralne intervencije. Zahtjevi talijanskog stila ovdje su potpuni: potpuna zvučnost dozivajućeg orkestra, solo odlomci popraćeni samo dionicom viola, dijalozi između prve violine i prvog violončela, vitalnost i ritmička bujnost, jasnoća melodije, nagle i česte promjene efekta.

Drugi stavak, jasno napisan kao violinski solo uz pratnju violončela i viole, gotovo je više talijanski nego talijanskih skladatelja koje je Bach poznao. No, on nije napustio ono, što je uostalom i njegov materinjski jezik-kontrapunkt.

Zadnji stavak koncerta pokazuje kako je moguće kontrapunktsko skladanje u neobuzdanom i virtuoznom talijanskom stilu.

U nastavku ću proći kroz glavne kritike moje interpretacije *Francuske uvertire* na satovima klavira. Sve generalne primjedbe su ujedno upute koje su mi pomogle u pronalasku najboljeg načina interpretacije.

1.) Uvertira

Pažnju sam prije svega posvetila stilskom oblikovanju. Kompoziciju prvenstveno treba svirati ritmično (metronomski), a nakon osvještenog osjećaja pulsa i slobodnije. Basova linija je izrazito pjevna. Velika opasnost je ukoliko se bas svira mehanički s obzirom da je on baza cijelog melodijskog sadržaja. Ne smije biti preglasan, niti pretih. Početnu frazu je poželjno slušati kao dva različita instrumenta, jer na taj način postizemo različite boje. Iako je ritam oštar, ne treba ga svirati grubo jer to nikako ne priliči francuskom stilu izvođenja. Melodija uvijek treba biti jasna i pjevna, iako su i drugi glasovi važni, što se nikada ne smije izgubiti iz

vida. Odlična metoda rada na Bachovim skladbama je posebno vježbanje svake ruke, kao i posebno vježbanje svakog zasebnog glasa. Naglasak je uvijek na prvoj dobi, a kako bi se osjetio pravilan puls i dobar tempo poželjno je brojati na 2. Pravilna dinamika osjeti se u pravilnom razumijevanju harmonijskih napetosti i rješenja.

Opasnost postoji u promjeni tempa prilikom izvedbe ukrasa, stoga je uvijek dobro slušati veliku frazu i osjećati puls. U izvedbi fuge desna i lijeva ruka zahtijevaju jednaku aktivnost.

“Uvertira u h-molu sadrži ritam u otvarajućem ulomku koja pokušava snimiti oštro punktirajući ‘francuski’ izvođački stil. Nakon što je Bach prepravio prvu c-mol verziju Uvertire u pripremi za *Clavier-Übung II*, on je pooštrio ritam kako bi u izvedbi bio što bliže francuskoj maniri sviranja.”⁷³

2.) Courante

Poželjno je upoznati se s oblikom plesa, te poslušati razne plesove pisane u obliku courante. Prva doba je uvijek označena, a broji se na 3. Predudar pripada dobi.

3.) Gavotte I/II

Prilikom izvedbe trebala sam paziti na duge note, pošto je postojala tendencija da ih skraćujem. Razlog tome je bio što nisam slušala trajanje dobe do samog njenog završetka. Naglasak je na 1. dobi, a karakter plesni.

4.) Passepied I/II

Ukrasi se izvode pjevno, a ne mahanički. Postojala je opasnost od kraćenja 3. dobe te sam na to trebala posebno obratiti pažnju.

5.) Sarabande

Odlika sarabande je da uvijek naznači 2. dobu. Lijeve ruke ima posebnu ulogu - nikako se ne smiju izgubiti glasovi. Cilj kojem se treba težiti u izvedbi je - pjevnost, dobar tempo, ispravni naglasci i plesni karakter. U ovom plesu posebno sam radila na pedalu i različitim bojama.

⁷³ Rampe, Siegfried, *Italienisches Konzert und Französische Ouvertüre, Clavier-Übung II*, Robinson, Kassel: Bärenreiter, 1993, str. 892.

6.) Bourrée I/II

Reprizu sam često svirala u sporijem tempu nego treba, te sam svjesno trebala brojati kako bih to izbjegla.

7.) Gigue

Artikulacija i živost prstiju daje pravi karakter skladbi. Lijeva ruka treba se izvoditi aktivno i non legato.

8.) Echo

S obzirom na dužinu cijele kompozicije, u izvedbi zadnjeg stavka postoji velika opasnost od gubitka koncentracija, stoga je dobro vježbanje započeti upravo sa zadnjim plesom.

“U skladu s francuskim stilom izvođenja, ekspresivnost na čembalu postiže se postupcima aspiracije i suspenzije, koji korespondiraju crescendo i diminuendu kod gudačkih instrumenata. Suspenzijom se note sviraju nešto šire, a aspiracijom malo ubrzaju. Couperin uspoređuje drugi mordent na čembalu s vibratom gudača. Sve vrste appoggiatura moraju se svirati na dobu. Trileri uvijek počinju gornjom notom i malo se ubrzaju prema kraju, iako to ubrzanje treba biti neprimjetno. Polagane stavke na čembalu treba svirati nešto brže nego na ostalim instrumentima. Za Bacha, glavni problem problema izvedbe je svakako bilo razumijevanje i majstorija stranih stilova. Njemačka i Engleska su najmanje usvajale od stranih stilova.”⁷⁴

⁷⁴ Stauffer, George B., Changing issues of performance practice, The Cambridge companion to Bach, New York: Cambridge University Press, 1997, str. 203.

6. RAZLIKE TALIJANSKOG I FRANCUSKOG BAROKNOG STILA IZVOĐENJA GLAZBE

Za razumijevanje stila i izvedbene prakse talijanske i francuske glazbe, važno je razumijeti razliku i kontrast mentaliteta ove dvije nacije. Talijani su poznati po svojoj strastvenosti i otvorenosti, te karakteristike koriste kako bi izrazili svoje osjećaje direktno i spontano, za razliku od Francuza koji svoje osjećaje prvenstveno ispoljavaju intelektualno. Ove važne razlike očituju se i u muzičkom stilu. Talijansku glazbu možemo opisati kao spontanu, bogatu muzičkim formama i dramatičnu za razliku od francuske glazbe koju prvenstveno krase aristokratska intelektualnost, s određenom glazbenom finesom kroz preciznu interpretaciju vođenja jasnih pravila. Ovi različiti, i naizgled suprotni, elementi iznošenja glazbenog sadržaja uvelike su utjecali na europski glazbeni život te kroz svoje razlike postupne su polarizirali baroknu glazbu na dva kontrastna stila. Jednom se zamjerala prevelika spontanost i sloboda, a drugom pretjerana strogoća i mehaničnost.⁷⁵

Misli muzičara vezano za razliku izvođenja ukrasa u talijanskom i francuskom stilu.

Quantz:

“Poglavlje XIV, str. 2: Interpretaciju stavka pod nazivom Adagio i njegovu ornamentaciju možemo gledati kroz dva načina izvedbe: francuski i talijanski... Prvi način podrazumijeva privlačnu i tečnu interpretaciju s ukrašenom melodijom osnovnim ornamentim elementima kao što su appoggiature, trilleri, mordenti, grupetta, vibrata, ali bez proizvoljnog ukrašavanja.”⁷⁶

Poglavlje XIV, str. 3: “Francuski način upotrebe ukrasa u Adagiu može se naučiti kroz dobru poduku, čak i bez razumijevanja harmonije, što je suprotno talijanskom načinu ukrašavanja koje zahtjeva dobro poznavanje harmonije.”⁷⁷

Poglavlje XIV, str. 4: “Francuski kompozitori većinu ukrasa prikazuju jasno, stoga izvođaču ne preostaje puno kreativnog prostora osim za pravilnu interpretaciju. Talijani pak

⁷⁵ Ignac, Filip, On the Ornamentation of Baroque Music, Vol.2, Bulletin of the Transilvania University of Brasov, 2009,

URL:http://but.unitbv.ro/BU2009/BULETIN2009/Series%20VIII/BULETIN%20VIII%20PDF/04_IGNAC.pdf

⁷⁶ Ganassi, Sylestro. *Opera intitulata Fontegara/La quale insegna a sunare di flauto*. Venetia, 1535 (în limba germană după Peter, Hildemarie: *Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuerens*). Berlin: Robert Linau Verlag, 1956.

⁷⁷ Ibid.

nemaju naviku prikazivanja ukrasa, oni ostavljaju slobodu izvođaču... Iz toga razloga jednake zasluge dobre izvedbe u talijanskom načinu pripisane su i kompozitoru i izvođaču, za razliku od francuskog načina u kojem je kompozitoru pripisan sav doprinos savršenog postizanja melodijske linije.”⁷⁸

C. Ph. E. Bach:

“Ponovno moram odati priznanje francuskim skladateljima koji vrlo pomno označavaju ukrase u svojim djelima. Najveći njemački majstori našega instrumenta također su to činili, ali u manjoj mjeri, te su možda razumnim izborom i brojem ukrasa utjecali i na Francuze tako da ni oni više ne otežavaju gotovo svaku notu ukrasom, kao što su prije činili, kvareći jasnoću i plemenitost melodija.”⁷⁹

“Francuzi su posebno precizni u označavanju ukrasa. Nažalost, udaljili smo se od njihove glazbe i dobrog načina sviranja instrumenata s tipkama, te je poznavanje točnoga značenja oznaka toliko izbljedjelo da inače dobro poznati znakovi sad postaju zagonetkom i u klavirskim skladbama.”⁸⁰

“Danas, s našim suvremenim ukusom na koji je značajno utjecao talijanski *bel canto*, nisu više dovoljni samo francuski ukrasi; zato sam morao uvrstiti ukrase različitih nacionalnih stilova, pridodavši im još nekoliko novih. Vjerujem također da je za klaviriste, kao i za druge instrumentaliste, najbolji onaj stil koji dobro ujedinjuje korektnost i briljantnost francuskog ukusa s uglađenošću talijanskog vokalnog umijeća. Nijemci su tu u osobito dobrom položaju, samo ako su slobodni od svih predrasuda.”⁸¹

Profesor Veljko Glodić:

“O razlici između talijanskog i francuskog stila govori anegdota iz vremena kad je Händel boravio u Italiji (1706.-1710.). Corelli je vodio izvedbu jedne uvertire hladno i bez zanosa, a Händel je svirao čembalo. Händel to više nije mogao podnijeti i zgrabio je violinu da pokaže Corelliju kako to treba svirati. Corelli se nije dao zbuniti. Rekao mu je: “Dragi

⁷⁸ Ganassi, Sylestro. *Opera intitulata Fontegara/La quale insegna a sunare di flauto*. Venetia, 1535 (în limba germană după Peter, Hildemarie: *Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuerens*). Berlin: Robert Linau Verlag, 1956.

⁷⁹ Bach, Carl Philipp Emanuel, *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 58.

⁸⁰ *Ibid.*, str. 61.

⁸¹ *Ibid.*, str. 62

Saksonče, to što ti hoćeš je francuski stil. Ja to ne razumijem!”

Današnji interpreti moraju poznavati glavne osobine stilova 18. stoljeća kako bi mogli na primjeren način pristupiti izvedbi. Stilove je prije svega moguće prepoznati po naslovu stavka i po načinu na koji je stavak napisan. Plesovi iz suita čiji su nazivi (*Allemande, Courante, Gigue, Bourrée, Sarabanda*) ili oznake za tempo (*vivement, lentement*) napisani na francuskom su u francuskom stilu. Plesovi s talijanskim nazivima (*allemanda, corrente, siciliano, giga, sarabanda*) ili talijanskim oznakama tempa (*allegro, grave, presto, adagio*) pisani su u talijanskom stilu. Interpretacija talijanskog stila manji je problem izvođaču jer je notacija egzaktnija. Nema manira koje su imanentne francuskom stilu, te se svira onako kako piše. No, postoje dvije iznimke: polagani stavci se improviziraju, a punktirani ritmovi sviraju se kraće nego što je napisano.

Tradicija improvizacije polaganih stavaka u talijanskoj glazbi dokumentirana je u jednom zapisu s početka 16. stoljeća, koji se danas čuva u gradskoj knjižnici u Trentu. U njemu se daju upute za svirača na violi koji bi trebao improvizirati svoj dio na poznatu pjesmu napisanu za instrumente s tipkama. Ista tehnika spominje se u raspravi Diega Ortiza (1553.), gdje se uči kako improvizirati peti glas na četveroglasni madrigal. U cjelokupnom Corellijevom opusu tek je jedan polagani stavak označen *sostenuto*. Punktirani ritmovi u sicilijani izvodili su se kraće nego što su napisani. Za sve punktirane ritmove vrijedilo je pravilo da se prilagođavaju dominantnom ritmu stavka. To znači, ako se punktirani ritmovi pojavljuju u staccima koji sadrže triole, treba ih prilagoditi tom puls. U izrazu je talijanski stil bio vatreniji i žustriji od francuskog. Instrumentalnoj glazbi talijanskoga stila uzor je bio virtuozni violinistički stil, a vokalnoj glazbi opera. Opise glavnih svojstava talijanskoga stila nalazimo u sačuvanim zapisima. Barokni engleski skladatelj Avison piše da se najboljim instrumentalnim stilom može smatrati onaj koji oponaša vokalni. Smatra da se gudački instrumenti najviše približavaju idealu ljudskog glasa. Francuz François Raquenet konstatira da Talijani snažno izražavaju svoje osjećaje, pa su u tome dosljedni i u glazbi, dok Francesco Geminiani (talijanski muzičar) uspoređuje francuski i talijanski stil dajući prednost talijanskom, jer nije krut u artikulaciji ritma kao francuski koji snažno naglašava matriku na dosadan mehanički način.”⁸²

⁸² Glodić, Veljko, Uvodni komentar, Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira, Zagreb: Jakša Zlata, 2003, str. 12.

7. ZAKLJUČAK

Kada danas pogledamo unatrag u povijest Bachove glazbe - njenog izvornog nastanka u baroku, njenog padanja u zaborav u klasičnom periodu, ponovnog otkrivanja u periodu romantizma te njene nanove kanonizacije u moderno doba - primjećujemo kako su glazbenici za to vrijeme imali različiti pristup njenoj interpretaciji. Problem koji nazivamo “praksom izvođenja” se konstantno mijenjalo.

Kod susreta s baroknom skladbom važno je razumijeti kontekst skladanja. Vrijeme baroka bio je period znatne stilističke samo svijesti, i ta samo svijest je utjecala na način izvedbe djela. Osnovna stavka dobre interpretacije u baroku bilo je poštivanje teške i lake dobe, tzv. *alla breve*. Kako bi se osjetio pravilni puls Bachove glazbe dobro je dirigitirati. Vježbati se može i bez klavira (dirigent isto nema orkestar pred sobom kada prvi put dobije partituru), gledanjem u notni tekst i dirigiranjem pri kojem treba posvetiti posebnu pažnju pravilnom pokretu i puls u glazbe. Barokna glazba odlikuje se iščekivanjem, iznenađenjem pri nastupu nove harmonije. Kako bismo razumijeli sadržaj glazbe važno je razumijeti harmoniju. Prije samog sviranja potrebno je proći cijelu skladbu i analizirati harmonije. Posebnu pažnju treba usmjeriti kretanju melodije. Da li melodija pada ili raste? Predudar nikada ne stoji sam za sebe, on uvijek pripada nečemu. Kada nekoga učimo svirati prvo radimo na legato pokretu, motivu, zatim frazi, cjelini, stavcima... Ovaj način rada prilikom podučavanja drugih možemo također primijeniti pri učenju nove kompozicije.

U vrijeme baroka postojali su različiti, i naizgled suprotni, elementi iznošenja glazbenog sadržaja koji su uvelike utjecali na europski glazbeni život te su kroz svoje razlike polarizirali baroknu glazbu na dva kontrastna stila. Francuski stil snažno je označavao metriku te su kompozitori precizno označavali ukrase, za razliku od talijanskog stila koji je prvenstveno pod utjecajem “*bel canta*” (lijep ton i briljantan izražaj) bio skloniji improvizaciji te kao takav pružao izvođaču slobodniju interpretaciju. Jednom se zamjerala prevelika spontanost i sloboda, a drugom pretjerana strogoća i mehaničnost.⁸³ Uspoređujući francuski i talijanski stil C. Ph. E. Bach zaključuje: “Vjerujem također da je za klaviriste, kao i za druge instrumentaliste, najbolji onaj stil koji dobro ujedinjuje korektnost i briljantnost

⁸³ Ignac, Filip, On the Ornamentation of Baroque Music, Vol.2, Bulletin of the Transilvania University of Brasov, 2009,
URL: http://but.unitbv.ro/BU2009/BULETIN2009/Series%20VIII/BULETIN%20VIII%20PDF/04_IGNAC.pdf

francuskog ukusa s uglađenošću talijanskog vokalnog umijeća.”⁸⁴

Povijesno razumijevanje barokne glazbe vodi nas zaključku da izvođač koji prilikom interpretacije Bachovih kompozicija postiže pravilan omjer uravnoteženog uma i srca, izvodi Bachovu glazbu na ispravan način.

⁸⁴ Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogljed o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003., str. 58.

LITERATURA

Bach, Carl Philipp Emanuel, *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003.

Beißwenger, Kirsten, *An early version of the first movement of the Italian Concerto BWV 770*, u: Melamed, D. R., *Bach-Studies*, New York: Cambridge University Press, 1995.

Bodky, Erwin, *The interpretation of Bach's Keyboard Works*, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.

Breig, Werner, *Composition or arrangement and adoption*, u. Butt, John, *The Cambridge Companion to Bach*, New York: Cambridge University Press, 1994.

Butler, Gregory, *The gravera Bach Clavier-Übung II*, eseji u čast Williama H. Scheide, u: Paul Brainard i Ray, Kassel: Bärenreiter, 1993.

Butt, John, *The Chambridge companion to Bach*, New York: Cambridge University Press, 1997.

Carl Philipp Emanuel, *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003.

Dubreuil, Pascal, prijevod: Wroth, Will. URL: <http://www.ramee.org/textes/CU2Efinal.pdf>.

Engler, Klaus, *Bach, Johann Sebastian, Italienisches Konzert*, Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag, 1977.

Ganassi, Sylestro, *Opera intitulata Fontegara/La quale insegna a sunare di flauto*, Venetia, 1535 (în limba germană după Peter, Hildemarie: *Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuerens*), Berlin: Robert Linau Verlag, 1956.

Glodić, Veljko, Uvodni komentar, Bach, Carl Philipp Emanuel, *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003.

Ignac, Filip, *On the Ornamentation of Baroque Music*, Vol.2, Bulletin of the Transilvania University of Brasov, 2009,

URL:http://but.unitbv.ro/BU2009/BULETIN2009/Series%20VIII/BULETIN%20VIII%20PDF/04_IGNAC.pdf.

IMSLP usporedba izdanja,

URL:[http://imslp.org/wiki/Italienisches_Konzert,_BWV_971_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Italienisches_Konzert,_BWV_971_(Bach,_Johann_Sebastian)).

Jones, D. P. Richard, *Bach as teacher and virtuoso, The Keyboard works*, u. Butt, John, *The Cambridge Companion to Bach*, New York: Cambridge University Press, 1994.

Marshall, Kimberly, *Bach and the French Influence*,

URL:http://www.gothic-catalog.com/Bach_the_French_Influence_Marshall_p/lrcd-1024.htm (2016-10-12).

Perelman, Natan, *Na satu klavira*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2004.

Petrović, Tihomir, *Nauk o glazbenim oblicima*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010.

Rampe, Siegfried, *Italienisches Konzert und Francösische Ouvertüre, Clavier-Übung II*, Robinson, Kassel: Bärenreiter, 1993.

Schmieder, Wolfgang, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bachs*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1969.

Schubart, Chr. Fr. D., *Ästhetik der Tonkunst*,

URL:http://www.koelnklavier.de/quellen/schubart/s-377_tonarten.html.

Stauffer, George B., *Changing issues of performance practice, The Chambridge companion to Bach*, New York: Cambridge University Press, 1997.

The editors of Encyclopedia Britannica, Jean Baptiste Lully,

URL:<https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Lully>.

Tomita, Yo, *Bach Clavier Übungen in facsimiles*, Published on-line on 24 May 2000,

URL:http://www.music.qub.ac.uk/tomita/bachbib/review/bb-review_CU2facs.html
(2016-4-12).

Tomita, Yo, *The Clavier-Übung II*, Beiheft zu: Masaaki Suzuki, J. S. Bach: Italian Concerto, French Overture, Sonata in d-minor. BIS (CD), 2006.

Tomita, Yo, *The Six Partitas*, This essay was written for Masaaki Suzuki's recording of this work released in the autumn 2002 from [BIS](#). (BIS-CD-1313/14)

URL:<http://www.music.qub.ac.uk/tomita/essay/CU1-e.html> (2016-14-11).

Williard A., Palmer; *Music Manuscript Notation in Bach*: Selected text from J. S. Bach; Editor, 1968.

URL:<http://www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm#o8>
(2017-03-08).

Wolff, Christoph, *Bach*, London: Harvard University Press, 1993, str. 382.

Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt: Fischer, 2007, str. 406.