

Sonate i partite za violinu solo Johanna Sebastiana Bacha

Rimac, Lara

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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:116:229702>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-10**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. odsjek

Lara Rimac, violina

SONATE I PARTITE ZA VIOLINU SOLO

JOHANNA SEBASTIANA BACHA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

SONATE I PARTITE ZA VIOLINU SOLO

JOHANNA SEBASTIANA BACHA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. art. Susanna Yoko Henkel-Despot

Student: Lara Rimac

Akademska godina: 2018./2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

prof. Susanna Yoko Henkel-Despot

Potpis

U Zagrebu, 2019.

Diplomski rad obranjen 2019. ocjenom

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

Predgovor:

Zahvalila bih svojoj profesoricu Susanni Yoko Henkel-Despot na vremenu i na otvorenosti i zainteresiranosti u vezi ovog rada. Vrlo je korisno imati uz sebe osobu koja je na neki način proživjela ovo djelo time što je i sama snimila svih šest sonata i partita. U takvom slučaju je vrlo zanimljivo raspravljati o mogućim promjenama u interpretaciji. Glavno je pitanje koliko se daleko od zadanog teksta i metrike smijemo udaljiti u korist svoje jedinstvene interpretacije.

SADRŽAJ:

Sažetak	5
1. Ukratko o Bachovom životu i stvaralaštvu	5
2. Vrijeme i okolnosti nastanka	7
2.1. O baroknoj violini	10
3. Instrumentalisti kao solisti	11
3.1. Tehnike sviranja u baroku	12
3.2. Izvođenje <i>sonata</i> i <i>partita</i> kroz povijest i danas	14
4. Građa <i>sonata</i> i <i>partita</i>	17
5. Bachov rukopis i izdanja	18
5.1. Zahtjevi i priprema za izvedbu	22
5.2. Zahtjevi prilikom snimanja	25
6. Zaključak	26
7. Literatura	27
8. Tonski zapisi	27

SAŽETAK

U svom diplomskom radu ću govoriti o sonatama i partitama za solo violinu Johanna Sebastiana Bacha, te njihovoj važnosti u repertoaru ozbiljnog violinista.

Ukratko ću govoriti o Bachovom životu i stvaralaštvu njegova bogata skladateljskoga života. Osvrnuti ću se na važan vremenski period kada je živio u Cöthenu u kojem je nastalo najviše svjetovnih instrumentalnih djela. Opisat ću okolnosti u kojima su nastale *Partite i sonate za violinu solo* te važnu razliku koju čini sviranje na baroknoj violini od sviranja na modernoj violini. Također ću pisati i o građi *Sonata i partita* i navesti neke od zanimljivih činjenica za određene stavke. Vrlo važan aspekt tog djela je njegovo izvođenje kroz povijest i danas te suočavanje sa studijskim snimanjem. Izrazit ću i svoje osobno mišljenje i iskustvo sviranja Bacha te zaključiti rad sa pozitivnim ishodom sviranja njegovih djela.

In my graduation thesis I will speak about the *Sonatas and Partitas for solo violin* by Johann Sebastian Bach, and their importance in the repertoire of a serious violinist.

I will briefly talk about Bach's life and the creation of his rich life as a composer. I will look back at an important period of time when he lived in Cöthn, where most of the world's instrumental works came about. I will describe the circumstances in which *Sonatas and Partitas for violin solo* were made, and the important difference that makes playing in baroque violins from playing on modern violins. I will also write about the structure of *Sonatas and Partitas* and talk about some specific and interesting movements. A very important aspect of this masterpiece is it's performing during the past and today and also dealing with studio recording of this piece. I will express my personal thoughts and experiences on playing Bach and conclude the thesis with the positive outcomes of playing his music.

1. Ukratko o Bachovom životu i stvaralaštvu

Johann Sebastian Bach rođen je 21. ožujka 1685. godine u Eisenachu, a umro 28. srpnja 1750. godine u Leipzigu. Bio je njemački skladatelj i orguljaš u baroknom razdoblju. Od rođenja je bio okružen izvrsnim glazbenicima u obitelji, što je rezultiralo njegovim odabirom istoga životnoga puta. U obitelji je bila izrazito važna ne samo

glazba nego i vjera. Bachov skladateljski opus uvelike je obilježila protestantska crkva, točnije luteranska, te je njegov odnos prema glazbi i glazbenom stvaralaštvu bio prožet duhovnošću i povezanošću s Bogom.

Ostavši bez oba roditelja u dobi od deset godina, preselio se k starijemu bratu, Johannu Christophu Bachu, koji je bio orguljaš i skladatelj. Nije bilo dvojbeno da je mladi Johann Sebastian Bach imao velik intelektualni kapacitet te se vrlo rano počeo isticati među svojim vršnjacima. U nekim se izvorima¹ može pronaći podatak, u obliku anegdote, o njegovu intuitivnom interesu i žeđi za napredovanjem u svojem glazbenom obrazovanju. Naime, Johann Christoph posjedovao je zbirku djela velikih orguljaških kompozitora; Frobergera, Kerlla i Pachelbela, te ih je Johann Sebastian noćima u tajnosti prepisivao kako bi unaprijedio svoje znanje. Bio je izrazito ambiciozan i znao je vrlo teško i naporno raditi. 1700. odlazi u Lüneburg gdje je u sklopu samostana djelovao licej koji je Bachu pružio velike obrazovne mogućnosti. Tamo se nalazila i velika glazbena biblioteka sa bogatim notnim materijalima. U tom je razdoblju često putovao u Hamburg kako bi usavršio i svoju orguljašku tehniku. Nakon završena obrazovanja, 1703. godine prihvaća posao orguljaša u Arnstadtu. Tijekom svojega profesionalnoga djelovanja u Arnstadtu često dolazi u sukob s crkvenim odborom. Tako je bio prekoren kada se predugo zadržao u Lübecku kako bi učio od slavnoga Dietricha Buxtehudea, tamošnjega crkvenoga orguljaša. Članovi crkvenoga odbora također su mu zamjerali predugo i presloženo sviranje za vrijeme misnih obreda; očekivali su da izvodi kraće i lakše slušljive preludije i koralne skladbe koji su prema njihovu mišljenju prikladniji za liturgijsko slavlje. Nakon opomene otišao je u drugu krajnost te je drastično pojednostavio svoje skladbe namijenjene liturgijskomu izvođenju. Godine 1707. odlazi iz Arnstadta i prihvaća posao orguljaša u Mühlhausenu. Iste se godine oženio svojom rođakinjom Marijom Barbarom Bach te su vrlo brzo napustili grad, između ostaloga i zbog sukoba raznih teoloških strujanja u Mühlhausenu. Godine 1708. odlazi u Weimar gdje je radio kao orguljaš, čembalist, član orkestra, skladatelj, a od 1714. i kao koncertni majstor. U tom su razdoblju nastala njegova djela kontrapunktalne glazbe, primjerice *Dobro ugođeni klavir*. U Weimaru se i dalje bavi liturgijskom i orguljaškom glazbom jer je to i bilo zahtijevano od njega. Do zanimljive promjene dolazi 1717. godine kada u Cöthenu prihvaća službu na dvoru princa Leopolda od Anhalt-Cöthena koji je bio kalvinist. U ožujku

¹ Usp. GECK, M., *Johann Sebastian Bach*, Naklada slap, Zagreb, 2005., str. 14.

godine 1720. Bach je napunio 35 godina, a u srpnju je pokopana Marija Barbara Bach, njegova supruga, s kojom je bio u braku 12 godina i s kojom je imao sedmero djece, od kojih je preživjelo samo dvoje. Godinu dana nakon smrti Marije Barbare oženio je sopranisticu Annu Magdalenu s kojom je imao trinaestero djece². U tom je razdoblju nastalo najviše Bachovih svjetovnih djela zato što se na kalvinističkim obredima nisu toliko služili glazbom kao u luteranskim misama. Nastajala su velika instrumentalna djela, primjerice *Brandenburški koncerti*, suite za violončelo, sonate i partite za violinu, te orkestralne suite. U njegove dužnosti bila je uvrštena i briga za komornu glazbu te je napisao najmanje deset trio sonata. Možda zbog nedostatka osposobljenih svirača ili jednostavno zato što je baš tako htio Bach je smanjio tradicionalni broj svirača trio sonate. Umjesto četiri izvođača sada je čembalist u lijevoj ruci svirao bas liniju, a u desnoj jednu od melodija, uz još jedan solistički instrument koji je svirao drugu melodijsku liniju. Napisao je šest trio sonata za violinu i čembalo, violina se smatrala pratnjom uz čembalo koje je bilo glavni instrument. Nakon šest godina odlazi u Leipzig gdje se ponovno vraća u službu luteranske crkve, te se od njega traži da svake nedjelje sklada novu kantatu. Zbog skladanja značajnih sakralnih djela u tom razdoblju, primjerice *Magnificat* za Božić, *Muka po Mateju* za Veliki petak, prozvan je petim evanđelistom u Njemačkoj. Među svjetovnim djelima u tom su razdoblju *Clavier-Übung* - vježba za klavir, koja sadrži šest partita, *Talijanski koncert*, *Francusku uvertiru* i *Goldberg varijacije*. Istovremeno je nastala i *Misa u h-molu* koja je proglašena najvećim postojećim glazbenim djelom. Pred kraj života počeo je pisati vjerojatno najsloženije kontrapunktsko djelo, *Umjetnost fuge*, čiji je završetak spriječila njegova smrt. Iz tako bogata skladateljskoga života, prepuna ispreplitanja misterioznosti i racionalnosti, za violiniste je svakako najvažnije Bachovo stvaralaštvo u Cöthenu.

2. Vrijeme i okolnosti nastanka

Velika ljubav francuskoga kralja Luja XIV. prema plesu inspirirala je najveće europske skladatelje baroka za pisanje plesne glazbe, tako i Johanna Sebastiana Bacha koji je i sam naučio plesati s učiteljem koji je odrastao uz Jean-Baptistea Lullyja na dvoru francuskoga kralja. Djelo *Sonate i partite za violinu solo* Bach je

² MEYNELL, E., *Mali ljetopis Anne Magdalene Bac*, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, Zagreb, 2000., str. 57.

započeo pisati 1703., a dovršio 1720. godine. Djelo je Nikolaus Simrock publicirao tek godine 1802. u Bonnu. Nije poznato kojim ih je redoslijedom pisao, iako se uvijek u notnim izdanjima može naći isti raspored. Bach je to djelo nazvao *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* (*Šest sola za violinu bez pratnje basa*) te odlučio da prva, treća i peta skladba budu u formi sonate, a druga, četvrta i šesta u formi partite. Zanimljivi su različiti pogledi na to djelo tijekom povijesti. Neki prenose interpretaciju u suvremeno vrijeme, drugi pak, oponirajući tomu, pokušavaju vidjeti djelo očima vremena u kojem je nastalo i tome prilagoditi izvedbu i pristup skladbama³. Interpretirati na suvremeni način vrlo je prirodno i živo, budi osjećaj da glazba iz daleke prošlosti u bilo koje vrijeme može govoriti načinom koji je razumljiv ljudima vremena u kojem se izvodi. Zanimljivo je da su se, primjerice, sredinom 18. stoljeća skladbe iz prvoga desetljeća već smatrale staromodnima. Bilo je standardno da se na koncertima izvode uvijek nova djela. Iako im je bila priznata vrijednost, starija su se djela izvodila samo u određenim prilikama gdje se to konkretno zahtijevalo ili kada bi ih za potrebe studija upotrebljavali kao materijale na kojima bi učili ili uvježbavali sviranje instrumenata. Rana se glazba kompletno smatrala dijelom pripreme i osposobljavanja svirača za izvođenje nečega suvremenoga za svoje doba. Jedan je od čestih načina na koji se izvodila obrada, odnosno modernizacija. Primjer toga Bachova su djela za orgulje koje bi aranžer po svojoj intuiciji obradio za Wagnerove orkestre ili bi se orkestralna djela izvodila na suviše romantičan način, kada je riječ o broju svirača u orkestru. Drugi spomenuti način interpretacije rane glazbe želja je da shvaćanje i izvedba djela budu u duhu vremena u kojem je nastalo. Taj drugačiji pogled pojavio se početkom 20. stoljeća. Svrha je prenijeti sebe i slušatelja u prošlo vrijeme koje je većini, ako ne i svima, potpuno nepoznato i na neki način novo. Danas publika lakše podnosi stariju klasičnu glazbu od nove, za razliku od zahtjevne publike u 19. stoljeću i ranije koja je s nestrpljenjem iščekivala nešto novo i uzbudljivo. U to je vrijeme publika uglavnom bila vrlo obrazovana i probrana i u toku s vremenom u kojem je nastajala njima suvremena glazba. Mislim da je tomu razlog to što je tada klasična glazba bila standard, za razliku od današnjega doba u kojem je standard popularna glazba, pri čemu je jasno vidljiv nestanak žudnje publike da čuje ili razumije nešto novo iz područja klasične glazbe. Zato je rana glazba nešto što se cijeni i čuva, s obzirom na to da za noviju rijetko tko osim visoko glazbeno

³ Usp. HARNONCOURT, N., *Glazba kao govor zvuka*, Algoritam, Zagreb, 2008., str. 12.

obrazovanih ljudi ima razumijevanja. To je zanimljiv fenomen kojega se dotiče Nikolaus Harnoncourt u svojim knjigama, osobito u ovom citatu: „Glazba je, kao i svaka umjetnost, povezana s vremenom, ona je živi izraz samo svog vremena, nju posve razumiju samo njezini suvremenici.“ (*Glazba kao govor zvuka*, 15.str). Citat govori o našoj žudnji za prošlošću, za razumijevanjem života ljudi u nekom prošlom vremenu i njihovu shvaćanju različitih aspekata u životu, a ovdje konkretno o umjetnosti. Postavlja nam se pitanje do koje mjere stvarno možemo razumjeti prošlost, ljude i njihovo stvaralaštvo. Možemo to samo donekle razumijeti na temelju nekih povijesnih izvora.

Zanimljiv je projekt u obliku radionice pod nazivom *Caractères de la Dance* koji nudi izvrsnu kvalitetu i pokušava približiti duh barokne plesne glazbe današnjim slušateljima. Projekt su osmislili *The London Handel Players*, svjetski poznati ansambl koji je nastupio od Wigmore Halla sve do Carnegie Halla. Udružili su se s karizmatičnim baroknim plesačima Mary Collins i Stevenom Playerom u tom inovativnom predstavljanju ljubavi prema plesu koji je potekao iz baroknoga Versaillesa i proširio se diljem Europe i šire. Vizualnom produkcijom i upečatljivim glazbenim efektima plesači i glazbenici postaju jedan ansambl te nude program za široku publiku sa svrhom približavanja tako daleke povijesti i baroknoga karaktera. Plesačica Mary Collins, flautistica Rachel Brown i violinist Adrian Butterfield upoznali su se u Varaždinu predajući na međunarodnoj ljetnoj školi barokne glazbe i plesa *Aestas Musica* te su tako sa zajedničkim žarom započele tu izvrsnu suradnju. U projektu *Caractères de la Dance ~ A Baroque Rebellion!* izvode se barokni plesovi uz djela Lullyja, Corellija, Bacha i mnogih drugih skladatelja. Jedan je od projekata u ponudi i *Solo Bach & the Dance* na kojem Adrian Butterfield i Rachel Brown donose svjež pristup Bachovim *Solo partitama* svirajući *Partitu za flautu u a molu* i *Partitu za violinu solo u E duru* ili *Partitu za violinu solo u d molu*. Uz izvođenje skladbi plesači doprinose razumijevanju plesnoga karaktera u glazbi za publiku.

2.1. O baroknoj violini

Neke od bitnih informacija za razumijevanje *Sonata i partita za violinu solo* znanje je o baroknim instrumentima⁴. Violina je dostigla svoj današnji izgled sredinom 16. stoljeća. Najranija violina koju je izgradio Girolamo Amati u Kremoni datira iz 1564. godine. Na prvi pogled nema velike razlike između barokne i suvremene violine. Neke od najtraženijih violina danas upravo su violine iz razdoblja baroka koje su izrađivali poznati graditelji: Girolamo Amati, Antonio Stradivari i Giuseppe Guarneri. Oni su tada svoje violine izgradili u nešto drukčijim omjerima nego što su danas. Nekadašnje su se violine razlikovale od današnjih u nekoliko stvari: vrat violine bio je kraći gotovo jedan centimetar, bas gredica bila je tanja i nešto slabija, konjić je bio drukčijega oblika i žice izrađene od ovčjih crijeva. U 19. se stoljeću dizajn violine promijenio, a takav je i danas. Vrat je duži, bas gredica deblja i jača te može podnijeti jaču silu i time prouzrokovati glasan zvuk. Kada se osvrnemo na baroknu violinu, možemo primijetiti da je ona, očito zbog svoje građe, proizvodila nježniji i tiši zvuk. Na današnjim je instrumentima vrat ne samo duži nego i nagnut pod većim kutom prema dolje. To znači da je napetost žica veća i time je zvuk glasniji. Također, uporaba metalnih žica na modernim instrumentima pojačava glasnoću. Unatoč tome zvuk je na baroknom instrumentu rezonantniji. Tijelo violine pod manjim je pritiskom i vibrira mnogo duže nakon što prestanemo svirati gudalom. Zbog dobre rezonancije na ranim instrumentima, Bachova djela prepuna akorda zvuče fantastično. Osim samoga instrumenta gudalo je jedan od glavnih aspekata koji se promijenio do danas. Barokno je gudalo kraće i lakše od modernoga. Građeno je od bukvin drveta i zbog svojeg građe i balansa idealno je za sviranje plesnih stavaka koji su bili vrlo popularni u Engleskoj i Francuskoj. Barokno je gudalo kod žabice teže i zvuči glasnije, a prema vrhu je lakše i ton je svjetliji. To je bilo važno u plesnoj glazbi zato što bi potez gudalom prema dolje, od žabice prema vrhu, bio jači i na taj bi se način svirale teške dobe u taktovima kako bi se dobio pravilan naglasak i plesni karakter. To se također poželjno primijeniti na sviranje sonata i partita. Iz violine se u djelu *Sonate i partite za violinu solo* zbilja može izvući najviše mogućnosti koje ona može dati. Zanimljivo je da tijekom slušanja izvedaba na modernoj violini čujemo konkretan ton koji je vrlo masivan i prezentan dok kod slušanja barokne violine⁵ moramo ući u

⁴ Usp. Case Western Reserve University, *Early Music Instruments Database*, Violin (Baroque)

⁵ Usp. HARNONCOURT, N., Instrumentarij i zvučni govor, u: *Glazba kao govor zvuka*, Algoritam, Zagreb, 2008., str. 112.

potpuno drugi svijet i trebamo aktivno slušati melodijske i harmonijske progresije toga nježnoga, a vrlo prisutnoga, zvuka.

3. Instrumentalisti kao solisti

U baroku se počela razvijati svijest o izvođačima koji više nisu bili samo anonimni svirači koji su predstavljali neko djelo, nego izgrađeni umjetnici i solisti kojima se publika došla diviti. Skladatelji i instrumentalisti osjećali su da služe višoj svrsi od samoga zabavljanja publike. Željeli su potaknuti i „uputiti“ slušatelje na razne osjećaje kao što su ljubav, tuga, radost ili pobožnost. Violina je bila jedan takav instrument u baroku čijem su se sviraču svi divili. O tome govori Nikolaus Harnoncourt u slijedećem citatu: „Od Claudija Monteverdija većina talijanskih skladatelja bili su violinisti. Novi glazbeni govor baroka doveo je za nevjerojatno kratko vrijeme do virtuozne literature, koja se dugo nije mogla nadmašiti.“ Harnoncourt govori o velikom procvatu interesa za virtuozne soliste. Navodi kako je Monteverdi napisao i prva prava violinska sola u svojoj operi *Orfej*, godine 1607., i u skladbi *Vespro della Beata Vergine*, iz godine 1610. Tim je djelima potaknuo velik procvat sviranja violine. Nakon nekoliko desetljeća, poslije tako nagla i brza procvata, razvoj je išao sporije. Najveći interes za violinu u Europi javlja se u Njemačkoj. Za to su bili zaslužni izvrsni talijanski izvođači koji su već u prvoj polovici 17. stoljeća svirali na njemačkim dvorovima. U drukčijoj zemlji, pod drugim okolnostima i zahtjevima, stvoren je jedinstven stil sviranja violine kao solističkoga instrumenta. Posebno se istaknulo i razvilo sviranje akorda kao tipično njemačko, kako kaže Harnoncourt.

Zanimljivo je današnje shvaćanje svirača iz ranijih razdoblja, osobito iz razdoblja baroka. Na to gledamo iz perspektive violinista s početka 20. stoljeća, među kojima su samo rijetki bili virtuozni i solisti. U usporedbi s današnjim violinistima uočava se da je tehnika znatno napredovala i broj virtuoznih svirača jako je porastao. Logično bismo mogli vrlo naivno zaključiti da bi se taj pad u kvaliteti i razini virtuozieta mogao nastaviti od 20. stoljeća unatrag. No, zaboravlja se važna činjenica da je u 19. stoljeću u društvenom mnijenju bio zapažen pad razine profesionalnih glazbenika. O tome ponovno svjedoči Nikolaus Harnoncourt prenoseći citat Henryja Marteaua iz oko 1910. godine kojeg: „Kad bismo si mogli priuštiti slušanje Corellija, Tartinija, Vittija, Rodea i Kreutzera, onda bi se naši najbolji violinisti začudili i osvjedočili o

dekadenciji današnje svirke violine.“ Mogu reći da me se posebno dojmila knjiga Nikolausa Harnoncourta *Glazba kao govor zvuka* jer mi je pomogla u razumijevanju virtuoziteta baroknih violinista i baroknoga instrumenta. Vrlo duboko ulazi u problem shvaćanja toga razdoblja i ljudi u njemu. Koliko se zapravo današnji čovjek mora zagledati daleko u prošlost da bi razumio samo djelić toga, dok su oni bili možda čak i daleko ispred nas.

3.1. Tehnike sviranja u baroku

Zanimljiv je podatak o violinskim tehnikama i držanju violine u baroku. Ima mnogo teorija koje se međusobno ne slažu, no mi prilikom pripreme za izvođenje uvijek možemo promotriti sve ili barem većinu, pa se iz svih informacija mogu preuzeti neki elementi s kojima se slažemo. Cijeli se svijet zvuka violine mijenja u sitnicama koje kreću od samoga držanja violine, u što sam se uvjerila na temelju vlastita iskustva. Držanje barokne violine bez mostića bilo mi je izuzetno teško i nespretno. Smatram da bih za takvo držanje instrumenta trebala vježbati nekoliko mjeseci kako bih savladala ravnotežu violine u ruci. Potrebno je dobiti balans između mekana i opuštena položaja gornjega djela tijela i čvrsta i spretna držanja violine rukom i glavom kako nam nebi ispala. Problem je i to što držanje violine lijevom rukom može ugrožavati intonaciju, a kontinuirani široki vibrato postaje manje ili više nemoguć. Velike razlike u držanju violine u 17. i 18. stoljeću mogu se vidjeti i na povijesnim slikama, primjerice slikar Orazio Lomi Gentileschi (1563. – 1639.) prikazuje sviračicu kako instrument drži ispod ramena, a na prijelazu u 18. stoljeće možemo naći slike na kojima svirači drže violinu ispod brade, na ramenu kao i danas, ali i dalje bez mosta za violinu. Kada se riješe svi problemi držanja instrumenta na siguran način, prilikom dodira gudala sa žicom zvuk je mekan i artikuliran. Akordi zvuče prirodno i lijepo zbog težine baroknoga gudala i građe barokne violine.

Jedna je od tehnika kojima su se koristili je *vibrato*. Smatralo ga se tehnikom za oponašanje ljudskoga pjeva,⁶ s sukladno tomu služio je samo za uljepšavanje ili ornamentiranje nekih tonova. Važno je napomenuti da se *vibrato* upotrebljavao vrlo razumno bez pretjerivanja i s ukusom. Najčešće se vibriralo notu koja je vođica za rješenje, možda kraj fraze ili slično. Dakle, nije potrebno vibrirati notu koja je sama o

⁶ Usp. HARNONCOURT, N., Instrumentarij i zvučni govor, u: *Glazba kao govor zvuka*, Algoritam, Zagreb, 2008., str. 114.

sebi dominantna, već je efekt *vibrata* bolji ako se njime ukrasi nota prije te se tako dobije lijep spoj možda nekakve prohodne note i one dominantnije. O *vibratu*, koji se u klasicizmu počeo pretjerano upotrebljavati, govori Leopold Mozart u citatu: „...ima već takvih svirača koji kod svake note uporno podrhtavaju kao da stalno imaju groznicu. *Tremulo* (*vibrato*) mora se donijeti samo na takvim mjestima gdje bi ga sama priroda izvela.“ Često se događa da se *vibratom* koristimo bez razloga, kao bespotrebno uljepšavnje melodija u strahu da će ona bez njega biti nemuzikalna. Istina je upravo suprotna: svaka je glazbena linija zanimljivija i muzikalnija kada se svim tehnikama koristimo sa svrhom i mjerom.

Tehnika mijenjanja položaja kod lijeve ruke bila je ograničenija nego danas. Izbjegavali su se visoki hvatovi, osobito na dubokim žicama. Postoji izraz *bariolage* koji je naziv za neko izuzetno mjesto gdje se željela postići veća razlika u zvuku između duboke i visoke žice. U tom slučaju, primjenila bi se naizmjenična kombinacija neke više pozicije na dubokoj žici, i prazne visoke žice. Time se postigao željeni kontrast u zvuku, osobito kod djela za violinu solo kada je potrebno na samo jednom instrumentu istaknuti razliku između glavne, visoke linije i duboke, prateće linije. Vrlo se često upotrebljavala prazna žica, koja je u baroku bila crijevnata te se prazna nije tako isticala kao današnje metalne.

Poslijednjih nekoliko godina bilo je mnogo rasprava o tome trebaju li se note koje imaju zapisanu točku iznad njih zaista svirati kratko ili bi se nota sa točkom iznad trebala produljiti, a nota nakon nje skratiti. Iako se znanstvenici i izvođači razlikuju po svojim stavovima, čini se ipak kako su se takve tradicije u interpretiranju određenoga zapisa razlikovale od mjesta do mjesta, od stila do stila, te od generacija do generacija. Nedavno istraživanje o toj temi koje je iznio Stephen Hefling daje dokaze da je Johann Sebastian Bach znao za tu praksu te je pisao točke iznad nota kada je ponovno napisao svoju *Uvertiru za čembalo* (BWV 831).

Zanimljivo djelo *Capriccio stravagante*, koje je napisao Monteverdijev učenik Carl Farina (objavljeno 1626. godine), sadrži impresivan katalog efekata koji su se mogli izvesti na violini. Većina sadržaja otkriveno je tek kasnije, u 20. stoljeću. To je djelo važan dokaz o količini i raznovrsnosti violinskih tehnika već od 15. stoljeća. Od tehnika gudačom spominju se *spiccato*, *arpeggio*, *col legno*, *sul ponticello*, leteći *staccato* i brzo repetiranje jednoga tona. Poseban efekt u baroku bio je i *vibrato*

gudalom koji se upotrebljava za oponašanje tremulanta⁷ na orguljama. Ta se tehnika postiže drhtanjem ruke kod sviranog jednog tona, što uzrokuje da gudalo proizvede male zvučne valove koji su slični *vibratu*. Sve te informacije o mogućim tehnikama sviranja violine u baroku mogu nam uvelike pomoći kod interpretacije *Sonate i partite za violinu solo*.

Važno je i među tehnikama izvođenja spomenuti i ornamentiranje u baroku. Kako su instrumentalisti željeli prenjeti publici što bolje glazbom prenijeti svoje osjećaje, uz zapisane note ponekad bi prema osjećaju slobodno odsvirali kakav ukras. Ornamentiranje se često nije zapisivalo, već bi izvođač, primjerice prilikom ponavljanja prvoga dijela skladbe, ukrasio neku notu *trilerom* ili *mordentom*, standardnim primjerima ukrasa. Drugi je način primjena slobodnih ukrasa, koji uključuje širenje melodijskih linija koje je napisao skladatelj. Primjer zapisanih slobodnih ukrasa u obliku melodijskih linija nalazi se u stavku *Adagio* iz *Prve sonate u g molu* za violinu solo. Stavak je pun melodijskih linija u vrijednosti šesnaestinki ili tridesetdruginki koje povezuju glavne linije koje su uglavnom duljih notnih vrijednosti. Dulje ukrasne melodije mogu se slobodno svirati u *rubatu*, što znači da im brzina izvođenja nije strogo određena, s time da se trebaju odsvirati tako da se ne narušava tempo i kretanje glavnih melodijskih linija koje te linije samo ukrašavaju.

3.2. Izvođenje sonata i partita kroz povijest i danas

Ne možemo sa sigurnošću tvrditi da se djelo *Sonate i partite za violinu solo* izvodilo za vrijeme Bachova života, no ipak postoje mnoga nagađanja i pretpostavke.

Johann Sebastian Bach bio je virtuozni violinist, što nije čudno s obzirom na to da je imao velike intelektualne sposobnosti i odmalena bio zainteresiran za svladavanje različitih instrumenata. O tome govori i njegov sin Carl Philli Emanuel Bach pišući o tome kako je njegov otac od mladosti pa sve do zadnjih dana svoga života znao vrlo lijepo i moćno svirati violinu. Imajući to na umu, ne možemo zamisliti da bi sam Bach mogao zanemariti izvođenje svojega prekrasnoga djela za violinu solo.

Spomenimo neke od tadašnjih čuvenih violinista za koje se može pretpostaviti da su izvodili to djelo: Johann Georg Pisendel i Jean-Baptiste Volumier, violinisti na

⁷ Tremulant je uređaj na orguljama koji mijenja dovod vjetra do cijevi, pritom stvara valove koji su slični *vibratu*

dvoru u Dresdenu; Joseph Spiess, koncertmajstor orkestra u Cöthenu, te Friedrich Wilhelm Rust, violinist koji se kretao u prijateljskim krugovima obitelji Bach. Prema nekim poznatim izvorima Carla Philipa Emanuela Bacha, može se gotovo sa sigurnošću zaključiti da se djelo izvodilo prvih osam godina nakon njegova nastanka zato što je bilo poprilično poznato u krugovima dobrih baroknih violinista. Poznato je isto tako da je jednu od kopija posjedovao virtuozni violinist Pierre Gaviniès, što nam daje još jednu potvrdu kada se pitamo dali je *Sotane i Partite za violinu solo* netko izvodio i na kojoj profesionalnoj razini.⁸

Prethodno spomenuti violinisti zbilja su sloveli kao virtuozi na svom instrumentu i zaista možemo biti sigurni da su imali zavidnu razinu violinističke tehnike. Osim tehničke spremnosti i sposobnosti bili su i glazbeno obrazovani. Od srednjega vijeka postojala je jasna granica između glazbenika kao praktičara, glazbenika teoretičara i cjelokupnoga glazbenika. Glazbenik praktičar, jasno, u svojim se izvedbama oslanjao na svoju intuiciju i muzikalnost s kojom je takoreći rođen. O cjelokupnom glazbeniku govori Nikolaus Harnoncourt u citatu: „Postojao je *cjelokupni glazbenik*, koji je bio i toeretičar i praktičar. Poznavao je i razumio teoriju, no nije ju smatrao izoliranom i udaljenom od prakse i samoj sebi dostatnom; mogao je skladati i izvoditi glazbu jer je poznavao sve odnose i razumio ih. Imao je veći ugled od teoretičara i praktičara jer je vladao svim oblicima umijeća i znanja.“ Barokna je glazba svojim suvremenicima je ta glazba bila jasna i osjećali su ju kao govor svoga vremena, nama je danas ipak daleka i nije nešto što možemo razumjeti u kontekstu našega vremena i svakodnevnoga načina življenj. Smatram da bi se uvijek trebalo dobro proučiti povijesni, glazbeno-izvođački i teoretski aspekt svakog razdoblja čiju glazbu izvodimo. U drugoj polovici 18. stoljeća Bachovo je remek-djelo *Sei solo* bilo zanemareno, što zbog želje publike i izvođača za novim i njima suvremenim djelima i oblicima i strukurama djela, a što zbog mogućega pada virtuoznih sposobnosti violinista, za koje je *Sei solo* bilo prevelik tehnički i glazbeni izazov. Nisam pronašla informaciju koja govori da djelo nije bilo izvođeno, ali se ne spominje u kontekstu izvođačke prakse kasnijega razdoblja. Čak i nakon što je Nikolaus Simrock 1803. godine publicirao djelo, ono nije izazvalo velik interes za izvođenje sve do Josepha Joachima, mađarskoga violinista koji je Bachovo djelo za violinu solo imao kao

⁸ Usp. UNVERRICHT, H., *Spieltraditionen von Joh. Seb. Bachs unbegleiteten Sonaten und Partiten für Violine allein*, Bachfest (55) der Neuen Bachgesellschaft, Mainz, 1980., str. 176-184.

standardni dio svoga repertoara. Najstarija nama poznata javna izvedba bila je izvedba violinista Ferdinanda Davida 1840. godine. Jedan je od prvih izvođača bio i Georges Enescu koji je, kao Joseph Joachim prije njega, svoju izvedbu i snimio 1940. godine. Govorio je da je to „Himalaja violinista“ zbog tehničke težine skladbi, osobito ako se izvodi ili snima svih šest. Gotovo svi veliki violinisti 20. stoljeća u jednom su se periodu svoga života bavili tim Bachovim djelom za violinu solo.

Vjerojatno su u 20. stoljeću glazbenici shvatili koliko je to djelo veliko, vrhunsko i važno, ne samo po ljepoti i pokazivanju virtuoznosti izvođača nego i po stupnju obrazovanja jednoga violinista. Na njemu se toliko toga treba savladati da je nakon odsviranih svih šest dijelova *Sei solo*⁹ sav ostali violinistički repertoar na neki način manje zahtjevan i lakše saglediv i shvatljiv. Poznato je da je, primjerice, Yehudi Menuhin od 1934. do 1936. godine prvi put snimio kompletno djelo. Nakon toga je napravio još dvije snimke cijeloga djela. U vremenskom periodu kada je zanj putu snimao *Sonate i partite* Menuhin je predano radio samo na tom djelu. Imao je filozofski pristup i pokušao je dokučiti i interpretirati djelo na najbolji mogući način, prateći s razumjevanjem retoriku Bachovih melodijskih linija i harmonija. Kako su starije generacije violinista ponovo počele prakticirati zvođenje *Sei solo*, to se nastavilo sve do danas.

Novije se izvedbe poprilično razlikuju od onih s početka 20. stoljeća. Upotrebljavaju se barokne violine i barokna gudala, teži se dubljemu otkrivanju i razumijevanju baroknoga načina sviranja i općenitoga shvaćanja glazbe i nota na papiru u tom razdoblju. Neki su od suvremenih izvođača *Sei solo* Hilary Hahn, Enrico Onofri, Rachel Podger, Sergiu Luca, Stefano Montranari i drugi. Interpretacije do sredine 20. stoljeća još su uvijek uzimale kao izvor i primjer načina sviranja razdoblje romantizma. Koristili su puno *vibrata*, gudalom proizvodili ton koji je na svakoj noti jednakoga intenziteta te su općenito na romantičan način gledali na sviranje bilo koje skladbe za violinu. Na snimkama se može čuti velika razlika između današnjega i starijega načina sviranja *Sei solo*. Moderniji pristup ima već pri samoj pomisli ideju o baroknom instrumentu i njegovu zvuku. Kako smo već prije govorili o građi barokne violine i gudala, znamo da je taj zvuk nježniji i u nekoj mjeri tiši od moderne violine. Osobno sam mogla čuti razliku čak i kada sam se koristila baroknim gudalo na

⁹ Naziv za *Sonate i partite* koji koristi talijanski violinist Enrico Onofri u svojem pisanom predlošku uz nosač zvuka *Bach sonata & partitas BWV 1001, 1004, 1006*

modernoj violini, svi akordi u *Fugi iz Sonate u g-molu* zvuče mekano i melodiozno. Lakše se može pratiti i svirati glavna melodijska linija koja je, tako reći, sakrivena unutar akorda, dok je modernim gudalo teže dobiti dobar balans između samostalnih nota i melodija koje su građene od akorda.

4. Građa sonata i partita

Sonate su napisane u *sonata da chiesa* (crkvene sonate), četverostavačnom obliku *trio sonate* (izmjenjuju se stavci spori-brzi-spori-brzi), a drugi je stavak u svakoj od triju sonata veličanstvena *fuga*. *Partite* su ležernoga, slobodnijega karaktera, skladane u formi barokne *plesne suite*, no svaka ima svoj zasebni karakter.

Kompletno djelo otvara prekrasan akord u g-molu prvoga stavka u prvoj sonati, koji podsjeća na introdukciju *Pete sonate* Arcangela Corellija. Nadalje, ornamenti koji povezuju melodijsku liniju isto su tako u stilu Corellija. Stavak ima naziv *Adagio*, iako se izvodi brže od metronomskoga tempa *adagio*. Isto tako, prvi stavak druge sonate, *Grave*, u bržem je tempu od prave metronomske brzine s oznakom za tempo *grave*. Svi stavci u sonatama, tako i oni brži, slobodnijeg su tempa. *Siciliana* iz *Prve sonate*, kao primjer sporih stavaka, najbližnja je plesnom karakteru *Partita*. Ističe se razlika između gornje, glavne melodije, i donje, prateće linije. Prekrasan je primjer početka stavka *Siciliana* gdje se izmjenjuju glavne linije i prateće, često ritmičnije note koje uglavnom dolaze na prvu dobu. U interpretiranju je vrlo zanimljivo, ali i važno pratiti liniju basa jer nas ona vodi u pogledu harmonije. Ponekad se zbog tehničke težine nekog akorda ili potrebnoga brzoga prelaska s visoke žice na nisku, ne čuje dobro linija basa i slušatelju je teško pratiti glazbu jer tako gubi logičan melodijski slijed te se stvara osjećaj praznine u nekoj frazi. Kako bi se izbjegao osjećaj da nešto nije odsvirano kako treba, ponekad se upotrebljava tehnika sviranja akorda od gornje note prema donjoj. Primjer takva sviranja može se primjeniti na u *Fugi iz Prve sonate* u taktu 82 od druge osmine u drugoj dobi u taktu, gdje je u najnižim notama u akordu od triju ili četiriju nota ponovljena samo glava teme s početka *Fuge*, čiji se zatim motiv sekventno ponavlja dva puta u silaznom smjeru. Ako se takav primjer svira standardnim načinom sviranja akorda od najniže žice prema najvišoj, do izražaja previše dolaze gornje note i teže je izvesti takve progresije na violini tako da se pritom dobro čuje glavna melodijska linija koja je sada u basu. Važno je da izvođač

svakim stavakom uspješno predstavi slušateljima Bachove melodijske linije i harmonijske progresije. U kontekstu ritma, zanimljiv je četvrti stavak *Presto* iz *Prve sonate*, u kojem se izmjenjuje osjećaj mjere 3/8 i 6/8.

U *Partitama* je odgovornost prema biranju tempa sviranja nešto drugačija. Plesnoga su karaktera poput *baroknih suita* koje je Bach također skladao. Guglielmo Ebreo (poznat i kao Giovanni Ambrosio) iz Pesara, autor plesnoga priručnika *De pratica seu arte tripudii*, osim plesova opisao je detaljno šest temeljnih pravila ili osnovnih elemenata kao preduvjete za plesnu umjetnost: "mjeru, memoriju, raspored prostora, melodiju, stav i gibanje tijela" (Ebreo 1993 [1463]:92-104). Tempo nije pismeno određen, ali se treba težiti plesnom osjećaju koji se uvijek giba prema naprijed. Već su vrlo rano različiti plesovi tijekom povijesti imali prvo jedan sporiji ples korakom i nakon njega poskočnicu. Tako je i u *Prvoj partiti*, nakon sporijeg stavka slijedi *double*, što se može protumačiti kao dvostruko brži tempo od predhodnoga sporijega stavka. *Double* je iste harmonijske građe kao svaki prethodni stavak i ako ih dvoje izvođača svira u isto vrijeme, *double* zvuči kao ritmična pratnja za sporiji stavak. U *Drugoj partiti* koja je u d-molu zadnji je stavak velika *Ciaccona*. Prema najnovijim informacijama, *Ciaccona* je bila namjenjena kao *tombeau*, epitaf koji je Bach napisao za svoju pokojnu prvu ženu Mariu Barbaru. Stavak je građen prema luteranskim koralnim temama koje je Bach nadopunio simbolizmima vezanim za smrt i spasenje. U *Trećoj partiti*, koja također sadrži plesne stavke, karakterističan je prvi stavak *Preludij*. Taj je stavak Bach iskoristio i u drugim djelima, primjerice u kantati *Wir danken dir, Gott* (BWV 29) za orkestar i orgulje. *Preludij* je karakterističan po svojem vedrom i slavljeničkom raspoloženju. Prvu notu *preludija*, koji je Bach iskoristio i za druga djela, u *Partiti* je zamijenjena stankom. To daje poseban efekt lakoće i vedrine u stavku koji se konstantno kreće unaprijed.

5. Bachov rukopis i izdanja

Djelo *Sonate i partite za violinu solo*, kao što je već spomenuto ranije, dovršeno je 1720. godine, a prvi put publicirano tek godine 1802. Prije nego što je prvi put objavljeno, postavljaju se pitanja o lokaciji Bachovih originalnih rukopisa. Spomenuli smo isto tako da nije poznata informacija je li se djelo izvodilo netom nakon njegova nastanka, no znajući da je tada već bilo nekoliko violinista koji su to mogli izvesti na

visokom virtuoznoj razini, možemo pretpostaviti da je i Bachov rukopis bio lociran u tim krugovima. Postoje čak i nagađanja da je Bach to djelo napisao kao posvetu violinistu Johannu Georgu Pisendelu zato što su mnogi kompozitori tada posvećivali svoja djela upravo njemu. Psendel je, kao i njegov suvremenik violinist Pierre Gaviniès, posjedovao rukom pisanu kopiju Bachovoga autografa.

Bachovi originalni rukopisi danas se rijetko izlažu kako bi se sačuvali od propadanja. Pri pokušaju očuvanja pomažu razblažene kiseline s kojima se pokušava dobiti neutralizacija te novija eksperimentalna metoda uvijanja rukopisnih kolona između naslaga papira. Bachove rukopise zanimljivo je i korisno vidjeti vlastitim očima.

U knjizi *Johann Sebastian Bach* autora Martina Gecka lijepo je opisana priložena fotografija početka druge violinske sonate *BWV 1003* koja je u obliku rukopisa gotovo teško čitljiva. Martin Geck u knjizi piše kako se u Bachovu rukopisu može vidjeti njegova violinistička narav, odnosno ruka: „Bach koji je i sam bio violinist, kao da prenosi violinistov pokret ruke direktno na notni zapis.“ Uistinu, kada pogledamo zanimljive i nepravilne linije kojima je Bach ispisivao note, kao da možemo osjetiti njegov žar i bogatu i maštovitu igru dok ih je pisao. Svaki nam rukopis može puno toga reći o samu duhu glazbe koju je skladatelj zamislio i iz svojega uma i srca prenio na papir.

Jedan je od kopija rukopisa Bachove supruge Anne Magdalene i sadrži oznake violinista Georga Heinricha Ludwiga Schwanberga, koji je kopiju vjerojatno naručio za vlastitu uporabu. Taj je rukopis danas u vlasništvu *Staatsbibliothek zu Berlin*. Uz violinske sonate i partite tu su i kopije Bachovih suita za violončelo. Prema riječima Güntera Hausswalda rukopis nije nastao ranije od 1723. godine, a nasuprot Wollny i Dagmar Glüxam navode godinu 1727. kao moguće vrijeme nastanka toga rukopisa.

Drugi primjerak kopije rukopisa, koji je također u vlasništvu *Staatsbibliothek zu Berlin*, broji čak više od jednoga autora koji su ga prepisivali. Jedan je od njih Bachov učenik, violinist Georg Gottfried Wagner, koji se istaknuo izvodeći Bachovu crkvenu glazbu između 1723. i 1726. godine u Leipzigu. Wagner je prepisao prvih pet djela, od *BWV 1001* do *BWV 1005*.

Treći primjerak pripada Johannu Peteru Kellneru, koji je bio glazbenik iz Thüringena i koji je sakupljao Bachova djela. Danas je također pohranjen u *Staatsbibliothek zu Berlin*, sadrži samo dijelove *Sonata* i *Partita*, odnosno tri sonate i neke stavke iz druge i treće partite. Značajne razlike u odnosu na original smanjuju pouzdanost Kellnerova rukopisa. Ciaccona i fuga u C-duru su, primjerice, vrlo kratke.

Četvrti je primjerak vjerojatno izradio orguljaš Emanuel Leberecht Gottschalck iz Cöthena oko 1720. godine kada je djelo i završeno. Još jedan od prepisivača djela bio je Johann Gottfried Berger, čija je kopija nastala između 1729. i 1770.

Od početka 20. stoljeća pa do danas njegova su djela objavljivale nakladničke kuće Edition Peters, Universal izdanje, Bärenreiter, G.Henle Verlag i mnoge druge. Objavljena se izdanja ponajviše razlikuju prema izvođaču kojem je namijenjena. Razlikujemo *Urtext*, faksimil i instruktivno izdanje. Neka imaju preložene poteze gudala i napisane prstomete¹⁰, neka sadrže samo poteze gudala (osobito se odnosi na vezani potez, *legato*) bez prstometa ili pak ostaju pri namjeri da notno izdanje ostane što sličnije skladateljevu originalnu rukopisu.

Peters izdanja instruktivnog su tipa, što znači da u notama sadrže već upisane prstomete. Instruktivno izdanje je izdanje, materijal koji omogućuje da dijete u glazbenoj školi ne mora razmišljati o slaganju odgovarajućeg prstometa u skladbi, nego već ima napisano rješenje koje je vrlo često najlakše za početnika. Mogli bismo reći da je takvo izdanje prikladno za nekoga tko je tek u počecima svoga glazbenoga obrazovanja i nema mnogo iskustva sa samostalnim odabirom odgovarajućeg prstometa u skladbi i još nije stekao tehničke sposobnosti u području pozicija lijeve ruke na violini. Mislim da je to u redu za neke skladbe koje su jednostavnije forme. Konkretno za *Sonate i partite* takvo je izdanje neprikladno. Kompleksno djelo kao *Sei solo* zahtjeva potpuno drugačiji pristup zbog svih detalja koji se iz njega mogu iščitati, ako notni materijal nije previše sakriven od uređivanja nekih koji ga objavljuju. Još jedno takvo instruktivno izdanje primjer je edicije Georgea Enescua koje je dao violinistu Sergeu Blancu tijekom njegovih godina studija. To izdanje sadrži Enescuove naznake i komentare za fraziranje, tempa i izražavanje.

¹⁰ Naziv koji svirači gudačkih instrumenata upotrebljavaju za napisane redoslijede prstiju u lijevoj ruci.

Izdanjima koja su prikladnija, poput Henle Verlag, ipak se češće koriste violinist koji se ozbiljno bave sviranjem i proučavanjem Bachovih djela. Urtext izdanje je vrlo blizu originalnom rukopisu, iako se razlikuje od faksimila, čisto je od izdavačeva dodavanja vlastitih interpretacijskih prijedloga vezanih uz prstomete i poteze gudalom. Nije identična kopija skladateljeva rukopisa, već je tiskana verzija toga notnoga materijala. Kod izdavača Henle Verlag u kompletu se mogu kupiti dvije verzije materijala, jedan je sa upisanim prstometima koje je umetnuo izdavač, a druga je prazna i umjetnik je slobodan svirati prstomete kako sam odluči.

Osobno sam imala priliku susresti se sa vrlo zanimljivim izdanjem Imprimis Edition Limited za koje je *Sonate i partite* uredio Ivan Prpić-Vuna. To bi se izdanje moglo svrstati u instruktivna izdanja, no prstometi koje predlaže urednik na visokoj filozofskoj razini. Na prvi pogled komplicirana rješenja prstomete daju kao konačni rezultat na modernoj violini poprilično zanimljiv završni ishod u zvuku svake skladbe iz veličanstvena djela za violinu solo. Prpić ističe violinu kao polifoni instrument prilikom sviranja barokne glazbe. Danas se violina prihvaća kao homofoni, jednoglasni instrument. Kod interpretiranja *Sei solo* takav je pristup, naravno, pogrešan. Govoreći o prstometima u tom izdanju dotiče se teme oktavne violinske tehnike i kvartno kvintne tehnike koju iz iskustva nikada nisam do sada imala priliku susresti. Kvartno-kvintna postava lijeve ruke u praksi predstavlja položaj prvoga i četvrtoga prsta na hvataljci u položaju intervala sekunde, što rezultira da ljestvični niz više nije zasnovan na dva tetrakorda, kao kod oktavne tehnike. Ta tehnika omogućuje izvođaču da prilikom sama vježbanja skladbi u glavi vrlo jasno može razlučiti i zasebno slušati i osjećati sve polifone linije. Prstni redosljed uvjetuje interpretaciju, složen je tako da u sekventnim pomacima, koji su kod Bacha vrlo česti, gudalo radi istu ili barem djelomično jednaku kretnju preko žica. Problem jedino može nastati ako se previše fokusiramo na detalje, jer ih takvi prstometi ističu zbog određenih mijenjanja pozicija lijeve ruke, te se može izgubiti cjelovita misao svake fraze ako je raspodijeljena na detaljno fraziranje manjih linija. Potrebno je, stoga, mnogo puta odsvirati svaki stavak u cijelosti kako bi nam u naviku ušlo ipak pratiti veće melodijske cjeline i s ukusom ih zaokružiti. Prstometi dodaju samo određenu boju u zvuku koja se sama ističe. Potrebno je neko vrijeme vrlo sporom brzinom uvježbavati prelaze lijeve ruke i gudalom pratiti note koje trebaju biti odsvirane, zato što naši mišići zajedno sa intelektom moraju dobro upamtiti te pomake kod obje ruke.

U početku je vrlo teško preći na takav način razmišljanja kada smo navikli na jednu vrstu tehnike u lijevoj ruci, no nakon nekoga vremena provedena uz to izdanje, može se primijetiti napredak u interpretaciji djela drugih skladatelja kasnijih razdoblja.

Maštoviti prstometi uistinu su kadri otvoriti i proširiti pogled na melodijske linije ili u nekim slučajevima pratnje koji se odnose na bilo koje druge kompozicije.

5.1. Zahtjevi i priprema za izvedbu

Gotovo svi značajni violinisti današnjice i starijih generacija slažu se sa činjenicom da je svirati Bachova djela za violinu solo najzahtjevniji zadatak od svih na području violinističkog repertoara.

Problemi nastaju u zahtjevnosti problema u lijevoj ruci. Intonacija može biti vrlo lako poljuljana zbog zahtjevnih akorda koji u većini stavaka u *sonatama i partitama* dolaze brzo jedan za drugim. Bach u akordima za svaku notu piše poseban vrat, uz što često, primjerice u akordu od četiri note, svaka nota ima svoju duljinu trajanja. Čest je slučaj da od četiriju nota gornja traje jednu četvrtinu i jednu osminu, dok donje tri note u akordu traju samo jednu četvrtinu ili čak osminu. Takva je notacija zahtjevna, no nije neizvediva. Mnogi violinisti pokušavaju zadržati točno trajanje nota u akordima kako je zapisano, poput Yehudija Menuhina i Josepha Szigetija. No, čak i kada samo površno pogledamo notni materijal možemo vidjeti da su neki od zapisanih akorda ipak neizvedivi u točnom trajanju kako je Bach napisao. Čak i uz različite vrste gudala ili tehnika povlačenja gudala izvođenje zapisa nekih akorda vrlo je težak zadatak.

Melodijske jednoglasne linije, primjerice u *Fugi iz Prve sonate*, trebale bi uistinu biti polifonoga karaktera. Trebala bi se izbjeći jednoličnost linija i interpretacija bi trebala zvučati kao da ih sviraju dva ili više instrumenata. Potrebno je zato osmisliti prstni redosljed koji je praktičan, ali istovremeno i dobro zvuči. Možemo se držati uglavnom prve pozicije, kojom su se najviše koristili u baroku jer je zbog držanja violine i građe baroknoga instrumenta bilo teže odlaziti lijevom rukom do viših pozicija. Ako sviramo na modernoj violini, neke će lošije zvučati ako ostavimo sve u prvom položaju. Ponovno se vraćam u mislima na izdanje sa prstometima Ivana Prpića-Vune, koji potiču svakoga izvođača *Sonata i partita* da individualno izabere

prstomet koji će dobro zvučati na njegovu instrumentu i koji će što vjernije prikazati Bachove melodijske linije u polifonom stilu.

Problemi nastaju i u desnoj ruci. Ton proizveden gudalom treba biti visoke kvalitete, ponekad je potrebno vrlo brzo preći s jednoga djela gudala na drugi, zato bi desna ruka trebala biti vrlo fleksibilna i mekana te u isto vrijeme točna i precizna. Potrebno je uvježbavati brze poteze gudala po zraku i otpuštanje gudala sa žice kako bi se dobio ton koji će dulje rezonirati gdje je to potrebno. Ako svugdje koristimo istu tehniku povlačenja gudala bez „otpuštanja“, zvuk će svagdje biti prigušen na završetcima nota. Ako violinist ima sposobnost sviranja na baroknom instrumentu, problem dobrog i kvalitetnog zvuka donekle se olakšava zbog dobre rezonantnosti barokne violine. Ta se činjenica može potkrijepiti citatom Nikolausa Harnoncourta kada govori o baroknom orkestru: „Posebnosti kasnobarokne instrumentacije ne daju se ostvariti modernim orkestrom. Pojedina su se glazbala u prošlim stoljećima različito razvijala, većina od njih postala je glasnija; sva su promjenila svoju zvučnu boju.“ Boja koja se može dobiti na baroknom instrumentu teško je usporediva sa zvukom dobivenim na modernom instrumentu. Ako violinist ipak svira *Sei solo* na modernoj violini, vrlo je lako preći granicu lijepa zvuka koji zbog većega volumena glasnoće violine može postati grub i jednoličan. Iz vlastita iskustva mogu reći da je vrlo zahvalna kombinacija sviranja baroknim gudalom na modernoj violini. Nisam imala priliku naučiti svirati na baroknoj violini, što je vrlo težak zadatak, no barokno gudalo iz moderne violine može izvući mnogo veći aspekt boja nego kada se svira modernim gudalom. Ipak, poučeni iskustvom stečenim sviranjem baroknim gudalom možemo, imajući takav zvuk i boju na umu, pokušati modernim gudalom i violinom imitirati taj prozračan, ali ujedno vrlo precizan ton. Jasno, na baroknoj violini vrlo je teško dobiti precizan ton jer je napetost žica manja tako da nepažljiv doticaj gudala sa žicama može također rezultirati grubim tonom, punim neželjenih prizvuka. Na modernoj violini je to manji problem, no konačni rezultat je ipak većeg aspekta boja i mogućnosti na baroknoj violini za razliku od moderne.

Violinist Enrico Onofri u svojoj pripremi za snimanje prve sonate, te druge i treće partite spominje osvrt na frekvenciju ugađanja instrumenata u baroku. Frekvencija koja se tada upotrebljavala u Cöthenu bila je pod francuskim glazbenim utjecajem, varirala je između 390 i 400Hz, što znači da je razlika između današnjeg ugađanja bila za cijeli ton ispod i za pola tona iznad frekvencije koja se upotrebljava i danas za

profesionalno izvođenje rane glazbe. Također spominje artikulaciju koja je isto tako važan dio barokne interpretacije. Artikulacija varira između *staccata / balzata* i *arco alla corda*. Njegov je glavni izvor koji ga je vodio *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* Johanna Joachima Quantza koji sadrži detaljne opise izvođačke prakse u Njemačkoj u prvoj polovici 18. stoljeća. Brojni primjeri uporabe jezika kod sviranja poprečne flaute za razne mogućnosti artikulacija neke su od rijetkih, ali vrijednih indikacija za artikuliranje koje se mogu primijeniti na žičane instrumente. Onofri spominje i tehniku *parlare con l'archetto*¹¹ koja je bila dio tradicionalne tehnike violinista u Italiji.

Posebno me se dojmila kompletna snimka *Sonata i partita* violinistice Rachel Podger, jedne od vodećih baroknih violinista u svijetu. Profesorica je barokne violine na *Guildhall School of Music and Drama* u Londonu i vanjski je suradnik u *Hochschule* u Bremenu. Suosnivačica je dvaju ansambala specijaliziranih za izvođenje glazbe baroknoga razdoblja, *Florilegium* i *The Palladian Ensemble*, koji broje mnoge uspješne i hvalevrijedne snimke i turneje diljem svijeta. Podger govori o problematici razumijevanja Bachova glazbenoga govora. Iako se bavi sviranjem različitih oblika barokne glazbe, ističe Bachovu instrumentalnu solističku glazbu kao nešto posebno važno i zanimljivo. Kada se sviraju njegove skladbe, potrebno je razumjeti kompleksnost i značenje u svakoj frazi. Upravo taj put traganja za dobrom interpretacijom dovodi svakoga violinista koji se njome ozbiljno bavi do posebne i prepoznatljive izvedbe. Prilikom pripreme ovog djela susrećemo se sa analiziranjem strukture, kontrapunkta, harmonije, pjevnih linija, elegancije i karaktera u svakom stavku. Svi parametri, usklađeni sa našim minimalno dodanim osobnim idejama o njima, utječu na smjer kojim ćemo stvarati interpretaciju.

Uza sve ostale parametre kod interpretacije je važna i svijest o uvijek potrebnoj prisutnosti retorike. Riječ *retorika* grčkoga je podrijetla, a znači govornik ili orator. Općenito, to je umijeće ili tehnika govorne komunikacije sa praktičnom svrhom uvjeravanja sugovornika. Kada govorimo o značenju riječi *retorika*, u Grčkoj dobija značenja koja je zadržala sve do danas: znanje o govorništvu, odnosno teorija govorništva, skup pravila govora koji određuje ta znanost, te sposobnost lijepa, slikovita, dinamična izražaja. Općenite odlike retorike primjenjuju se i u glazbi kod

¹¹ U prijevodu sa talijanskoga na hrvatski jezik znači „govoriti gudačkom“.

interpretiranja djela svih razdoblja, iako je danas prirodna retorika kod ljudi djelomično zamrla ili se jednostavno ne trudimo probuditi ju u nama, jer ju zapravo svaki čovjek prirodno posjeduje. Ponovno ću se pozvati na citat izvrsnoga Nikolausa Harnoncourta koji detaljno opisuje problematiku i zadatke s kojima se susrećemo prilikom bavljenja bilo kojim djelom: „Budući da je nauk o afektima bio od početka bitan sastavni dio barokne glazbe - trebalo je samoga sebe dovesti u određene afekte da bi se oni mogli prenositi na slušatelje – bio je spoj glazbe i retorike prirodno zadan.“ Spominje u tom poglavlju kako je retorika u 17. i 18. stoljeću bila sastavni dio školovanja te je tako glazbenicima toga doba uvijek bilo jasno da je njihov zadatak tijekom sviranja „rječito muzicirati“. Ponekad se ističe da nije potrebno dobro poznavati i svjesno poštovati zakone retorike, kao što nije potrebno znati gramatiku da bi se moglo govoriti materinjim jezikom.

5.2. Zahtjevi prilikom snimanja

Svaki violinist koji se odvaži krenuti u pustolovinu sviranja toga zahtjevnoga djela treba mnogo fizičke i psihološke pripreme kako bi izvedbu kvalitetno odradio.

Enrico Onofri u svojem priloženom tekstu uz nosač zvuka govori o odgovornosti koju je osjećao kada ga je njegov glazbeni producent pozvao da snimi *Sei solo*. Prošlo je čak nekoliko godina otkada je dobio poziv do konačne odluke da će djelo ipak snimiti. Kada je dobio termin za snimanje u prosincu 2014. godine, odlučio je snimiti samo tri od šest djela, i to samo ona za koja je smatrao da ih je dovoljno dugo svirao i o njima promišljao da bi mogao sa određenim stavom ući u projekt snimanja.

Violinist Frank Peter Zimmermann u dokumentarnom filmu *Mein Weg zu Bach* iz 2008. godine govori o tome kako je osobna zrelost vrlo važna za sviranje Bachovih djela. Tvrdi da je potrebno imati unutarnji mir i staloženost kako bi se moglo ozbiljno pristupiti kompoziciji. Navest ću citat preuzet iz dokumentarnoga filma koji preveden na engleski jezik s njemačkog glasi: „This has almost a touch of Zen. You bend a bow, you shoot without watching and you hit the target.“ Prijevod na hrvatski jezik: „To je nešto slično stanju zena. Savijete gudalo, pucate bez gledanja i pogodite metu.“

Svjetski priznati violinisti poput Yehudija Menuhina i Gidona Kremera više su puta snimili kompletno djelo *Sei solo*. Kremer u dokumentarnom filmu „Back to Bach“ koji prati čuvena virtuozna na violini tjedan dana, prikazuje probe, snimanja i razgovore s nekoliko pouzdanih povjerenika. Kremer govori o svojem glazbenom putovanju uz Bacha i kako je odlučio ponovo snimiti djela za violinu solo 2005. godine. Postavlja pitanje je li moguće da je isto djelo koje je snimio prije dvadeset godina vrijedno ponovna snimanja. S obzirom na to da je prošlo mnogo godina od prve snimke, svjedoči da je drugi put u potpuno drukčije i sa većom zrelošću i smirenošću gledao na svaki stavak.

Smatram da se snimanje djela *Sei solo* razlikuje od snimanja drugih kompozicija iz različitih razdoblja. Ono predstavlja veliki intelektualni i tehnički zadatak za svakoga tko se na to odluči. Osobito je teško sa samopouzdanjem ući u studio i snimiti djelo u kojem se vrlo dobro čuje svaka, čak i najmanja, tehnička greška ili kakav slučajni šum proizveden doticajem gudala sa nekom sporednom žicom, što se u slučaju tako zahtjevnih kompozicija, kada je u pitanju instrument bez pratnje, nažalost osjeti.

6. Zaključak

Iz vlastita iskustva, nakon što sam imala priliku odsvirati na svoja dva solistička koncerta prvu sonatu te prvu i treću partitu, imam mnogo više znanja o interpretaciji i nastupanju nego prije. Sve kompozicije nakon Bachovih *Sonata i partita za violinu solo* čine se lakše za savladavanje i interpretiranje. Prema riječima Johanna Friedricha Agricole, Bachova učenika, orguljaša, kompozitora, Johann Sebastian Bach zamislio je *Sei solo* kao djelo koje je stvoreno za učenje svladavanja i otkrivanja svih mogućnosti koje se mogu proizvesti na violini stavljajući pred violinista sve moguće prepreke koje treba savladati da bi nakon toga imao veću kontrolu nad njima.

Smatram da bi djeca, učeći violinu, trebala što ranije upoznati Bacha i njegovo djelo. Svijet Bacha je možda jednostavnije shvatiti ako upoznavanje svijeta glazbe započinje upravo s njim.

7. Literatura

Moroney, Davitt, *BACH an extraordinary life*, Ujedinjeno Kraljevstvo: The Associated Board of the Royal Schools of Music (Publishing) Limited 14 Bedford Square, 2000.

Harnoncourt, Nikolaus, *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb: ALGORITAM, 2008.

Harnoncourt, Nikolaus, *Glazbeni dijalog*, Zagreb: ALGORITAM, 2008.

Geck, Martin, *Johann Sebastian Bach*, Jastrebarsko: NAKLADA SLAP, 2005.

Meynell, Esther, *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2000.

College of Art and Sciences-Case Western Reserve University, Early Music Instrument Database, Violin (Baroque), 2019.

Nobes, Pauline, *A beginner's guide to Baroque violin*, The Strad, 2015

Richard Gwilt and Irmgard Schaller, *Traditions of Baroque violin playing*, part IV., 2011

8. Tonski zapisi

Bach, Johann Sebastian: Sonate i partite za violinu solo, BWV 1001-1006

Solist: Rachel Podger

Izdavač: Channel Classics Records bv, Njemačka, 2002

Bach, Johann Sebastian: Sonata & partitas, BWV 1001, 1004, 1006

Solist: Enrico Onofri

Izdavač: Nichion, Inc., Nizozemska, 2016