

Kromatska fantazija, BWV 903 u svjetlu rukopisnih izvora

Bošnjak, Danijela

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:209732>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-04**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

DANIJELA BOŠNJAK

KROMATSKA FANTAZIJA, BWV 903

U SVJETLU RUKOPISNIH IZVORA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

KROMATSKA FANTAZIJA, BWV 903
U SVJETLU RUKOPISNIH IZVORA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. art. Pavao Mašić

Student: Danijela Bošnjak

Ak. god. 2021/2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

izv. prof. art. Pavao Mašić

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE

AKADEMIJE

Sadržaj

Sažetak	4
1. Uvod	5
2. Izvori	7
3. Notni tekst	9
3.1 Prstomet	11
3.2 <i>Arpeggio</i>	17
4. Zaključak	21
5. Literatura	22
6. Popis rukopisnih izvora	23

Sažetak

U ovom se diplomskom radu na temelju povijesnih rukopisnih izvora analizira *Kromatska fantazija* (BWV 903) Johanna Sebastiana Bacha. Naglasak je stavljen na analizu oznaka za prstomet, artikulaciju i *arpeggio* te njihovu međusobnu usporedbu u izvorima. Prikupljene bi informacije, stoga trebale omogućiti bolji uvid u neke izvedbene probleme ove skladbe, kao i barokne izvedbene prakse općenito.

Ključne riječi: Johann Sebastian Bach, *Kromatska fantazija*, rukopisni izvori, povijesno-obaviještena izvedba

In this master thesis I will analyse several manuscript sources of Johann Sebastian Bach's *Chromatic Phantasy* (BWV 903). The aspects of fingering, articulation and *arpeggi* will be mostly discussed and compared. Therefore, collected information will provide better understanding of some problems concerning this piece and baroque performance practice in general.

Key words: Johann Sebastian Bach, *Chromatic Phantasy*, manuscript sources, historically-informed performance practice

1. Uvod

Kromatska fantazija (BWV 903) Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750)¹ skladba je za instrument s tipkama. Pretpostavljalo se da ju je Bach napisao kao svojevrsni *lamento* nakon smrti svoje supruge Marije Barbare Bach (1684–1720), no vremenski se okviri tog događaja ne poklapaju s vremenom iz kojeg datiraju prvi rukopisi ove kompozicije. Drži se da je napisana za Bachova boravka u Weimaru² između 1714. i 1717. god. Iako je skladba svojedobno bila vrlo popularna, Bach nije doživio njeno tiskano izdanje niti nam je poznat autograf skladatelja. *Kromatska fantazija* se u početku širila zahvaljujući prijepisima njegovih studenata, a broj takvih rukopisa, kao i razne varijante koje se u njima susreću, svjedoče o njezinoj popularnosti i didaktičkom značaju.³

Osim što kao tehnički zahtjevna kompozicija iskače iz Bachovog opusa, ona je, poput skladatelja, utjelovljenje suprotnosti. S jedne je strane obilježena *stylusom fantasticusom*,⁴ prepoznatljivom značajkom srednjobaroknih njemačkih kompozitora, a posebno Dietricha Buxtehudea (c. 1637–1707). S druge strane osjetan je utjecaj talijanskog skladatelja Antonia Vivaldija (1678–1741); njegovom kompozicijom *Grosso Mogul* (RV 208)⁵ Bach je bio inspiriran za pisanje središnjeg recitativnog dijela *Fantazije*. Ondje pak prisutno poprilično udaljavanje od početnog tonaliteta (d-mol) neki smatraju anticipacijom prakse iduće generacije, kojoj pripada Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)⁶. Međutim, pridjevi „konzervativan“, ili „napredan“ od slabe su koristi prilikom analize Bachovih djela. Glavna odrednica njegovog stila je sinestezija starog i novog (Schulenberg, 2006.).

¹ Johann Sebastian Bach (1685–1750), njemački skladatelj i orguljaš.

² Danas je poznatija i češće korištena revidirana verzija iz 1730. godine.

³ Budući da je većina Bachovih skladbi za instrumente s tipkama namijenjena primarno za studiranje, to ne treba smatrati iznimkom

⁴ Tzv. slobodni improvizacijski stil, suprotnost *stylusu contrapunctusu*, imitativnom stilu.

⁵ Rano djelo Antonija Vivaldija, violinski koncert u D-duru kojeg je Johann Sebastian Bach transkribirao za orgulje (BWV 594). U drugom stavku bogato ukrašena solistička dionica violine praćena je samo *bassom continuo*, notiranim u vidu jednostavnog (*secco*) recitativa. (Schulenberg, 2006.)

⁶ sin Johanna Sebastiana Bacha.

Za razliku od onih skladbi koje su netaknute dočekale svoj *revival* u 20. stoljeću, *Kromatska fantazija* pripada rijetkim baroknim kompozicijama koje se bez prestanka izvode sve do danas. Zadržavši se na pijanističkom repertoaru,⁷ prošla je kroz prste brojnih generacija izvođača koje su na njoj ostavile svoj pečat. Izvori koji o tome svjedoče kao npr. notno izdanje koje je priredio Hans von Bülow (1830–1894)⁸, danas se smatraju suštom suprotnosti novom idealu povijesno-obaviještene izvedbe. Iako se pitanje povijesno-obaviještene izvedbe ponekad smatra pitanjem filozofske, a ne praktične naravi, prema riječima Friedricha Konrada Griepenkerla (1782–1849)⁹, samo onaj koji je upoznat s pravim načinom izvođenja može zaista dirnuti slušatelja (Lehmann, 2004).

⁷ *Kromatska fantazija* bila je jedna od rijetkih Bachovih kompozicija na repertoaru virtuoza poput Franza Liszta (1811–1886) i Ferruccio Busonija (1866–1924) (Keller 2005.).

⁸ njemački dirigent, pijanist i kompozitor.

⁹učenik Johanna Nikolausa Forkela (1749–1818), njemačkog muzikologa i glazbenog teoretičara.

2. Izvori

Rukopisni izvori kojima se ovaj rad bavi su:

- D-B Mus.ms. Bach P 803 (J. T. Krebs)
- D-B Mus.ms. Bach P 275/5 (J. G. Müthel; samo fantazija)
- D-B Mus.ms. Bach P 887 (J. F. Hering)
- D-B Am.B 548 (Anonymus 414 i Anonymus 401)
- D-B Mus.ms. Bach P 551 (Gebhardt; samo fantazija)

Svi izvori čuvaju se u *Staatsbibliothek zu Berlin*. *Kromatska fantazija* u nekim se slučajevima pojavljuje kao dio zbirke (P 275), a ponekad se nalazi kao zaseban rukopis. *Fuga* koja u suvremenim izdanjima redovito dolazi u kombinaciji s *Fantazijom*, prvotno nije bila zamišljena kao njezin par.¹⁰

Neki autori ovih rukopisnih izvora bili su učenici Johanna Sebastiana Bacha. Johann Tobias Krebs (1690–1762) je kao skladatelj i orguljaš djelovao u Buttstedtu, te je u razdoblju od 1714. do 1717. godine odlazio u Weimar na poduku kod Bacha. U tom je periodu prepisao brojna djela Johanna Sebastiana Bacha, od kojih su neke kopije njihovi najraniji zapisi. Uz Johanna Gottfrieda Walthera (1684–1748) slovi za jednog od glavnih prepisivača niza manuskripta P 801-803 koji sadrže veliki broj Bachovih kompozicija za instrumente s tipkama.

Johann Gottfried Müthel (1728–1788) bio je njemački skladatelj, orguljaš, a često hvaljen i kao virtuoz na čembalu. Došavši 1750. godine iz Schwerina u Leipzig, započeo je poduke kod Johanna Sebastiana Bacha samo tri mjeseca prije skladateljeve smrti. Bio je njegov posljednji učenik. Tijekom tog je razdoblja, preuzevši njegove dužnosti na kratko vrijeme, zapisao neka od zadnjih djela velikog skladatelja, uključujući i *Kromatsku fantaziju*.

¹⁰ Iako to nije bila praksa, Johann Sebastian Bach nije zazirao od naknadnog povezivanja dviju kompozicija nastalih u različitom vremenu (poput *Fantazije i fuge u a-molu*, BWV 904). Osim činjenice da se *Kromatska fantazija* u nekim zbirkama pojavljuje kao samostalno djelo, toj tvrdnji idu u prilog i različiti predznaci (*Fantazija* je originalno zapisana bez predznaka) te nedovoljno kontrastan karakter *Fuge* (zbog neprestanih modulacija i nekonvencionalnog baratanja figurama, ona također posjeduje svojevrsni improvizacijski duh).

Za Johanna Friedricha Heringa (1724–1810) poznato je da je kao prepisivač djelovao u Berlinu. Bio je dobar prijatelj Carla Phillipa Emanuela Bacha te je uz kopije njegovih kompozicija i onih Wilhelma Friedmanna Bacha (1710–1784) iza sebe ostavio rukopise kantata i nekolicine skladbi za instrumente s tipkama Johanna Sebastiana Bacha. Njegov prijepis *Kromatske fantazije* datira iz približno 1765. godine.

Manuskript D-B Am.B 548 nastao je tijekom druge polovice 18. stoljeća (ca. 1760–1789). Sadrži samo *Kromatsku fantaziju i fugu* i poznato je da je naslovna stranica nastala iz pera Johanna Philippa Kirnbergera (1721–1783).

Izvor P 551 datira iz 1828. godine. Pretpostavlja se da potpis „Gebhardt“ zapravo ukazuje na Ludwiga Ernsta Gebhardija (1787–1862) kao autora rukopisa. Bio je orguljaš i pedagog koji je djelovao je u Erfurtu. Ovaj rukopis uz *Kromatsku fantaziju* obuhvaća i *Invenciju* Johanna Philippa Kirnbergera. Jedinstven je izvor jer sadrži dodatak u kojem su raspisana *arpeggia* iz *Fantazije*.

3. Notni tekst

Svaki od prethodno navedenih izvora sadrži neku zanimljivu informaciju. To mogu biti manje važne preinake kompozicije poput završnog durskog umjesto moluskog akorda (P 275) ili zapisa desne ruke u sopranskom C-ključu (P 887). Međutim, rukopisi s označenim prstometom (Am.B 548, P 551) ili pak s raspisanim *arpeggima* (P 551) smatrani su važnom i zaista korisnom ostavštinom koja daje direktan uvid u izvođačku praksu. Iz izvora se daju iščitati neke radne navike i osobnost prepisivača, a kroz neke je Bachove intervencije moguće pratiti i misli samog skladatelja (varijanta t. 21-25 iz Krebsovog prijepisa).

Neka sporna mjesta poput kompleksnih harmonijskih spojeva (t. 37), naišavši na nerazumijevanje prepisivača, a kasnije i urednika, rezultirala su različitim rješenjima u rukopisima (slika 3.01). Varijanta b) i c) razriješenim tonom *e'* u oba slučaja podcrtavaju ulogu sekundarne dominante prohodne harmonije, dok češće prihvaćena varijanta a) zadržava njen subdominantni karakter.

Slika 3.01. varijante t. 37¹¹

The image shows a musical score for measure 37, divided into three variants: a), b), and c). Each variant consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Variant a) shows a progression of chords that maintains a subdominant character. Variants b) and c) show a progression where the second chord is a secondary dominant (marked with an asterisk *), which resolves to the third chord. The notation includes various accidentals and clefs, and the piece concludes with a double bar line.

U harmonijski važnijim trenucima u recitativu¹² takav propust na neki način bitno mijenja cjelokupni dojam (slika 3.02).¹³ U kratkom trajanju od samo jednog takta, modulacijom iz A-dura

¹¹ a) P 803; b) P 275; c) P 551, Am.B 548, P 887

¹² Iako središnji dio *Fantazije* originalno nosi ovaj naslov, on zapravo ne zvuči poput imitacije recitativa. Za razliku od svojih sinova koji su običavali umetati kraće recitativne dijelove unutar skladbi (W. F. Bach: *Fantazija u e-molu*, F. 21; C. P. E. Bach: *Pruska sonata br. 1*, W. 48/1), Johann Sebastian Bach na drugačiji je način dočarao željenu izražajnost recitativa. Teksturu je prilagodio instrumentu s tipkama, a nedostatak teksta nadomjestio je neobično “emocionalnim” harmonijskim spojevima.

¹³ Sekundakord, ali i *appoggiatura* na njegovu sekstu čine se ispravnom varijantom s obzirom na sadržaj koji slijedi.

u dominantu des-mola, skladatelj se dotiče sasvim polarnih tonaliteta (Am.B 548). Od tog trenutka neki izvori umjesto sekundakorda s *appoggiaturom* u sopranu na temeljni ton *as'* (t. 50), na istom basovom tonu oblikuju smanjeni septakord (s *appoggiaturom* u sopranu na temeljni ton *a'*). On po svojoj prirodi ne gravitira toliko snažno nekom rješenju kao što je to slučaj prvotne verzije.

Slika 3.02. Am.B 548, varijanta t. 49-50



Pojedine su varijante nastale možda slučajno. Na samom početku nekih rukopisa (P 551, Am.B 548) predznaci čine nezamjetnu razliku u odnosu na ostale izvore (slika 3.03). Harmonijski gledano nije riječ o velikoj intervenciji (*e'/es'*; *fis'/f'*).

Slika 3.03. P 551, varijanta t. 7-8



Međutim, za određene se promjene pretpostavlja da potječu iz prvotne verzije *Fantazije* (BWV 903a). Ta je ranija varijanta u rukopisu Johanna Tobiasa Krebsa (P 803) nešto kraća od one u većini poznatom revidiranom izdanju (t. 21-25). U okviru dva takta obuhvaća jednu gestu (slika 3.04). Obje verzije započinju uzlaznom tiratom¹⁴ počevši od istog tona. Ipak, potpuno su različite jer ranija verzija započinje u dubokom registru tonom *E*, a kasnija s *e'* te nešto dužim nizom dolazi do *b''* nakon čega se kreće u suprotnom smjeru. Ostavši vjeran teksturi (neprekinuti šesnaestinski

¹⁴ Naziv retoričke figure za uzlazni ili silazni niz od najmanje 4 tona u brzom tempu.

niz) i harmonijskom planu ova dva takta (A-dur, zatim d-mol), Johann Sebastian Bach je u revidiranom izdanju očito odlučio nadovezati se na intenzitet kojeg je gradio gotovo od početka kompozicije, umjesto da ga gradi iz početka (kao u ranijoj verziji).

Slika 3.04. P 803, ranija varijanta t. 21-25 (t. 21-23)



3.1. Prstomet

Raspravljajući o prstometu, ne govorimo samo o njemu, nego i o artikulaciji. Prstomet je tijekom baroka bio važno izražajno sredstvo. Robert Hill¹⁵ u predgovoru izdanja *Toccate BWV 910-916* Johanna Sebastiana Bacha, za koje je priredio prstomet, iznosi:

„Moglo bi se reći da je izbor prstometa na čembalu uže povezan s interpretacijom, no što je to na klaviru. Bez pretjerivanja, usuđujem se ipak tvrditi da je pronalazak dobrog prstometa na klaviru tek početak, dok na čembalu često označava kraj rada na oblikovanju neke pasaže.“¹⁶

Iz tog razloga u baroku nije bilo potrebe za spominjanjem legata ili drugih vrsta artikulacije na instrumentima s tipkama jer se o njoj promišljalo većinom u kontekstu prstometa.¹⁷

¹⁵ Robert Hill (1953.), američki čembalist i muzikolog

¹⁶ Hill, Robert, Notes on Interpretation, u: Eisert, Christian: *Toccaten BWV 910-916*, Beč: Wiener Urtext Edition, 2000: “It might be the case that on the harpsichord, the choice of fingering is more closely interconnected with the interpretation than on the piano. Without wishing to push this point too far, it is certainly the case that on the piano, having a good fingering is just a beginning, whereas on the harpsichord, arriving at the good fingering often marks the end of the work to master a passage.”

¹⁷ Pogrešno je misliti da ljudi u baroku još nisu „otkrili“ *legato*, *staccato* i ostale vrste artikulacije.

Carl Philipp Emanuel Bach velik je dio *Ogleda o pravoj umjetnosti sviranja klavira*, uz poglavlje o ukrasima i o interpretaciji, posvetio upravo temi prstometa i artikulacije. Dotiče se novih stremljenja u glazbi koja više nije zaokupljena višeglasjem. Novi sustav ugodbe odjednom je učinio mogućim korištenje svih dvadeset četiri tonaliteta te od „suvremenog“ izvođača zahtjeva podjednaku spretnost u svakom, što se ogleda i u upotrebi prstometa.

Originalna se misao Johanna Sebastiana Bacha u pogledu prstometa nalazi u skladbi *Applicatio*, BWV 994, jednom od rijetkih izvora sa skladateljevim prstometom. Iako suvremena notna izdanja teže što čišćoj situaciji u notnom tekstu te često ne uzimaju u obzir neke varijante prstometa (i ukrasa) iz pisanih izvora, *Kromatska fantazija* je kompozicija koja je zahvaljujući velikom broju dostupnih rukopisa vrijedno sačuvala nekoliko različitih zapisa prstometa Bachovih učenika.

Kromatska fantazija obilježena je upotrebom *stylusa fantasticusa*. Iz dugačkih neprekinutih šesnaestinskih nizova na početku fantazije¹⁸ daju se iščitati retoričke figure kojima je takav je stil označen. Kako bi takve linije zvučale retorički jasnije, potrebno je artikulirati pojedine motive. Iako je figure u idućem primjeru (slika 3.05a) moguće odsvirati jednom rukom, prstomet¹⁹ ukazuje na drugačiju praksu. Tijekom t. 24-25 jasno je vidljivo na koji način osmišljen prstomet. Dana linija podijeljena je između dvije ruke tako da predloženi prstomet poštuje položaj ruke, ne zahtjeva preveliko zakretanje dlana i širenje prstiju, nego podržava sviranje u pozicijama. Nova pozicija ili promjena ruke često se podudara s promjenom smjera figure ili novom figurom (npr. ruke se u t. 25 izmjenjuju sa svakom novom grupom od tri note). Iako to ponekad zahtjeva međusobno ispreplitanje ruku, ugodno je za izvođenje.

¹⁸ U ovom kontekstu i pauza se smatra retorički važnom te prema Wolfgangu Casparu Printzu (1641–1717) pripada skupini tzv. šutljivih figura (često ima ulogu impulsa iz kojeg se razvija daljnji materijal).

¹⁹ Pozicija oznake za prstomet u odnosu na notu sugerira ruku kojom se ona svira (oznake ispod nota svira lijeva ruka, a iznad desna)

Slika 3.05a. P 551, t. 24-26



Paralelno mjesto u drugom izvoru (P 887) ne nudi tako dobar prstomet. Desna je ruka nešto angažiranija u t. 24 te mijenja nekoliko pozicija kako bi izvela sve tonove u dubokom registru (slika 3.05b).

Slika 3.05b. P 887, t. 22.5-26



Rukopis P 551 nudi sasvim jednostavno rješenje prstometa za silazni rastavljeni kvintakord d-mola (slika 3.05, takt 26). Predložen je prstomet u kojem ruka cijelu poziciju kvintakorda u

oktavnom položaju premješta za oktavu niže nekoliko puta. Vjerojatno nesvjesno potaknuti modernim idealom *legata*, izvođači često pribjegavaju raznim redukcijama prstiju i neobičnim prstometima, dok se ovdje nudi sasvim jednostavno rješenje koje opet podcrtava sviranje u pozicijama.

Idući primjer (slika 3.06) odnosi se na sviranje niza nešto duljih figura od pet tonova. Figuru koja se ponavlja autor predlaže svirati desnom rukom²⁰ započevši uvijek istim prstom, bez obzira na nezgodne pozicije petog prsta. Tako je ruka bez razmišljanja o artikulaciji fizički primorana oblikovati svaku figuru kao jednu malu gestu.

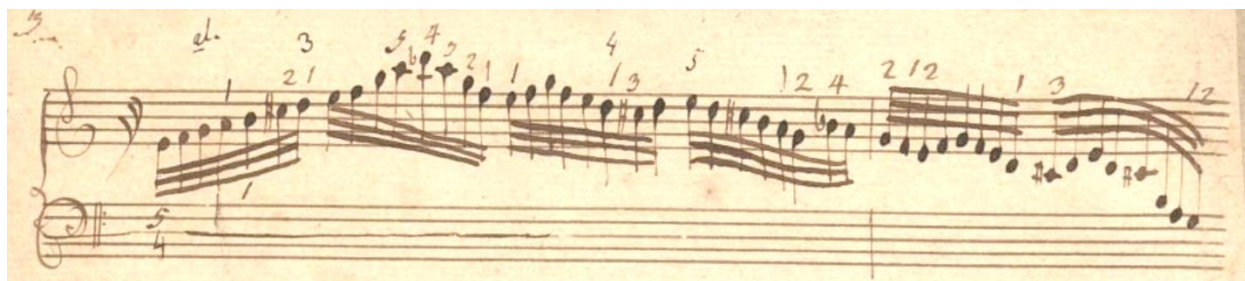
Slika 3.06. AmB 548, t. 18.5-20²¹



Neki izvori ponekad predlažu nekoliko rješenja prstometu. U 21. taktu rukopisa P 551 prva varijanta osmišljena je tako da se najviši ton *b''* svira petim prstom, a donja četvrtim (slika 3.07). Drugi slučaj je prilično zanimljiv jer četvrtom prstu prethodi peti. To ne predstavlja problem tehničke prirode jer prstomet prati dva različita položaja ruke, uz što je riječ o premetanju duljeg četvrtog prsta preko petog. Ta informacija možda novim položajem ruke zapravo predlaže početak nove geste od najvišeg tona.

²⁰ Budući da je riječ o figuri s više tonova koja bi zahtijevala nezgodan prstomet u lijevoj ruci u tako visokom registru, u ovom slučaju je nepotrebno razmišljati o podijeli materijala između obje ruke.

Slika 3.07. P 551, t. 21-22



Poznato je da Carl Philipp Emanuel Bach ocu odaje zaslugu za novi stil prstometeta koji je uključivao češću upotrebu palca.²² Ipak, moguće je naići na rješenja koja pripadaju „staroj školi“. Rukopis AmB 548 u 64. taktu (2-3. doba) izbjegava iz današnjeg gledišta očekivano podmetanja palca i savjetuje pomalo nezgrapni prstomet 32 32 u silaznom nizu (slika 3.08). To je svojedobno bio uvriježen način sviranja silaznog ljestvičnog niza. Carl Philipp Emanuel Bach piše:

„Premetanje izvode i drugi prsti, a lakše je kad dulji prst prelazi preko kraćega ili preko palca; koristi se također kad nam „nedostaje“ prstiju. Spretno podmetanje treba izvježbati tako da ne dolazi do zaplitanja prstiju.“²³

Slika 3.08. Am.B 548, t. 63-64



²² Carl Philipp Emanuel Bach i dalje je podržavao sviranje ljestvica bez palca, što postaje nezamislivo idućim generacijama.

²³ Bach, Carl Philip Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, (prijevod na hrvatski: Sanja Lovrečić i Veljko Glodić, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2004.)

Zanimljivo je promotriti prstomet i u kontekstu izvedbe ukrasa (slika 3.09). Dva izvora svjedoče o praksi sviranja trilera prstometom 32, ali i 43²⁴. Prvi izvor (slika 3.09a) savjetuje započinjanje svakog ukrasa, odnosno njegovog predudara, prvim prstom, izuzev slučaja crne tipke kada je započeo drugim prstom. Drugi izvor razlikuje dva zapisa ukrasa (simbolom i slovima „tr“). Analizira prstometa navodi na zaključak da se triler označen simbolom svirao prstometom 32, a onaj označen slovima „tr“ 43²⁵. Na trećoj dobi 68. takta je očito predložena zamjena prstiju, budući da „tr“ nakon svog dodatka završava 3. prstom.

Slika 3.09a: P 887, t. 68-69



Slika 3.09b: AmB 548, t. 66.5-80



²⁴ Triler u djelima Johanna Sebastiana Bacha u pravilu započinje notom odozgo.

²⁵ Ne postoji prepreka za skok na *a'* prvim prstom u drugoj polovici 68. takta.

3.2. Arpeggio

Arpeggio je kao izražajno sredstvo idiomatsko npr. žičanim instrumentima. Na instrumentu s tipkama²⁶ njegova izvedba predstavlja velik izazov i oduvijek je predmetom mnogih rasprava. Svaka je povijesno-geografska sredina njegovala svoj izraz. Jean Philippe Rameau (1683–1764) kao predstavnik francuskih baroknih skladatelja zagovara sviranje *arpeggia* tako da se akord razlaže odozdo prema gore, uz iznimku da najviši ton nastupi istovremeno s basom (Schulenberg, 2006). S druge strane, talijanski su skladatelji običavali nadodavati *arpeggijima* mnogo neakordičkih tonova, tzv., *accacciatura*.

Carl Philipp Emanuel Bach savjetuje da se takav akord „odsvira u rastvorbi nekoliko puta uzlazno i silazno“.²⁷ Johann Sebastian Bach raspisavši u *Kromatskoj fantaziji* izvedbu *arpeggia* prvog akorda u t. 27 sugerira način sviranja kojeg bi trebalo održati do kraja cjeline (slika 3.10). Jedan izvor zaista podržava tu tvrdnju. Na posljednje dvije stranice rukopisa P 551 (slika 3.13; 3.14) nalaze se raspisane verzije *arpeggia* iz t. 27-29 (slika 3.13), t. 33-41 (slika 3.13²⁸) i t. 44-49 (slika 3.14).

Slika 3.10. t. 27



Izvor daje rješenja za prohodne tonove zapisane u četvrtinskim notnim vrijednostima. Taj slučaj može se pojaviti u najgornjem glaslu (slika 3.11) ili u unutarnjem (slika 3.12).

²⁶ čembalo, klavikord

²⁷ Bach, Carl Philip Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, (prijevod na hrvatski: Sanja Lovrenčić i Veljko Glodić, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2004.)

²⁸ Na listu papira rukopisnog izvora prva dva reda odgovaraju t. 27-29, a ostatak t. 33-41.

Slika 3.11. t. 33



Slika 3.12. t. 40



U rukopisu se prilikom realizacije *arpeggia* ne nadodaju akordički ili neakordički tonovi. Akordi se uglavnom razlažu odozdo prema gore, a zatim obrnuto. Ipak, ne slijede svi akordi takav uzorak. U trenucima poželjne svjetlije boje, odnosno slabije dinamike, odgođeno je ponavljanje najdubljih tonova akorda. O tome progovara njemački skladatelj i flautist Johann Joackim Quantz (1697–1773):

„Dobra izvedba mora biti promjenjiva. Mora neprestano održavati svjetlo i sjenu. Niti jedan slušatelj neće biti osobito dirnut onim tko svira tonove uvijek jednako snažno ili slabo, tako reći, svira uvijek istom bojom, ili onim tko ne zna istaknuti ili oblikovati ton u određenim trenucima. Stoga bi trebale biti primijenjene neprestane izmjene *fortea* i *piana*.“²⁹

²⁹ Quantz, Johann Joackim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. (London: Faber and Faber, 1975.): „No less must good execution be varied. Light and shadow must be constantly maintained. No listener will be particularly moved by someone who always produces the notes with the same force or weakness and, so to speak, plays always in the same colour, or by someone who does not know how to raise or moderate the tone at the proper time. Thus a continual alternation of the *Forte* and *Piano* must be observed.“



Slika 3.14: P 551, str. 9



4. Zaključak

Proučavanje rukopisnih izvora jedinstven je način upoznavanja određene kompozicije i izvođačke prakse razdoblja iz kojeg ona potječe. Analiza rukopisnih izvora *Kromatske fantazije* (BWV 903) Johanna Sebastiana Bacha izvođaču pruža intimniju vezu sa samim djelom od one koja se ostvaruje putem suvremenih notnih izdanja. Osim što pobliže dočarava kontekst djela u povijesnom prostoru i vremenu, odgovara na niz ključnih pitanja artikulacije i oblikovanja glazbene misli tražeći odgovore iz izvođačke perspektive. Jasno su vidljive informacije koje su ondašnjim glazbenicima bile bitne, a kojima suvremeni glazbenik nužno ne pridaju snažniju estetičku ulogu (npr. prstomet). Primijenivši u praksi sve spoznaje do kojih se može doći ovim putem, moguće je približiti se izvornijoj skladateljevoj zamisli, što je posebno važno za djela improvizacijskog karaktera u kojima je važno rekonstruirati originalnu skladateljevu namjeru oblikovanja improviziranih odlomaka.

6. Literatura

Bach, Carl Philip Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, (prijevod na hrvatski: Sanja Lovrečić i Veljko Glodić, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2004.)

Bartel, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber-Verlag, 1985.

Hill, Robert, Notes on Interpretation, u: Eisert, Christian: *Toccaten BWV 910-916*, Beč: Wiener Urtext Edition, 2000.

Keller, Hermann, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig: Edition Peters, 1981.

Kerman, Joseph, *The art of Fugue*, Oakland: University of California Press, 2005.

Lehmann, Karen, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe 1801-1865*, Leipzig: Georg Olms Verlag, 2004.

Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel: Bärenreiter, 2008.

Quantz, Johann Joackim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. (London: Faber and Faber, 1975.)

Schulenberg, David, *The Keyboard music of J. S. Bach*, New York: Routledge, 2006.

7. Popis rukopisnih izvora

1. D-B Mus.ms. Bach P 803, Faszikel 22, prepisivač: J. T. Krebs (pristup: 16.04.2022.)
<https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001793>
2. D-B Mus.ms. Bach P 275, Faszikel 5, prepisivač: J. G. Müthel (pristup: 16.04.2022.)
<https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001217>
3. D-B Mus.ms. Bach P 887, prepisivač: J. F. Hering (pristup: 16.04.2022.)
<https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001917>
4. D-B Am.B 548, prepisivač: Anonymus 414 i Anonymus 401 (pristup: 16.04.2022.)
<https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000487>
5. D-B Mus.ms. Bach P 551, prepisivač: Gebhardt (pristup: 16.04.2022.)
<<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0003075E00000000>>