

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за гудачке инструменте

Мр Марија Шпенглер-Марковић

"Савремено интерпретативно тумачење Соната и Партита Јохана Себастијана Баха за соло виолину, инспирисано извођачком праксом виолинских школа 19. и 20. века."

Докторски уметнички пројекат

Ментор: Маја Јокановић, ред. професор

Коментор: др. Срђан Сретеновић, ванр. професор

Београд, 2015

Садржај

1. Увод.....	4
2. Виолинске школе и њихови представници	
2.1. Италијанска виолинска школа.....	6
2.2. Француска виолинска школа.....	6
2.3. Виолинске школе: Немачка, Мађарска и Белгија.....	7
2.4. Руска виолинска школа.....	8
3. Ј. С. Бах: Сонате и Партите- Пресек извођачке традиције.....	10
3.1. Едиције.....	11
3.2. Барокна и модерна виолина.....	13
3.3. Барокно и модерно гудало.....	14
4. Соната у г молу BWV 1001.....	15
4.1. Адађо.....	15
Акордска техника.....	15
Легатуре и пасажии.....	17
Вибрато.....	19
Прстореди, динамика, фраза и трилери.....	20
4.2. Фуга.....	21
Тема.....	22
Акорди.....	23
Пасажи.....	25
Арпеђо, Импровизациона секција.....	26
Прстореди.....	27
Кода.....	27
4.3. Сичилијана.....	28
Артикулација.....	28
Фраза.....	29
4.4. Престо.....	31
Темпо.....	32
Фраза.....	33
Метрика.....	33
Динамика.....	34
Короне.....	35

5. Партита у д молу BWV 1004.....	43
5.1. Алеманда.....	43
Темпо и Артикулација.....	44
5.2. Куранта.....	46
Темпо и Артикулација.....	46
5.3. Сарабанда.....	48
Темпо и Артикулација.....	48
5.4. Жига.....	50
Карактер ритмичке фигуре.....	50
5.5. Чакона.....	51
Темпо.....	52
Акорди.....	55
Арпеђо, Импровизациона секција.....	60
Артикулација.....	63
6. Закључак.....	66
7. Литература.....	68

1. УВОД

Сонате и Партите Ј. С. Баха за соло виолину без континуа представљају фундаментални део виолинског репертоара. Њихова изузетна техничка, изражајна и стилска комплексност их сврстава међу најзахтевнија дела написана за виолину.

Виолинско извођаштво 19. и 20. века је донело различите приступе у тумачењу Соната и Партита, обзиром на то да је извођење барокне музике у том периоду било под утицајем тренутног извођачког тренда и естетике, коју су успостављали велики извођачки ауторитети, као и различите виолинске школе, попут италијанске, франко-белгијске и немачке. Посматрајући особености различитих тумачења Бахових Соната и Партита од њиховог поновног открића средином 19. века до данас, можемо пратити развој извођачких стилско-техничких тенденција у виолинизму. Захваљујући њиховој изузетној популарности међу водећим солистима и педагозима, данас имамо велики број аудио записа и едиција ових дела.

Предмет истраживања у мом докторском уметничком пројекту је тумачење оригиналног Баховог рукописа, писаног за барокну виолину, најпре стављајући га у контекст различитих виолинских школа односно њихових најзначајнијих представника, који су формирали естетско-изражајне постулате у извођењу Соната и Партита, а потом прављењем своје студије примењивости барокног текста на модерној виолини.

У првом делу свог докторског уметничког пројекта објаснићу који су естетско-извођачки оквири постојали у периоду када су Бахове Сонате пронађене и први пут изведене, дакле више од сто година пошто су написане, а затим колико се извођачко-естетска пракса међусобно разликовала, најпре у немачкој, а затим франко-белгијској и италијанској виолинској школи 19. и 20. века.

У наставку мог писаног рада, даћу практичне идеје везане за извођење Соната и Партита. Анализираћу најважније извођачке аспекте као што су темпо, артикулација и акордска техника, и њихово тумачење у неким од најзначајнијих едиција, као и у најзначајнијим извођењима 20. века. Осврнућу се и на историјски-информисана извођења и новине које су она донела у тумачењу ових дела. Представићу своје сугестије у вези са артикулационим, техничким и изражајним средствима, до којих сам дошла током дугогодишњег извођења и проучавања ових дела.

Дела која ћу извести у практичном делу свог докторског-уметничког пројекта су:

Соната за соло виолину у г молу BWV 1001

- Adagio
- Fuga
- Siciliana
- Presto

Соната за соло виолину у а молу BWV 1003

- Grave
- Fuga
- Andante
- Allegro

Партита за соло виолину у д молу BWV 1004

- Allemanda
- Corrante
- Sarabanda
- Giga
- Ciaccona

У свом писаном докторском уметничком пројекту, детаљно ћу анализирати Сонату у ге-молу и Партиту у де-молу. Иако ће моја анализа обухватити две од шест Соната и Партита, техничко-стилска решења која су представљена у њима се могу применити на целокупан опус. Идеја којом сам се водила приступајући овом раду је била, да кроз конкретна техничко-изражајна решења и сугестије, дођем до инструктивног извођачког предлога, који ће бити засновани на историјски информисаном тумачењу ових дела, на модерној виолини. Циљ је дакле и педагошка инструкција, која ће надам се послужити младим виолинистима, али и искуснијим извођачима као инструкција у савладавању извођачких препрека и ка аутентичнијем тумачењу Баховог оригиналног рукописа.

2. ВИОЛИНСКЕ ШКОЛЕ и њихови представници

2.1 Италијанска школа

Италија је била колевка Европске ренесансе, у којој се у 15. веку догађа експанзија свих уметничких праваца и чији се утицај преноси на друге европске земље. У овом периоду су гудачки инструменти заједно са виолином, почели да добијају на својој популарности. Италијански музичари и њихови ђаци добијају намештења у градовима широм Европе; као учитељи, диригенти, концертмајстори, музички директори и солисти¹. Франческо Ђеминијани², Пијетро Локатели³ и Ђузепе Тартини⁴ били су врсни виртуози на виолини, а као композитори посебан допринос су дали у сонатном и концертном виолинском репертоару. Утицај италијанске школе на остале европске школе остаје доминантан до почетка 19. века. Свакако највећи представник италијанске виолинске традиције је Николо Паганини⁵, а његов виртуозитет и заоставштина у виолинској литератури су заслужни за усавршавање виолинске технике и технике компоновања за овај инструмент. Међутим, пре Паганинија, постојале су две посебно утицајне фигуре пред крај 17. века, које ће оставити велики траг у не само италијанској виолинској школи: Арханђело Корели⁶ и Антонио Вивалди⁷. Познато је да је Бах правео транскрипције Вивалдијевих концерата за чембало и оргуље, а да су два савременика била упозната са међусобним стваралаштвом, упркос томе што се никада нису срели⁸. Корелијев опус 5. бр. 1 *Sonate a violino e violine o cimballo*, циклус од шест (соло или уз пратњу чембала) соната написаних у црквеном стилу (*Sonata da chiesa*), се сматра директном претечом Бахових Соло Соната и Партита⁹. Корелијев утицај је посебно евидентан у Баховом Адаћу из Сонате у ге-молу, BWV 1001, о чему ћу писати у наставку мог рада.

¹ Neal Zaslow: *The Italian violin school in the 17th century* (1990), Oxford Journals, Early Music Volume XVIII, Issue 4, 515-518

² Francesco Saverio Geminiani (1680-1762), италијански виолиниста, композитор и теоретичар

³ Pietro Antonio Locatelli (1693-1764), италијански виолиниста и композитор.

⁴ Giuseppe Tartini (1692-1770), италијански композитор и виолиниста.

⁵ Niccolò Paganini (1757—1817), италијански виолиниста и композитор.

⁶ Arcangelo Corelli (1653-1713), италијански виолиниста и композитор.

⁷ Antonio Lucio Vivaldi (1675-1741), италијански виолиниста, композитор и педагог.

⁸ Andrew Judkins: *Vivaldi and Bach* (2013), <http://internalvistas.blogspot.co.uk/2013/05/vivaldi-and-bach.html>

⁹ Peter Allsop: *Arcangelo Corelli: New Orpheus of our Times* (Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 1999), 130

Кроз стваралаштво Корелија и Вивалдија, традиција италијанског виолинског стила се преноси и даље развија, преко великих виолинских педагога попут Ђовани Сомиса¹⁰, Гаetano Пуњанија¹¹ и коначно Ђовани Виотија¹². Виоти представља кључну фигуру у дефинисању виолинске технике која лежи у основи свих европских виолинских школа. Виотијев извођачки стил се може пратити у Француској кроз рад његових студената Рудолф Кројцера¹³, Пјер Бајоа¹⁴ и Пјер Рода¹⁵. Њих тројица постају професори Париског Конзерваторијума, а њихова заједничка методологија *Methodes du violon* (Методика виолинизма) из 1803. године, представља платформу на којој је установљена нова француска виолинска школа.

2.2 Француска школа

И поред чињенице да је Виоти, као изразит представник италијанске виолинске традиције, оставио свој траг у формирању нове француске школе, ученици са којима је радио су стасавали у француском систему. Не чуди онда чињеница да почетком 19. века настаје промена, када француски стил свирања, обogaћен и унапређен са новинама италијанске школе, преузима доминацију коју је до тада чврсто држала италијанска школа. Француска виолинска школа асимилира и унапређује италијанску традицију. Као пример видимо изузетно детаљну и прецизну методологију, фокусирану на формирање врхунске виолинске технике, коју је написао Пјер Бајо: "Уметност виолине"¹⁶ из 1834. године. Почетком 19. века виолина добија свој модерни изглед, а заслужни за то су у највећој мери француски градитељи виолина. Они праве низ измена на инструменту, између осталог продужавајући хватник и врат виолине, у циљу постизања оптималног звука¹⁷. Чувени француски мајстор Франсоа Турт¹⁸ развија модерно гудало, 1786. године, које поседује лакоћу, чврстоћу и еластичитет¹⁹.

Француска виолинска традиција данас се може сагледати у богатом

¹⁰ Giovanni Battista Somis (1686-1763), италијански виолиниста и педагог

¹¹ Gaetano Pugnani (1731-1798), италијански виолиниста и композитор

¹² Giovanni Battista Viotti (1753-1824), италијански виолиниста, композитор и педагог

¹³ Rudolph Kreutzer 1766-1831, француски виолиниста и композитор

¹⁴ Pierre Marie François de Sales Baillot, 1771-1842, француски виолиниста и педагог

¹⁵ Pierre Rode, 1774-1834, француски виолиниста, педагог и композитор

¹⁶ Pierre Baillot, *L'art du violon, Nouvelle Méthode*, Paris: Depot Central de Musique, n.d., Plate 228, 1834.

¹⁷ John Huber: *The development of the modern violin: 1775-1825 The rise of the French School*. University of Stockholm (1998).

¹⁸ François Xavier Tourte, 1747 – 1835, француски мајстор, гудалар.

¹⁹ C. White: *From Vivaldi to Viotti: A History of the Early Classical Violin Concerto* (New York, 1992)

дидактичком материјалу који нам је на располагању, неизбежних етида Кројцера, Рода, затим каснијих фигура попут Чарлс Данкла²⁰ и Ламберт Масарта²¹. Техника француске школе представља виолинизам који је изграђен на естетици "доброг укуса". Њихов виолински стил је посебан по елеганцији и лакоћи у држању гудала, као и у брилијантности технике леве руке. У својој методологији "Уметност виолине", Пјер Бајо даје предлоге у вези држања гудала, са исправљеним палцем и испруженим прстима. Ова поставка шаке у десној руци карактеристична за француску виолинску школу, даје флуиднији, прозачнији тон, без великог притиска гудала на жицу. Употребом веће брзине гудала и прилагођавањем контактнoг места гудала на жици, постиже се већа јачина/динамика у звуку, насупротив немачкој и руској поставци десне руке, у којима шака десне руке дубље обухвата гудало, и тиме ствара "конкретнији" контакт гудала на жицу.

2.3 Немачка, Мађарска и Белгија

Немачка је имала богату виолинистичку традицију, коју су у 17. веку представљали Хајнрих Фон Бибер²², Јохан Јакоб Волтер²³ и Ј. П. Вестхоф²⁴. *Виолинска методологија*²⁵ Леополд Моцарта²⁶, која је намењена солистима и оркестарским виолинистима и данас служи као ауторитативна референца у разумевању немачке виолинске школе 18. века. Конзерваторијум у Лајпцигу је отворен 1843. године, три године после концерта на коме је Фердинанд Давид²⁷ први пут извео Чакону, из Бахове Партите у д молу, BWV 1004. Фердинанд Давид стиче репутацију сјајног педагога и привлачи велики број ученика међу којима се налази и Јозеф Јоаким²⁸. Иако је касније

²⁰ Charles Dancla (1817-1907), француски виолиниста и композитор.

²¹ Lambert Massart (1811-1892), је учитељ Фриц Крајслера (Fritz Kreisler, 1875-1962) и Мартина Марсика (Martin Marsick, 1847-1924, франц. виолиниста). Марсик је учитељ Карл Флеша (Carl Flesch, 1873-1944) и Жорж Енескуа.

²² Carl Heinrich Biber (1644-1704), немачки виолиниста и композитор.

²³ Johann Jakob Walther (1650-1717), немачки виолиниста и композитор.

²⁴ Johann Paul von Westhoff (1656-1705), немачки виолиниста и композитор.

²⁵ Leopold Mozart „*Versuch einer gründlichen Violinschule*“ (*Основни принципи свирања на виолини*) 1756.

²⁶ Johann Georg Leopold Mozart (1719 –1787), немачки виолиниста, композитор и педагог, отац Волфганг Амадеуса.

²⁷ Ferdinand David (1810-1871), немачки виолиниста и педагог, концертмајстор Гевандхаус Оркестра у Лајпцигу и први професор виолине на Лајпцишком Конзерваторијуму (1843).

²⁸ Joseph Joachim (1831-1907), мађарски виолиниста, диригент, композитор и педагог. Један од најзначајнијих виолиниста 19. века.

био критикован због свог изузетно романтичног тумачења барокне музике²⁹, посебно од стране Андреас Мосера³⁰, Фердинанд Давидова романтична експресивност у извођењу Бахових Соната и Партита, успешно се усадила у извођачку праксу и преносила се на следеће генерације виолиниста, све до данас.

Главна фигура немачке виолинске школе после Фердинанд Давида је Јозеф Јоаким. Јоаким је био велики промотер Бахових Соната и Партита, које је редовно изводио на својим реситалима, а у својим позним годинама, 1903. године, направио је и први аудио снимак ових дела, и то *Адађа* из Сонате у ге-молу BWV 1001, и *Буреа* (*Bouree*) из Партите у ха-молу, BWV 1002³¹. О Јоакимовом значају и утицају на формирање естетике у извођењу ових дела, говорићу опширније у поглављу о извођачкој традицији Соната и Партита. Јоаким је поред Фердинанд Давида, студирао са Виотијем, Јакоб Донтом³² и Јозеф Бомом³³. Јоаким и Донт су били професори Леополд Ауеру, оснивачу руске виолинске школе.

Мађарски виолиниста и педагог Јозеф Бом, је постао први професор виолине на конзерваторијуму у Бечу. Међу његовим студентима је поред Јоакима, био и Јакоб Донт и Јено Хубаји³⁴, виолиниста и композитор, у чијем се извођачком и композиционом изразу препознаје утицај мађарског фолклора. Мађарско-немачка традиција свирања је остала веома јака и током 20. века, захваљујући Хубају и Јоакиму.

Још један Виотијев студент, Чарлс Берио³⁵ је оставио траг преко својих студената Хенри Вијетана³⁶ и Хенрик Вијењавског³⁷, све до Ежен Изаја³⁸ и тако је настала чувена франко-белгијска виолинска школа. Ежен Изаи, је имао репутацију великог виртуоза и највећег виолинисте свог времена. Фасцинацију са Баховим Сонатама и Партитама је показао у свом опусу бр. 27, *Шест соната за соло виолину*, које су написане између 1923. и 1924. године. Инспирацију је добио после реситала на

²⁹ Andreas Moser, *Joseph Joachim: A Biography*, London, 1901, 44

³⁰ Andreas Moser (1859–1925), немачки виолиниста, студент а касније и асистент Јозеф Јоакима.

³¹ Peter Gutmann, *Sonatas and Partitas for solo violin*, Classical Notes (2004), www.classicalnotes.net/classics/partitas.html

³² Jakob Dont (1815–88), аустријски виолиниста, композитор и педагог.

³³ Joseph Böhm (1788–1846), мађарски виолиниста и педагог.

³⁴ Jeno Hubai (1858–1930), мађарски виолиниста и композитор.

³⁵ Charles Auguste de Bériot (1802–1870), белгијски виолиниста и композитор.

³⁶ Henri François Joseph Vieuxtemps (1820–1881), белгијски виолиниста и педагог.

³⁷ Henryk Wieniawski (1835–1880), пољски виолиниста и педагог.

³⁸ Eugène Ysaÿe (1858–1931), белгијски виолиниста и композитор.

коме је Јозеф Зигети³⁹ извео Сонату у ге-молу BWV 1001 и *Чакону* из Партите у демолу BWV 1004. Изаи је Бахове Сонате проучавао и често изводио на својим реситалима. Мајкл Стокхајм наводи у предговору Изаијевог опуса 27:

*Изаијевих Шест Соната и Партита су написане као одговор модерног виолинизма на Бахову музику и подсећање на поруку коју она носи, али такође представљају одговор и на све друго што се у међувремену променило у музици и виолинизму*⁴⁰

Међу најзначајнијим наследницима франко-белгијске су Жорж Енеску⁴¹, Жак Тибо⁴² и Џозеф Гинголд⁴³. Један од најпроминентнијих студената Жорж Енескуа, Јехуди Мењухин⁴⁴, је као веома млад направио први интегрални снимак свих шест Бахових Соната и Партита, између 1934-1936. године (EMI, NAXOS)⁴⁵. Артур Гримијо⁴⁶, такође студент Енескуа, је снимио комплетан сет Соната и Партита 1960. године (Philips records), који спада у посебно популарна извођења, захваљујући изразито лепом сонорном тону и одсуству сваке грубости и оштрине у извођењу. Жорж Енеску је ова дела комплетирао на снимку из 1949. године (Allegro records).

2.4 Руска Школа

Долазак Леополда Ауера⁴⁷ на конзерваторијум у Петрограду, 1868. године, до тада познатог као Краљевско Музичко Друштво, представља почетак модерне руске виолинске школе⁴⁸. На предлог чувеног пијанисте и педагога Антона Рубинштајна⁴⁹, Ауер као професор виолине замењује виолинисту и композитора Хенрика Вијењавског и на тој позицији остаје 49. година. Ауер је инстистирао на индивидуалности код својих студената. Међутим, његове смернице у погледу 'доброг музичког укуса' и

³⁹ Joseph Szigeti (1892-1973), мађарски виолиниста и педагог.

⁴⁰ Цитат и подаци преузети из предговора Мајкла Стокхајма (Michel Stockhem) Изаји: Шест соната за соло виолину оп 27, Ysaÿe, Eugène. *Six Sonatas for Violin Solo, Op. 27*, Norbert Stockhem. 2004

⁴¹ George Enescu (1881-1955), румунски виолиниста, педагог и композитор

⁴² Jacques Thibaud (1880-1953), француски виолиниста, представник франко-белгијске школе.

⁴³ Josef Gingold (1909-1995), белоруски виолиниста, Изаијев студент

⁴⁴ Yehudi Menuhin (1916-1999), британски виолиниста и педагог.

⁴⁵ информације о снимцима су преузете са <http://www.classicalnotes.net/classics/partitas.html>

⁴⁶ Arthur Grumiaux (1921-1986), белгијски виолиниста.

⁴⁷ Leopold Auer (1845-1930), мађарски виолиниста и педагог.

⁴⁸ Boris Schwarz. "Auer, Leopold." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01503>. 2010

⁴⁹ Anton Grigorevich Rubinstein (1829-1894), руски пијаниста и педагог.

сонорног тона представљају јасне обресе немачке школе, најпре Јоакима као његовог учитеља, а затим и његовог другог учитеља, Јакоб Донта који је био ученик Јакоб Бома, важног представника бечке школе. Ауер је успешно асимилирао традицију коју је Вијењавски оставио иза себе на конзерваторијуму. Вијењавски је био међу првим виолинистима који су наступали у великим концертним салама и схватио је неопходност адаптирања технике десне руке, у пројекцији тона. Развио је специфичан начин држања гудала, нешто што до тада није било својствено ни франко-белгијској, ни немачкој виолинској школи. У истраживању идеалног положаја десне руке у продукцији тона, дошао је до специфичног *хвата* у шасти десне руке, у коме кажипрст обухвата гудало дубље, на другом зглобу, како би се остварила боља контрола гудала на горњој половини гудала. Ова техника се касније развила у руску технику десне руке, захваљујући Ауеру, који је код својих студената промовисао овакву поставку.

За време октобарске револуције 1917. године, Ауер заједно са неким од својих студената прелази у Сједињене Америчке Државе, и поставља темеље Америчке виолинске школе. Међу тим студентима су били Јаша Хајфец⁵⁰, Миша Елман⁵¹ и Натан Милштајн⁵², водећи виолинисти 20. века. Ауерове стилске одреднице у извођењу Бахових Соната и Партита, су приказане у његовој редакцији ових дела из 1917. године. Интегралне сетове Соната и Партита које су снимили Јаша Хајфец (1952. ВМГ) и Натан Милштајн (1954-56. ЕМГ, и други снимак 1973. Deutsche Grammophon), спадају међу најпопуларнија извођења 20. века.

Са друге стране Абрахам Јампољски⁵³, такође Ауеров студент, наставља са радом у Русији са великим успехом, и креира генерације водећих виолиниста на Московском Конзерваторијуму. Његови студенти Леонид Коган⁵⁴, Јуриј Јанкиљевич⁵⁵ и Игор Безродниј⁵⁶ су били међу водећим фигурама руског виолинизма 20. века.

Још један Виотијев студент, немачки виолиниста Фридрих Вилхелм Пиксис⁵⁷, је однеговао генерације студената, попут Отакар Шевчика⁵⁸, као и Пјотра Стољарског⁵⁹ који је био зачетник такозване друге руске школе. Међу студентима Стољарског су

⁵⁰ Jascha Heifetz (1901-1987), руски, касније амерички виолиниста.

⁵¹ Misha Elman (1901-1967), руски, касније амерички виолиниста.

⁵² Nathan Mironovich Milstein (1903-1992), руски виолиниста.

⁵³ Abram Yampolsky (1890-1956), руски виолиниста и педагог.

⁵⁴ Leonid Kogan (1924-1982), руски виолиниста.

⁵⁵ Yuri Yankelevich (1909-1973), руски виолиниста и педагог.

⁵⁶ Igor Bezrodniy (1930-1997), руски виолиниста.

⁵⁷ Friedrich Wilhelm Pixis (1785-1842), немачки виолиниста и педагог.

⁵⁸ Otakar Ševčík (1852-1934), чешки виолиниста и педагог.

⁵⁹ Pyotr Solomonovich Stolyarsky (1871-1944), руски виолиниста и педагог.

Давид Ојстрах⁶⁰, један од највећих виолиниста 20. века, затим такође Натан Милштајн и Игор Ојстрах⁶¹, који је био професор Захару Брону, једном од водећих виолинских педагога данашњице.

Ауерова руска школа је настала из немачке (преко Јоакима) и француске (преко Донта) са мађарским утицајем. Стољарски је са друге стране био под већим утицајем франко-белгијске школе, преко Вијетана, Вијењавског и Иззија, који су сви значајно време боравили у Русији.

2.5 Америчка виолинска школа

Најзначајнији педагози у Америци у 20. веку су Јозеф Гинголд и Иван Галамијан⁶², а потом и Дороти Дилеј⁶³. Гинголд, Иззијев ђак, представник франко-белгијске школе, је међу својим студентима имао неке од водећих виолиниста данас, попут Џошуе Бел (Joshua Bell), Миријам Фрид (Miriam Fried) и Леонидас Кавакоса (Leonidas Kavakos). После студија у Москви, у класи Мостраса (Ауеровог ученика), Галамијан је наставио са усавршавањем на Париском Конзерваторијуму, код Лусиан Капеа⁶⁴ (Бајоовог ученика). Галамијан је држао класу у Њујорку на Џулијард Школи, и био је ментор великом броју утицајних виолиниста данашњице, попут Исака Перлмана (Itzhak Perlman), Пинкас Цукермана (Pinchas Zukerman), Хаими Лареда и Дороти Дилеј, која је после Галамијанове смрти преузела његову класу виолине на Џулијард Школи у Њујорку.

⁶⁰ David Oistrakh (1908-1974), руски виолиниста и педагог.

⁶¹ Igor Oistrakh (1931-), руско-украјински виолиниста и педагог, син Давида Ојстраха, професор на бриселском конзерваторијуму.

⁶² Ivan Galamian, (1903-1991), руски виолиниста и педагог.

⁶³ Dorothy DeLay, (1917-2002), америчка виолинисткиња и педагог

⁶⁴ Lucien Louis Capet, (1873-1928), француски виолиниста и педагог

3. СОНАТЕ И ПАРТИТЕ- Пресек извођачке традиције

Иако су ова дела датирана из 1720. године, за време Баховог службовања као Капелмајстора на двору у Котену, сматра се да је Бах Сонате и Партите написао у периоду од четири године, односно да су она започета за време његовог службовања у Вајмару. Бахов покушај да своју службу у Вајмару прекине раније, је резултирало његовим боравком у затвору⁶⁵. Током тог периода су неки од манускрипта на којима је радио изгубљени, или су остали некомплетни (између осталог и Добро Темперован Клавир BWV 846–893). Бахов оригинални рукопис Соната и Партита је откријен тек 1909. године захваљујући Јоакиму⁶⁶, а за манускрипт који се до тада користио се претпоставља да је заправо копија, коју је исписала Ана Магдалена Бах, Бахова жена.

Три сонате, по структури италијанских *Sonata da chiesa*⁶⁷, смеђују се са три партите, које су у основи свите са играчким ставовима. Централно место у сонатама представљају фуге којима претходе лагани ставови, после фуге долази поново лагани став, а потом брзи став који заокружује сонату. У средини опуса налази се *Чакона*, као пети и последњи став Партите у де-молу, уздиже се далеко изнад свега до тада написаног за овај инструмент.

У Баховом времену, солистички виолински репертоар је обиловао раскошним и виртуозним делима, које су писали барокни мајстори италијанске виолинске школе. Иако су поједина дела била прави изазов за виртуозе свог времена, ниједан опус до тада није ставио испред виолинисте тако захтеван задатак, као Бах са својим Соло Сонатама и Партитама. Бахов син, Карл Филип Емануел Бах помиње Сонате и Партите у једном од својих писама:

*Он (Јохан Себастијан) је добро познавао могућности свих гудачких инструмената. То потврђују његови опуси за соло виолину и соло виолончело. Један од највећих виолиниста ми је једном приликом рекао, да никада није видео нешто толико подобно и корисно за усавршавање једног виолинисте, као Соло Сонате и Партите*⁶⁸.

⁶⁵ *The true life of Johann Sebastian Bach Book*, Н. Rogers-Klaus Eidam, Basic Books, 2001

⁶⁶ Joseph Joachim, (1831-1907), мађарски виолиниста, композитор и педагог.

⁶⁷ *Sonata da Chiesa*, соната у црквеном стилу, са ставовима: Адађо (или Граве), Фуга, затим поново спор став и на крају брз став.

⁶⁸ Ханс Т. Давид и Артур Мендел: *Life of J. S. Bach in letters and documents* (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1966), 277.

Бахово перфектно познавање инструмента је евидентно у начину на који инструменту даје готово оргуљску сонорност и полифони карактер. Међутим, рани романтичари нису делили ентузијазам савремених виолиниста за Бахов соло опус у изворном облику, дакле као дела писана за соло виолину.

Прво јавно извођење ових дела за које знамо, је било 14. фебруара 1840. године, када је чувени немачки виолиниста и педагог Фердинанд Давид⁶⁹ извео *Чакону*, из друге Партите у де-молу, на концерту који је организовао Феликс Менделсон, у Лајпцигу⁷⁰. Том приликом Менделсон је Давида пратио на клавиру, импровизујући клавирску деоницу. Овај важан догађај, испраћен је са одушевљењем од стране критике, а извођење *Чаконе* као и других ставова из овог опуса, уз клавирску пратњу је постао веома популаран концепт. Између осталих, клавирску пратњу за *Чакону* је написао и Роберт Шуман.

3.1 Едиције

Прво издање ових дела је издао Николас Симрок у Бону 1802. године⁷¹, али без извођачких смерница и сугестија, а како се касније утврдило, рукопис на ком је био заснован није био Бахов, већ највероватније копија коју је написала Бахова жена Ана Магдалена.

Године 1843, Фердинанд Давид је направио прву редакцију са извођачким смерницама, артикулацијом и прсторедима, према стилским одредницама свог времена. Први је исписао арпеђа у импровизационим секцијама, у Фуги из Сонате у ге-молу и Чакони из Партите у де-молу. Његова редакција је била намењена за употребу на Конзерваторијуму у Лајпцигу, а постала је ослонац већини каснијих романтичарских едиција, попут Хелмсбергерове (1865)⁷², Дорфеове (1879)⁷³ и Херманове (1900)⁷⁴.

Давидов студент, Јозеф Јоаким, први користи Бахов рукопис (откривен 1906) и

⁶⁹ Фердинанд Давид, концертмајстор Гевандхаус Оркестра у Лајпцигу и професор виолине на Конзерваторијуму у Лајпцигу (1843).

⁷⁰ Фердинанд Давид, (1810-1873): *The Musical Times* (1906), 460.

⁷¹ J.C. Бах: Сонате и Партите за соло виолину (Bonn: Simrock, 1802).

⁷² Joseph Hellmesberger, *Sonatas and Partitas for Solo Violin*, Simrock edition, 1865.

⁷³ Alfred Dörffel: *Sonatas and Partitas for Solo Violin*, Bach-Gesellschaft edition 1879.

⁷⁴ Eduard Herrmann: *Johann Sebastian Bach: Sonatas and Partitas for the Violin*, ed. (New York: Schirmer, 1900).

објављује га у модерној нотацији паралелно са својом едицијом 1908. године, заједно са својим студентом Андреасом Мосером⁷⁵. Јоаким/Мосер едиција је вернија Баховим идејама и представља први такав покушај, обзиром да Бахов манускрипт користе као основу своје редакције. Предложена извођачка решења, у виду поједностављенијих прстореда и артикулација које су прилагођеније оригиналним Баховим, чине значајну разлику у односу на Фердинанд Давидову редакцију. Јоакимов приступ овим делима представља инспирацију каснијим едицијама и извођењима, чији су аутори трагали за аутентичним приступом.

Међу значајним каснијим едицијама су едиције Леополд Ауера (1917)⁷⁶, Карл Флеша⁷⁷ (1930), Адолф Буша (1931)⁷⁸, Константин Мостраса (1963)⁷⁹, Макс Ростала (1979)⁸⁰ и едиција Хенрик Шеринга (1981)⁸¹.

Ауер је заслужан за популаризацију Соната и Партита, кроз његов педагошки допринос у раду са водећим виолинистима 20. века, попут Јаше Хајфеца, Мише Елмана, и Натан Милштајна. У својој едицији Ауер представља стилске одреднице свог времена, као што су употреба виших позиција на инструменту и *портамента* (експресивни глисандо), затим предлаже употребу разноврсних потеза гудалом у постизању специфичних артикулација, и сугерише униформисаност у звуку, што су све изражајна средства развијена на модерном инструменту почетком 20. века.

Карл Флеш, је био још један цењен и светски признат педагог, међу чијим студентима су били Симон Голдберг, Ида Хендл, Макс Ростал, Хенрик Шеринг, Јозеф Хасиди. Његова едиција представља баланс између Давидове романтичарске експресије и Јоакимовог аутентичног приступа.

Адолф Буш својом едицијом даје значајан допринос у приступу аутентичном извођењу Соната и Партита. Он у највећој мери следи оригиналну артикулацију, легатуре, а измене које предлаже само адаптирају текст на модерну виолину. Први

⁷⁵ Andreas Moser (1859-1925), руски виолиниста и педагог.

⁷⁶ Leopold Auer, *Bach: Sonatas and Partitas for Violin Solo*, 1917, Carl Fischer edition.

⁷⁷ Carl Flesch (1873-1944), мађарски виолиниста и педагог.

⁷⁸ Adolph Busch, *Johann Sebastian Bach, Sonatas and Partitas Violino*, A. Busch (London Hamburg: N. Simrock, 1931; revised 1952).

⁷⁹ Konstantin Mostras, *Johann Sebastian Bach*, . Gos. Muzykalnoe izd-vo, 1963.

⁸⁰ Max Rostal, "Editor's Notes II," *Johann Sebastian Bach: Drei Sonaten und drei Partiten fur Violine allein BWV 1001-1006*, Max Rostal Leipzig: Peters, 1979.

⁸¹ Henryk Szeryng, "Foreword" *Johann Sebastian Bach: Sonatas and Partitas for Violin Solo*, Henryk Szeryng (Mainz: Schott, 1981).

представља концепт употребе посебне жице за сваки глас у полифоној текстури. Тако четири полифона гласа изводи на четири различите жице, и на тај начин сваки глас добија специфичну боју звука, по којој се лакше распознаје. Овај принцип укључује и коришћење високих позиција, што није био барокни концепт, али Бушова идеја свакако представља значајан допринос и искорак ка аутентичном тумачењу Соната и Партита. Ову идеју је касније развио Макс Ростал.

Мострасова едисија је најчешће коришћена едисија у руској виолинској школи. Његов студент, један од највећих руских а касније и америчких педагога, Иван Галамијан је своју едисију (1971) базирао на Мострасовој, која се највише користила у Америци. У обе едисије је присутна романтичарска експресија, предлажу употребу високих позиција у левој руци, *глицанда* и *легато* потеза (два или више тона одсвираних на једном потезу гудала).

Макс Росталова едисија је међу најчистијим, специфична по одсуству *портамента* и организацији прсторедом по принципу тонске униформисаности. Ростал подржава Бушову идеју 'једна жица-један глас', а од њега се разликује у употреби прехвата, уместо промене позиције.

Шерингова едисија је резултат романтичарске традиције и његовог истраживања аутентичног приступа Сонатама и Партитама. Задржава оригинални Бахов текст, изнад кога обележава своје извођачке сугестије, динамику и изражајне инструкције. Он има репутацију једног од најбољих извођача Бахових Соната и Партита до тада.

Позни романтизам је оставио траг у овим делима кроз *Klangnotation*⁸² (прецизну нотацију), посебну врсту нотације у којој се веома детаљним и прецизним нотним записом бележи техничко-извођачка инструкција. Роберт Мери објашњава: "*Klangnotation*, представља јаснију инструкцију мање напредним студентима, међутим искривљује нотни текст до те мере да је практично немогуће пратити контрапунктску линију у тексту"⁸³. Друга "инвенција" позног романтизма је изум "Баховог гудала", које је изумео Немачки музиколог Арнолд Шеринг (Arnold Schering). Ради се о специјално

⁸² Јан Хамбург (Jan Hambourg) је први представио овакву нотацију, када је 1935. године издао своју редакцију Бахових Соната и Партита. Касније су уследиле едисије Јозеф Хабер (1952), Жан Шампела (1959), Максим Цејкобсена (1961) и Тадеуш Вронског (1970).

⁸³ Robert Murray, "Evolution of Interpretation as Reflected in Successive Editions of J.S. Bach's Chaconne." Ph.D. diss., Indiana University, 1976. 32.

конструисаном гудалу, које је закривљено под великим луком на супротној страни од модерног гудала и на тај начин омогућава лакше извођење акордских структура од три или четири тона, а да притом звуче истовремено. Међутим, упркос његовим тврдњама у супротно, није познато да је овакво гудало постојало у Бахово време, а његова употреба није заживела у модерној виолинској пракси.

Историјски-информисано извођаштво и реконструисање барокне виолине је допринело у сагледавању и популаризацији барокног стила у извођаштву. Зачетници овог новог таласа су били Сол Бабиц (Sol Babitz, 1911-1982), Давид Бојден (David Boyden, 1910-1986), који су били критиковани због свог изразито академског приступа барокној музици и техничке инфериорности у извођењима. Елизабет Филд објашњава: *То је довело до јаза између историјски информисаног извођаштва и актуелног модерног виолинизма, односно водећих конзерваторијума на свету.*⁸⁴

Овај јаз је продубљен још више када је је Иван Галамијан издао своју едицију Соната и Партита 1971. године. Иако је описује као доследну оригиналном факсимилу, који прилаже заједно са својом едицијом, Галамијан игнорише готово све информације које су тада биле доступне у вези са барокним виолинским извођаштвом. Како је Галамијан био један од најутицајнијих виолинских педагога у Америци у 20. веку, јасно је како су се две струје у извођаштву, модерно-романтичарска и барокна, одвојиле. У последње две деценије 20. века барокни виолинисти попут Рејчел Поџер (Rachel Podger) и Ендрју Манзе (Andrew Manze) редефинишу барокни виолински стил својим супериорним техничким и веома свежим стилским тумачењима ових дела.

3.2 БАРОКНА И МОДЕРНА ВИОЛИНА

Еволутивни процес модернизације виолине и гудала, који је имао за циљ обогаћивање звука и унапређење техничких могућности виолине, започео је у доба Класицизма. Продужавањем врата и хватника на виолини, техника леве руке добија велику покретљивост и може да приступи високим позицијама. Модерна виолина даје могућност издржавања појединачних тонова у свим динамичким и регистарским опсезима, а не само на спољашњим жицама, као код барокне виолине.

Са друге стране извођење акордских структура, посебно у Баховим Сонатама и

⁸⁴ Elisabeth Imbert Green: *“Performing Solo Bach: An Examination of the Evolution of Performance Traditions of Bach's Unaccompanied Violin Sonatas from 1802 to the Present”* Cornell University.

Партитама је доста комплексније на модерном инструменту, него што је то случај на барокној виолини.



Барокна виолина⁸⁵



Модерна виолина⁸⁶

Разлог је у томе што је кобилица (мост који подупире жице) знатно закривљенија код модерне виолине (пр. 2). Равнија кобилица (пр. 1) омогућава симултано свирање три, па чак и четири жице у истом тренутку. Међутим у класичарској епохи потреба за извођењем акордских структура није била примарна. Тежило се ка брилијантом и певљивом тону, који подражава глас. Закривљењем кобилице се омогућила већа агилност у техници гудала и разноликост у артикулацији.



Барокна (1) и модерна (2) кобилица⁸⁷

Ово су најзначајније структурално-градитељске разлике између барокне и модерне виолине, које је потребно узети у обзир када изучавамо Бахове Сонате и Партите.

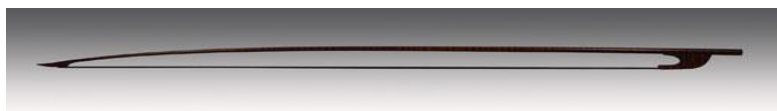
⁸⁵ Слика је преузета са <http://www.devinhoughviolins.com>

⁸⁶ Слика је преузета са <http://www.christopherjohnwilliams.com/>

⁸⁷ Слика преузета са <http://www.themonteverdiviolins.org/baroque-violin.html>

3.3 БАРОКНО И МОДЕРНО ГУДАЛО

Гудало у 18. веку се доста разликовало од модерног. Барокно гудало је било конвексног облика и знатно краће од модерног гудала, које је конкавног облика. Барокно гудало је знатно лакше и тање од модерног, и захваљујући томе се природно и лако могу са њим извести акорди и кратки ношени потези. Са друге стране, модерно гудало пројектује снажнији звук, затим различите артикулационе потезе, као и дуге издржане тонове, док је извођење акордских структура отежано због његовог конкавног облика.



Гудало из 18.века⁸⁸



Модерно гудало⁸⁹

4. J.C.БАХ: СОНАТА У Г МОЛУ

Три сонате су написане у *da Chiesa* или црквеном стилу. Централно место у сонатама заузима Фуга, као најкомплекснији и најдужи став. Усвојено је мишљење да су прва соната и прва партита написане у старо италијанској традицији, затим да су друга соната и друга партита, карактеристични за Бахов тадашњи позни Вајмарски стил, док трећи сет у погледу структуре и готово хомофоног израза гледа у будућност.

4.1 АДАЂО

Први став Сонате у ге-молу, је уједно и став који нас уводи у опус *Шест Соната и Партита за соло виолину*, тако да не чуди да је Бах изабрао да започне са ге-мол акордом, са којим се постиже оптимална резонанца на виолини (Пр. 1).

⁸⁸ Слика преузета са <http://www.arenti.it/baroquebows/contenuti/violinbows.html>

⁸⁹ <http://flickeflu.com/set/72157625487732644>



Пример 1, Адађо, т. 1⁹⁰

Акордска техника

Најпре бих скренула пажњу на специфичност проблема извођења акорада на виолини. Посматрајући уобичајену виолинску праксу, четворогласни акорди се најчешће изводе у маниру 2+2 или 1+3, односно најпре дође две жице (ГЕ и ДЕ) па потом горње две (А и Е), или прво ГЕ па затим остале три жице заједно (ДЕ, А, Е). Историјски извори указују да је извођење четворогласних акордских структура било у арпеђираном маниру⁹¹, посебно у барокном периоду.

Неколико векова касније развила се акордска техника, у којој се приликом извођења акорда, гудало не зауставља на горњој ноти. Нота у акорду на којој ће се гудало зауставити, зависи од тога кроз коју ноту у акорду се наставља мелодијска линија. На тај начин се задржава мелодијска линеарност. Овај концепт је познат као *zurückschlagenden Bogen*⁹² (кружно гудало), а његов заговорник је био Липински⁹³, представник Виоти-Шпор школе, који је тај потез видео у Соломоновој⁹⁴ интерпретацији Бахових соло соната у 19. веку⁹⁵. Ова акордска техника је посебно корисна када се водећи глас налази у басу или средњим нотама у акорду. У примеру 1б, можемо видети верзију ове технике примењену на другом и трећем акорду.

Дакле, на почетку *Адађа*, акордске структуре је могуће извести на више начина. Обзиром да је управо овај пример предмет честих недоумица због веома различитих приступа који су кроз историјску праксу били коришћени, посебно ћу се порудити да их појасним. Користећи принцип прелома четворогласног акорда 2+2, који на својим

⁹⁰ Осим уколико је назначено другачије, нотни примери које користим су из Баховог манускрипта, J.S.Bach: Sonaten und Partiten für Violine allein, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1962.

⁹¹ Арпеђирање акорда се сматра барокном праксом, у коме се брзим покретом гудала без превеликог притиска гудала на жицу, стигне од најниже ка највишој ноти тако да свака нота у акорду посебно чује.

⁹² *zurückschlagenden Bogen*, повратак на почетак са гудалом.

⁹³ Karol Józef Lipiński (1790-1861), пољски виолиниста и композитор

⁹⁴ Jules Auguste Garcin Salomon (1830-1896), француски виолиниста, проф. Париског конзерваторијума.

⁹⁵ Georg Kuhlentampf: 'A Violinist's Observations' (*Geigerische Betrachtungen*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1952).

снимцима примењују Јехуди Мењухин⁹⁶, Јаша Хајфец⁹⁷ и Хенрик Шеринг⁹⁸, добијамо резултат, у коме на трећој доби такта 1, готово губимо тон *ге*, која је носилац мелодијске структуре. То је случај и у првој доби такта 2, где тон *це* губи централно место у акорду.



Пример 1а, Шерингова едиција⁹⁹, т. 1-2

Други приступ, који између осталих користи и Јозеф Јоаким¹⁰⁰ на првом аудио снимку ових дела, а потом га користе Јозеф Зигети¹⁰¹, Артур Гримијо¹⁰² и Натан Милштајн¹⁰³ (Пр. 1б) брижљивије следи основну мелодију (Пр. 1ц) односно доследнији је Баховој нотацији (Пр. 1д). Важно је приметити да се у последњем акорду на приказаном примеру (у Росталовој редакцији), гудало зауставља на ноти *бе*.

То сматрам исправним, обзиром да се тако наставља мелодијска линија, односно прва фраза се завршава на ноти која носи мелодијску линију у датом акорду, ноти *бе*. Барокни виолинисти данас попут Р. Поцер, такође на овај начин изводе тај акорд. Међутим, велики број виолиниста 20. века традиционално акорд завршавају на ноти *ге*.



Пример 1б, Макс Росталова едиција¹⁰⁴, т. 1-2.

⁹⁶ Yehudi Menuhin: Bach Solo Sonatas, EMI Records, снимљено између 1934-1936. године.

⁹⁷ Yasha Heifetz: Bach Solo Sonatas, RCA Victor Gold Seal, снимљено 1957. године.

⁹⁸ Henryk Szering: Bach Solo Sonatas, Philips, снимљено 1968. године.

⁹⁹ Шерингова едиција која је коришћена у раду је: Henryk Szering: Bach Solo Sonatas, Edition Schott ED 6850, 1980.

¹⁰⁰ Joseph Joachim: *Prelude g minor*, Gramophone Monarch Record, Berlin, снимљено 1903. године.

¹⁰¹ Joseph Szigeti: Bach Solo Sonatas, Biddulph 153, снимљено између 1931-1933. године.

¹⁰² Arthur Grumiaux: Bach Solo Sonatas, Philips, снимљено 1961. године

¹⁰³ Nathan Milstein: Bach Solo Sonatas, Deutsche Grammophon, 1973.

¹⁰⁴ Пример 1б је преузет из М. Ростал: 'Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs', Bach Jahrbuch 59 (1973).



Пример 1ц, основна мелодијска линија (у Корелијевом стилу).



Пример 1д, Бахов манускрипт, т. 1-2.

Пример 1б је написан у детаљној нотацији, о којој сам претходно писала (*Klangnotation*, страна 13), а која је намењена и осмишљена као прецизна извођачка инструкција, у тумачењу Баховог текста. Међутим, овако детаљно обележавање артикулационих детаља ми отежава праћење мелодијске линије, и ствара баријеру у природном, интуитивном односу према Баховом тексту. То је разлог због кога сам се вратила читању оригиналног рукописа, из кога ми је било најприродније да студирам ова дела.

Легатуре и пасажи

Посматрајући фактуру *Адаћа*, видимо да се он састоји од акордских структура које се налазе на снажним тактовим деловима, који носе хармонску структуру става, а повезани су низовима пасажа у легату. Пасажи имају карактер импровизације и највероватније су инспирисани италијанском виолинском традицијом, обзиром да подсећају на Корелијеве сонате. Новина коју је Бах представио је записивање импровизације, док је код Корелија импровизација била слободна, односно препуштена самом извођачу.

Дакле, хармонска структура *Адаћа* се налази у акордским склоповима, а акорди у првој фрази природно долазе на потез наниже (II), који је јачи и артикулисанији. Важно је разумети да би извођење пасажа са барокним гудалом, у смеру навише (V),

дало још прозачнији тонски квалитет, у односу на резултат који се добија са модерним гудалом. Из тога можемо видети да је музичка структура овог става у потпуном складу са природним виолинским (посебно барокним) гестом у десној руци. Слојевитост у звучној резултанти, код употребе барокног гудала у наведеном примеру, је постигнута захваљујући контрастном односу који имају потез навише (тиши) и потез наниже (јачи) на барокном гудалу. Модерно гудало нема толико изражен ‘проблем’ неједнаких потеза, већ има могућност издржавања тонова у јаким динамичким распонима, подједнако на потезима навише и наниже, што су виолинисти романтичарске традиције 19. века користили у тумачењу Бахових Соната, а чија се пракса преносила све до краја 20. века. Савремено тумачење треба да представља фузију, интеграцију принципа технике барокног гудала, са могућностима које нам пружа модерно гудало својом дужином и звучношћу.

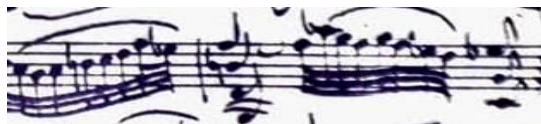
Један од највећих изазова је доследно следити оригиналне легатуре, односно што мање их модификовати. Карактер импровизације у пасажима захтева прозачност у звуку, која се добија употребом веће количине гудала. Изузетно је важно пронаћи најбоље место за промену потеза гудала, тако да се промена потеза не чује, а да задржимо легато карактер. Промена потеза мора бити у складу са мелодијским током. Уколико низ нота у пасажу, који је под легатуром, у природном декрешенду уводи у следећи акорд, односно хармонску промену која није од великог значаја, тада је обично оригинална легатура и најбоље решење. Међутим уколико пасаж под легатуром води ка значајној, кључној хармонској промени, тада је неопходно потез гудала прилагодити тако, да имамо довољно простора да направимо динамичку градацију. То укључује две (пр. 2), а понекад и три промене гудала. Легатуре треба модификовати веома пажљиво и осмишљено.



Пример 2, Шерингова едиција¹⁰⁵, т. 3-4

¹⁰⁵ Henryk Szeryng: *Johann Sebastian Bach: Sonatas and Partitas for Violin Solo* (Mainz: Schott, 1981)

Брзину гудала диктира хармонија. На значајнијим, хармонски напетим, интензивнијим местима (пр.3), брзина гудала на крају пасажа мора бити већа како бисмо припремили акорд који следи. Обрнуто, у припреми хармонски мекших акорада, брзину гудала на крају пасажа треба успорити.



Пример 3, т. 14-15

Важно је такође разумети да прва у низу нота које су под легатуром има увек већу тежину (стрес) од нота које следе за њом. У гудалу је потребно направити јасну артикулацију, односно додати брзину и артикулацију на почетку сваке легатуре, као у примеру 4.



Пример 4, т. 18-19

Вибрато

Током 17. и 18. века, вибрато је коришћен веома дискретно, углавном као средство којим су се орнаментале дуге ноте. Међутим, временом се све више прихватала естетика сонорнијег виолинског тона и подражавања вибрата у људском гласу. Тако је до 1751. године, Ђеминијани први почео да користи константан, непрекидан вибрато, ради добијања певљивог тона. Међутим, постоји доста неслагања око тога где и када је пракса употребе непрекидног вибрата установљена и да ли је то заиста допринело извођачком маниризму 20. века¹⁰⁶. Док је употреба вибрата у

¹⁰⁶ Централна Немачка традиција, коју су представљали Шпор и Давид у 19. веку, а Јоаким у 20. веку, је подржавала селективну употребу вибрата. Са друге стране, у Франко-Белгијској традицији се практиковала употреба константног вибрата. Леополд Ауер је промовисао певљив тон и константан вибрато, код својих ученика (Хајфец, Елман и многи други). Такође, по речима Карла Флеша, Фриц

класичарском и романтичарском репертоару саставни део продукције тона, приликом извођења Бахових соната вибрато користим као још један од артикулационо-естетских елемената, односно украса. Употреба цревних жица је препоручљива у извођењу барокног репертоара, а посебно Соло Соната и Партита. На цревним жицама, разлика у резонантности, између свирања отворене (празне) жице и неког другог тона добијеног притиском прста на жицу, је заиста минимална. Цревне жице су резонантније од синтетичких или металних и самим тим не захтевају претерану употребу вибрата. Вибрато у барокном виолинском звуку би требало да подсећа на вибрато у људском гласу, који се природно развија током трајања тона/звука.

Употребом вибрата можемо да подржимо одређени експресивни моменат, као на пример интервал мале сексте који има ламентни карактер у следећем примеру (пр. 5).



Пример 5, т. 5-6

Крајслер је имао свој карактеристичан тон, због тога што је вибрато употребљавао чак и у брзим пасажима (Carl Flesch: *The Art of Violin, Book I*, Carl Fisher (2000)).

Постоји веома интересантно мишљење које у својој књизи образлаже Мајкл Кац, професор на Универзитету у Минеаполису (Мајкл Кац: *Capturing Sound: Aesthetics out of Exigency- Violin Vibrato and the Phonograph*). Он објашњава да је употреба вибрата резултат првих аудио снимака. Наиме, у ери фонографа, пре употребе микрофона, виолиниста би употребљавао вибрато као средство за бољу звучну пројекцију на виолини, односно јаснији звучни запис. Такође, он сматра да су први виолинисти на аудио записима, попут Крајслера и Сарасатеа, вибрато користили да би прикрили интонативну имперфекцију и да би оставили репрезентативнију слику о себи. Кац је у праву, барем када је извођење барокне музике на виолини у питању. У такав опис се уклапају први снимци које имамо на којима Сарасате изводи Бахов Прелудијум из Партите у Е дуру и Јоакимов снимак Буреа из Партите у Х молу. Можемо приметити да је употреба вибрата широко распрострањена у извођачкој пракси 20. века, све до појаве историјско информисаних извођења. Извођачи на барокним инструментима вибрато користе само као орнамент или посебан ефекат.

Прстореди, динамика, фраза и трилери

Веома интересантан изазов је било проналажење правилних и удобних прстореди, дакле прстореди који су у складу са музичком идејом и карактером. Прва опсервација је била да се коришћењем нижих позиција, постиже већа резонантност у звуку. Бах није обележавао динамику у овом ставу, односно врло мало динамичких инструкција је оставио у целом опусу Соната и Партита. Међутим, то не значи да све треба свирати у истом динамичком распону, напротив. Динамика је повезана, односно зависна од хармонске структуре. Каденцу на доминанти, у 9. такту је потребно природно подржати са форте (јаком) динамиком, док је излазак из мини каденце, у тактовима 13-14, који је на субдоминанти у доста тишој динамици, односно са мањом тензијом у тону.

Хармонија веома јасно сугерише динамички план који треба успоставити, а динамику треба користити веома пажљиво и промишљено. Места хармонске и структуралне кулминације треба подржати и динамиком, међутим, посебна пажња је потребна при извођењу хармонски интензивних градијација са акордским склоповима (пр. 6), како би се избегао неквалитетан тон. У извођачко-техничком смислу, ово место је веома захтевно и потребно је задржати гипкост у покретима гудалом, а елиминисати притисак у гудалу приликом честих прелазака преко жица. Текстура, густина акордских склопова, у датом примеру сама по себи резултира јачом динамиком, тако да динамика овде не треба да има примарну улогу. Напротив, елиминисање непотребног притиска у гудалу при продукцији тона је веома важно, посебно уколико употребљавамо цревне жице, обзиром да су оне посебно осетљиве и на најмањи вертикални притисак гудала на жицу.



Пример 6, т. 16-17.

Постоје разни начини да се мелодијска линија или акорд звучно подрже, односно звучно обоје, тако да сама динамика не буде значајно промењена. Проналажење контактеног места гудала на жици, које је ближе кобилици, у комбинацији са споријом брзином гудала, даје густ тон који се може нијансирати у великој мери. Резултат који добијамо пажљиво испланираном употребом различитих звучних нијанси и динамике, је рељефност става и прегледност његове структуре. Мелодијска линија, односно фраза, треба да буде флуентна, а акорди иако су носиоци хармоније и структуре, не треба да стоје на путу томе. Неопходна је мекоћа и еластичност у њиховом извођењу, како се мелодијски ток не би прекинуо.

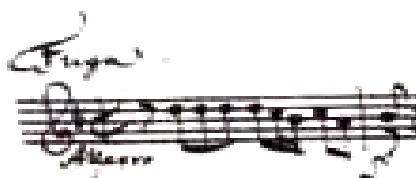
Трилере изводимо од горње ноте, по немачкој традицији 18. века. Такође у неким интерпретацијама, посебно барокним, можемо чути трилере на местима на којима их Бах није написао. У следећем примеру Рејчел Поџер свира трилер на осмини *e*, који се наставља са импровизационим пасажем који је Бах исписао. Ефекат је веома успешан по мом мишљењу.



Пример 7, т. 5-8

4.2 ФУГА

Најкраћа од три фуге које је Бах написао у свом опусу Соло Соната и Партита, је fuga у ге-молу. У овој фузи се налазе секције са најгушћим акордским структурама од три или четири ноте, а изразита захтевност у техници гудала је чини посебно тешком за извођење. Фуга је добила име по италијанској речи *fugare*- јурити, међутим ово никако не сугерише да се ради о неорганизованом ставу. Фуга је стриктно организована са јасном сугестијом у темпу *ала бреве*.¹⁰⁷



Пример 8, Фуга т. 1

Фуга се састоји од три главна одсека, а у сваком од њих имамо по једну најпре фугато секцију, иза које следи епизодна секција у шеснаестинама. На крају сваке шеснаестинске секције, појављује се још једна фраза у фугалном материјалу, на коме је каденца и која заокружује одсек. Иако их Бах није уписао, на овим каденцама је исправно додати трилере, како бисмо јасније заокружили крајеве одсека.



Пример 8, т. 24. На сексти *е-цис*, трилер је на тону *цис*.



Пример 9, т. 54-55. У акорд *ге-де-ха*, трилер је на тону *ха*.

¹⁰⁷ Ала бреве такт (*alla breve*) или двополовински такт, у коме је јединица бројања половина. Означава се на следећи начин-

Тема

Тема је једноставна, кратка и врло лака за праћење (пр. 8). Постоје неколико начина на који се она може извести. Традиционално, ако узмемо Шерингов приступ (пр. 10), на почетку сваког тематског мотива се ставља акценат, са намером да се почетак теме јасно нагласи. Такође, осмине су обележене *мартеле*¹⁰⁸ потезом. Међутим, по мом мишљењу, оваквим начином свирања, *Фуги* недостаје рељефност и природна агогика. Са друге стране, посматрајући прве три осмине у теми као претакт за четврту осмину, добијамо много природнији и музички оправданији приступ (пр. 11).



Пример 10, Шерингова едиција, т. 1-3

У прве три осмине примера 11, артикулација је веома кратка узевши у обзир да се ради о предтакту, дакле о нотама које воде ка четвртој осмини у теми, где је њено тежиште. Мишљења сам да је оваква агогичка концепција теме природнија, као и доследнија барокном карактеру.



Пример 11, Едвард Херман¹⁰⁹ едиција, т. 1-3

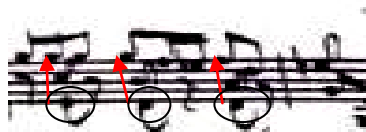
¹⁰⁸ *Мартеле*- одвојени потез гудала, који почиње акцентом, односном јасном артикулацијом, која се постиже наглим повећањем брзине и притиска гудала на жици. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>.

¹⁰⁹ Eduard Herrman: *Six Sonatas and Partitas*, New York: G. Schirmer, No.221, 1900.

Сваку појаву теме, током целе Фуге, требало би свирати истом артикулацијом. Она се појављује у различитим акордским склоповима, гласовима, легатурама и хармонијама, а један од начина да увек буде препознатљива, јесте да увек има исту артикулацију и облик.

Акорди

За извођење акордских структура у *Фуги*, не можемо дати унифицирано решење. Употреба уобичајене праксе извошења акорда у маниру 2+2, у случају трогласних или четворогласних акордских склопова, није увек најбоље решење. Такође не постоје специфична правила у вези са тим, када је литература у питању. Приликом извођења акорада у овој фуги, најважније је да тема, односно глас којим се тема наставља у акорду, буде на датом ритмичком месту у такту. Уколико је водећи глас у највишој ноти акорда, што је најчешће случај, како би водећа нота временски била на правом месту у такту, потребно је да започнемо са свирањем баса а затим и средњих гласова мало пре написане временске назнаке, односно места у такту. Ово је веома важно испоштовати, како не бисмо пореметили ток мелодијске линије. На пример, у првим акордима који се појављују у фуги, у такту 3, ноте у басу: *es, de, de* (заокружене ноте у пр. 12) треба започети пре друге, односно треће и четврте добе у такту, како би трећа појава теме остала у истом пулсу.



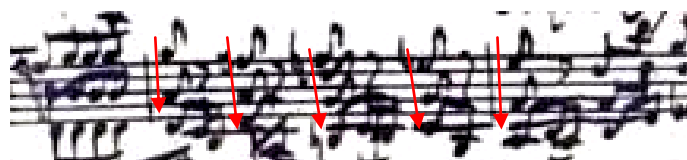
Пример 12, уобичајени смер свирања акорада, т. 3

Уколико је акордски склоп већи и комплекснији, утолико је потребно кренути раније са свирањем пратећих тонова у акорду. Идеално је акорде у *Фуги* свирати са што мање разлагања, пошто се изводи у веома брзом темпу. Ако је водећи глас у басу, као у примерима 13 и 14, постоје три најчешћа начина на која се они могу извести. Први је *zurückschlagenden Bogen* (кружно гудало), начин извођења акорда у коме се акорд изводи из смера од баса ка горњој ноти, а потом се враћа на ноту у којој је

водећи глас (у пр. 13 и пр. 14, водећи глас је у басу). О овој техници сам опширније писала на страни 16. Други начин је да се акорд започне од горњег гласа, тако да последња нота акорда буде у басу.



Пример 13, извођење акорада у обрнутом смеру, т. 20-21



Пример 14, извођење акорада у обрнутом смеру, т. 82-84

Трећи начин је да акорде свирамо на уобичајен начин, у смеру од баса према горњем гласу, с тим да незнатно продужимо ноту на почетку и тиме подвучемо мелодијску линију у басу. Треба направити разлику и у томе што бас у овом случају долази на добу, а не пре ње, као у примеру 12, када се водећи глас налази у горњем гласу. Овај принцип извођења акорда, када је водећи глас у басу је и мој најчешћи избор. Уколико се гудало припреми за извођење акорада са жице, а не из ваздуха како се то често практикује, постојаће бољи контакт са жицом на првој ноти у акорду, и тиме ће она бити звучнија. У примеру 14, тема се појављује најпре у сва три гласа, да би се наставила у најнижем регистру у целој *Фуги*. Потребно је посебно се фокусирати на то да приликом извођења акорада у датом примеру (пр. 14), не направимо акценте у горњим гласовима. Горње гласове сваког од пет приказаних акорада, потребно је вешто изнијансирати, тако да буду динамички тиши и краћи у трајању, у односу на бас.

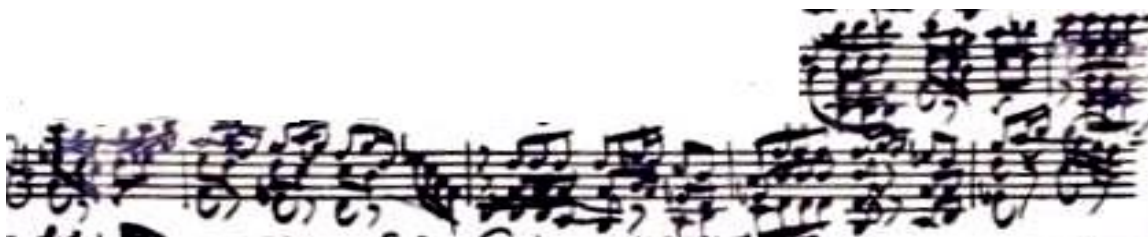
Начин извођења акордских структура у наредном примеру (пр. 15) такође варира у великој мери код извођача. Макс Ростал је у свом издању предложио

арпеђиране акорде¹¹⁰, како би се истакла мелодијска линија. Иако разумем логику по којој се дошло до овог решења, по мени овај начин разбија унифицираност и јасноћу акордске структуре. Бах је арпеђирану секцију веома јасно обележио касније у овом ставу. Приликом извођења трудим се да акорде свирам врло компактно, са што мањом дужином гудала. У примеру 15, горњи глас има тежиште у акорду и самим тим га звучно издвајам заједно са осмином која је под истом легатуром, а притом обе ноте у горњем гласу изводим са подједнаким интензитетом. Акорд даје природни акценат првој ноти, и довољан је да би се артикулација барокне легатуре задовољила, те водећи глас не морамо додатно наглашавати (у барокној музици, под легатуром је увек прва нота наглашенија од нота које је следе стр. 19). Начин на који се акорди у примеру 15 изводе, је уобичајена организација акорада у смеру од баса према вишим гласовима, са том разликом што су акорди одсвирани готово симултано.



Пример 15, т. 30-32

Акорде у наредној секцији, која има најгушће акордске склопове и у којој се тема јавља симултано, у два или три гласа, је пожељно свирати истовремено. У четворогласним склоповима, истовремено звучање свих тонова је практично немогуће на модерној виолини, тако да се акорди морају делимично разложити, међутим треба стремити ка томе да њихова подела буде најминималнија. Уколико се ради о трогласним акордима, као у такту 61, њихово звучање мора бити истовремено.



Пример 16, т. 58-63

¹¹⁰ *Арпеђо* (на италијанском *arpeggiare*: свирати харфу) – Односи се на појединачно звучање акордских тонова, у суксесији, насупротив истовременог звучања. *Arpeggio*.⁶ *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01327>.

Пасажи

Постоје разни приступи у свирању шеснаестинских пасажа (пр. 17). Неки следе Зигетијев предлог да се ова секција свира на средини гудала или на горњој половини, са одвојеним *деташе*¹¹¹ потезом. Модерни виолинисти користе дужи, повезанији *деташе* потез и мекше промене гудала. Барокни виолинисти ово место третирају као место импровизације, као на пример Рејчел Поцер, која користи комбинацију *спикато*¹¹² и *деташе* потеза. Обзиром да на овом месту не могу импровизовати са ритмом или орнаментима, барокни виолинисти користе артикулацију, фразирање и контрастне боје у тону, како би одвојили два гласа.



Пример 17, т. 7-11

Шеринг користи *маркато*¹¹³ током овог и сваког следећег сегмента у шеснаестинама, и уместо артикулације користи динамику, крешенда и декрешенда да подржи хармонске промене у фрази.

У овој и свакој наредној епизоди у шеснаестинама, по мом мишљењу најважније је озвучити и подвући ноту у којој се налази бас, односно промену која се дешава на половини сваког такта (на 3. доби такта). Прва доба представља разрешење тензије, која се успоставља на трећој доби у сва три такта. Како прва доба има природно тежиште, ова хармонска “против тежа”, чини секцију веома интересантном. Сам потез гудала који користим је тешко описати као *деташе* или *маркато*. У питању је комбинација ова два потеза, коју користим са идејом да низ нота које воде од прве ка

¹¹¹ *Detache*, одвојени потез гудала на свакој ноти, са уједначеном брзином гудала, без прекида између промена гудала.

¹¹² *Spiccato* (итал.) одвојено, потез гудала у коме гудало одскакује по жици, изводећи тонове веома кратке дужине.

¹¹³ *Marcato* (итал.) акцентовано, одвојени потез гудала, у коме свака нота има акценат, односно стрес на почетку.

трећој доби буду јасно артикулисани у маниру предудара¹¹⁴, дакле и у динамичко-артикулационој прогресији према првој шеснаестини треће добе. Ноте које следе после ње свирам са одвојенијим и лакшим потезом, који је комбинација *спиката* и *деташеа*.

Арпеђо, импровизациона секција

У следећем примеру (пр. 18) се налази секција акорада, која је записана на следећи начин:



Пр. 18, т. 35-41

Традиционално се ово место изводи на следећи начин:



Пример 18а, Шерингова едиција, т. 35.



Пример 18б, Шерингова едиција, т.38

Приступ представљен у Шеринговој едицији је веома популаран приступ. Мишљења сам да овакво унифицирање у артикулацији није неопходно, већ да артикулација која је дата у следећем примеру, даје бољи резултат у озвучавању мелодијске линије.

¹¹⁴ Предудар или узмах, је врло кратак, обично ненаглашен тон, који претходи ноти на јаком тактовом делу.. *Grove Music Online. Oxford Music Online*
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>
У наведеном случају односи се на низ тонова који стреме ка хармонски доминантном тону, слично односу предудара према наглашеној ноти

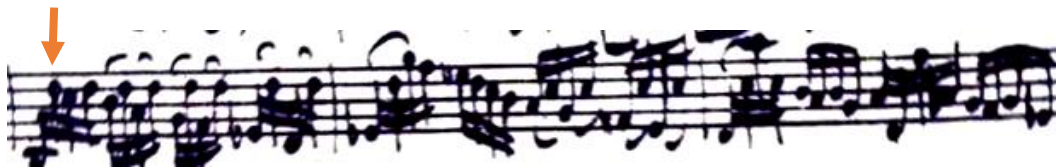


Пример 19, интерпретација Рејчел Поџер, т. 35

На овај начин (пр. 19) водећи глас можемо нагласити са конкретнијом артикулацијом у гудалу, додајући мале акценте на нотама које обликују мелодијску линију. Када је мелодијска линија у спољашњим гласовима, у датом примеру на ДЕ и Е жици, такву артикулацију је природно извести. Међутим, када је водећи глас на А жици, тада је потребно избећи било какво подвлачење тонова, већ користити уједначену брзину гудала у свим групама. На тај начин глас у коме је мелодијски покрет, природно долази до изражаја.

Прстореди

Мој избор прстореди се поклапа у највећој мери са прсторедом код барокног начина свирања. У наредном примеру (пр. 20) Ростал предлаже да се крене из треће позиције како би се имала константност у вођењу два гласа на *Де* и *А* жици. Ја се и у овом случају слажем са барокним концептом у коме секцију треба започети из прве позиције.



Пример 20, Ростал предлаже 3. позицију пратећи свој концепт *једна жица- један глас*, *Фуга* т. 64-65

Кода

У Росталовом предлогу, у коди звучно треба подвући бас како би се хармонска прогресија потврдила. За мене је ово решење сасвим прихватљиво, с тим да и сам бас обликујем по агогичкој линији, односно према такту 91. Када је доминанта потврђена у

басу (прва нота т. 91), следећа секвенца се свира без заустављања на појединим интервалима, готово у маниру импровизације, како би се што јасније стигло до краја овог пасажа (пр. 21), односно до акорда на доминанти.



Пример 21, Макс Росталова едиција, т. 91-92

Пасаж који следи, у примеру 22, има карактер импровизације и треба га свирати у брилијантном и виртуозном маниру. Обзиром да је током целе *Фуге* присутан стриктан пулс и непромењен темпо, у последњем такту је природно да се дода *ритардандо*¹¹⁵, како бисмо став заокружили.



Пример 22, Макс Росталова едиција т. 93-94

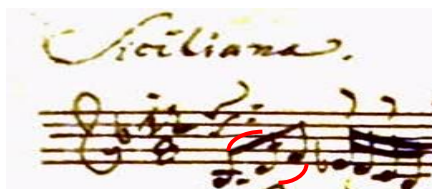
4.3 СИЧИЛИЈАНА

Трећи став Сонате у ге молу је *Сичилијана*. Ово је уједно и једини *играчки* став написан у Сонати, обзиром да су играчки ставови карактеристични за соло Партите. *Сичилијана* представљава својеврстан интермецо, предах после интензивне *Фуге*.

¹¹⁵*Ритардандо* (итал), задржати у темпу.

Артикулација

На почетку *Сичилијане*, примећујемо дијалог између два гласа, који су у великом интервалском размаку и суочавамо се са дилемом који потез гудала (штрих) изабрати. У барокном тумачењу, шеснаестина која се налази после пунктиране ноте, свира се потезом навише, веома кратко, односно душло пунктирано. Уколико бисмо ову ритмичку фигуру свирали са барокним гудалом, пунктирана нота, такође, не би имала пуно трајање. Међутим, уколико бисмо исту артикулацију применили на модерно гудало, дакле одвојен потез гудалом на свакој ноти, као резултат добили бисмо акценат на трећој ноти *еф*, што је свакако агогички погрешно. Како бисмо дошли до погодног штриха потребно је одредити се за једну од две опције да би наведена нота *еф* била на потезу навише. Прва опција је, да шеснаестина *де* буде одсвирана заједно са првом нотом *бе* потезом наниже (горња варијанта потеза у примеру 21), одвојена у *портато* артикулацији; а друга могућност је да друга и трећа нота *де* и *еф* буду на потезу навише, као што то Ростал предлаже (доња варијанта у пр. 21).



Пример 21, *Сичилијана*, т. 1

Иако су обе сугестије у супротности са барокном праксом, оне су ипак оптимално решење на модерном гудалу. Закључак до кога сам дошла трагајући за компромисом је да, уколико употребимо прву наведену опцију штриха и пунктирану ноту *бе* скратимо у звучању, а у продужетку потеза наниже додамо кратку ноту *де*, добићемо ефекат најсличнији барокном фразирању. Кратка нота пред промену потеза гудала се свира са већом брзином у гудалу и без притиска на жицу. Такође, у маниру, кратку ноту је потребно је спојити са нотом која долази после ње, тако што ће се промена смера у гудалу обавити што нечујније. Обзиром да је цео став састављен од сичилијанских ритмичких фигура, важно је задржати униформисаност артикулације

кроз цео став, независно од потеза гудала који будемо користили.

Шеринг, у свом издању користи опцију да прву половину такта свира на *Ге* жици, како би добио већи контраст у односу на други део такта који је на *А* и *Е* жицама. Он то изводи преласком у трећу позицију на тону *де*. То је веома честа пракса код старијих извођења, као и спорији темпо и издржавање тонова и сонорнији квалитет тона. Мој избор је прва позиција, са отвореном *Де* жицом, пошто је на тај начин добијена боја тона много прозачнија и лакша. Већ друга половина такта (пр.22) представља нови артикулациони изазов. Овог пута то је легато на дуплим нотама, секстама.



Пример 22, т. 1

Захтевност лежи у свирању ових интервала сукцесивно, у легато артикулацији, док где прсти леве руке један за другим праве вертикалне покрете, премештајући се са *Е* на *А* жицу. Можемо рећи да је природна артикулација коју добијамо на овом месту у потпуној супротности са предложеном. Обзиром да је употреба глисанда и легатуре потпуно неприхватљива, морамо направити још један компромис у циљу постизања оптималног звучног ефекта. *Легато* ће овог пута, заправо бити близак *портато* потезу и то у тренутку када прсти леве руке прелазе са прве на место друге сексте. Тек незнатно отпуштање притиска и контакта у гудалу у том тренутку, омогућиће да промена буде не приметна. Акорде и артикулацију у овом ставу, свирам доследно онако како су написани у рукопису, трудећи се да више позиције користим једино када је то неопходно.

Фраза

У овом ставу је потребно постићи максимални контраст у односу на *Фугу*, у покретљивости темпа и лакоћи карактера. Вођење гласова је посебно значајно у правилном приступању интерпретацији овог става. *Дијалог* између два гласа која се смењују у овом ставу, можемо представити на више начина. Традиционалнија интерпретација, у романтичарском маниру, је у споријем темпу, са дугим и исвираним

осминама, без много додира са карактером игре. Темпо је такође доста спорији код интерпретација старијег датума. Модерна тумачења узимају у обзир информације и концепт *Сичилијане* у барокном контексту. Темпо је бржи, а покрет гудала лакши и са већом брзином.

Да бисмо постигли карактер игре у овом ставу, пожељно је да бас, као најнижи глас, буде одсвиран у *маркато* карактеру са луфтом између тонова, док водећи глас може бити певљив и повезанији у артикулацији. Играчки карактер добијам артикулисањем јаким доба у такту, прве и треће. Како се ток фразе захваљујући „лажним“, привременим каденцама, преусмерава, задржава или убрзава, морамо бити креативни у начину на који одржавамо фразу флуентном.

Примењивање истог штриха, у дугој секвенци са сичилијанским ритмом (пр. 23) води ка механичком ефекту. Уколико се секвенца састоји од истих ритмичких фигура, потребно је варирати потезе гудалом, односно стављате тежиште на различите тактове делове, у зависности од хармонске прогресије, како бисмо повезали секвенцу у једну фразу.



Пример 23, т. 9-12

Идеја је да се у овој фрази хармонска прогресија динамички подржи, а да се мелодијска линија у различитим гласовима карактеризује, користећи звучну слојевитост и различиту артикулацију, између горњег и доњег гласа. То свакако захтева комбинацију различитих штрихова и брзине гудала, као и контакног места гудала на жици. Генерални принцип који користим, посматрајући горњи глас на трећој и првој доби у такту, уколико је разрешење у узлазној мелодијској линији, тада користим одвојену артикулацију, *detaché*, а када је мелодијска линија у силазној линији користим *legato* потез (пр. 23).

4.4 ПРЕСТО

Бах започиње са писањем овог става на истом линијском систему, на коме се завршава *Сичилијана*, што вероватно сугерише да *Престо* треба да почне, *attacca*, без паузе.



Пример 23, *Престо*, т. 1-4

Карактер овог става је поново у контрасту са претходним, пасторалном и лаганом *Сичилијаном*. Престо је виртуозан и енергичан став, у непрекидном шеснаестинском ритму, који подсећа на *Мото Перпетуо*¹¹⁶.

Темпо

Темпо који ћемо изабрати у овом ставу зависи од неколико фактора. По мом мишљењу, то су акустика у којој свирамо, затим инструмент и гудало и наравно техничке могућности самог извођача. Кратке нотне вредности, шеснаестине треба да имају јасну дефиницију и карактер, а извођач мора да буде у контроли свих техничко-стилских сегмената извођења. Потребно је да потез у десној руци, буде комотан, без сувишног притиска гудала на жицу. Акустички гледајући, у мањим салама и оним са “сувљом” акустиком, односно мањим одјеком, овај став се може изводити у веома брзом темпу, уколико то извођач жели. Са друге стране, у салама са великим одјеком, потребно је да се темпо и артикулација прилагоде. Тада је пожељно овај став свирати са краћом артикулацијом и у споријем темпу, како би слушаоц могао чути сваку ноту.

¹¹⁶ *Moto Perpetuo, ital.* непрекидно кретање. У музици, композиција написана у пасажима, веома брзог темпа, у којој су сви тонови једнаке дужине. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>

Исти пулс је важно задржати кроз цео став, са малим осцилацијама које изискују каденце. Потребно је артикулацијом одвојити акорде, на крају првог одсека и посебно на крају става. Акорде свирам, први потезом навише, а други наниже, пошто се то чини најприроднијим. Сматрам да сугестије које многе едиције имају, попут Росталове, у којој се сугеришу два потеза наниже, заправо не праве звучно велику разлику.

Пример 24, акорди каденце на крају првог одека



Пример 25, акорди каденце на крају става



Бахов син Карл Филип Емануел Бах¹¹⁷ је рекао о употреби *ралентанда*: *Одређене промене у пулсу могу бити веома лепе, са друге стране, у експресивном извођењу, извођач би требао да избегне честа и претерана ритенута¹¹⁸, која ће несумњиво вући темпо постепено уназад. Темпо треба задржати баш као што је био на почетку, што је веома тешко.¹¹⁹*

Фраза

Бах је одвојио сваки други такт са пуном линијом (тактицом), док је унутар двотакта ставио кратке линије (Пр. 26).

¹¹⁷ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), немачки композитор, други син J.C. Баха

¹¹⁸ *Ritenuo(ital)*, успоравање темпа. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>

¹¹⁹ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance* (1982), 21 - 22,



Пример 26, *Престо* т. 1-12

За мене оваква нотација представља смерницу, сугестију у вези фразирања, односно идеју да два такта заправо представљају једну целину. Групишући тактове на овај начин, чини се веома природним повезати свих осам тактова у једну фразу, а на нивоу целог става добијамо бољу прегледност и целину.

Метрика

Иако је на почетку става ознака $3/8$, већ у првом такту се поставља питање да ли је то ипак $6/16$ такт, обзиром на мелодијску поделу шестаестина у такту, $3+3$, уместо $2+2+2$. Велики број виолиниста следи интерпретацију приказану у примеру 27б, што на први поглед изгледа као логично решење. Током школовања ово је био начин који ми се сугерисао као исправан, па сам га тако и прихватила.



Пример 27а



Пример 27б

Под утиском барокних виолиниста са којима сам имала прилику да сарађујем, попут Рејчел Поџер¹²⁰ и Елизабет Волфиш¹²¹, и њихових интерпретација ових дела, дошла сам до закључка да је записани $3/8$ метар у првом такту за мене природнији.

¹²⁰ Rachel Podger (1968-), енглеска барокна виолинисткиња и педагог.

Као вежбу, артикулисала сам трећу, шесту и девету групу шеснаестина у примеру 27а, како бих постигла жељени резултат. Коначно, схватила сам да је оправдано свирати на оба начина, односно да ни један од њих није доминантнији од другог. Они се константно преплићу када се шеснаестине свирају уједначено, стварајући вишеслојан ритмички ефекат код слушаоца. Питање метра и артикулације се поставља и у следећем примеру:



Пример 28, т. 25-28

Уколико смо доследни 3/8 метру, интерпретација ће изгледати на следећи начин:



Пример 28а (из едиције Bach-Gesellschaft Ausgabe)

Артикулација

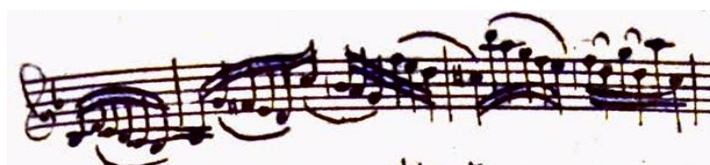
Артикулација коју овом ставу дају барокно-информисана и романтичарска извођења су веома различита. Док барокни виолинисти користе бржа темпа, краћи потез гудала и лакши карактер, романтичарска пракса је сугерисала спорији темпо и шири потез гудала и озбиљнију, сонорнију боју тона и карактер. Сматрам да је неопходно пронаћи баланс између ова два, односно потребна је инвентивност у погледу коришћења различитих артикулација и карактера које можемо постићи на модерном инструменту и лакоће карактера коју сугеришу барокно-информисана извођења.

¹²¹ Elisabeth Walfish (1952-), аустралијанска барокна виолинисткиња и педагог.

Динамика

Динамику можемо формирати пратећи агогику. Узмимо последњи пример (28a): два гласа је потребно подржати са две различите динамике, у којој је доњи глас мало јачи од горњег, рецимо *mp* и *p*. Како се доњи глас креће секвентно навише, тако сваку групу појачавамо у динамици. Истовремено и горњи глас, који је на истој мелодијској линији, такође појачавамо у сваком појављивању, али је он увек у једној динамици испод гласа који се креће. По истом принципу, секвенце које су у силазном мелодијском низу, потребно је свирати у два паралелна диминуенда.

У тактовима 33-35, начин на који су написане легатуре, за тренутак праве илузију да не постоји ослонац у такту. Међутим, у исто време овај ефекат креира и крешендо, који подржавамо тако што свакој групи нота под легатом, додајемо артикулацију на почетку.



Пример 29, т. 33-35

Повратак на 3+3 метар у 35. такту после ове градације је посебно ефектан.

Короне

Места на којима се налазе короне сугеришу колике су паузе између ставова Сонате. Прва корона је на последњој ноти *Адађа*, а не на тактици, што нам сугерише да само последњи акорд треба продужити. Обзиром да *Фуга* не почиње на првој доби, већ предударом, можемо закључити да су прва прва два става, осмишљена да се изводе без паузе, готово *attacca*¹²². Следећа корона је стављена после последњег акорда *Фуге*, на тактици, што сугерише да треба направити паузу између ова два става.

¹²²*Attacca* (итал.) одмах, без паузе. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>

Ово је такође потребно као предах после веома комплексног става и помаже извођачу да се припреми за следећи став, који је веома миран и контемплативан. По завршетку *Сичилијане* није уписана корона, већ су прецизно исписане све паузе до краја тог такта. Ове паузе дају сасвим довољно времена да се припремимо за финале.

5. ПАРТИТА у де-молу, BWV 1004.

Сваку од три Бахове Партите сачињава низ игара, које су међусобно контрастне у темпу, метрици и фактури, и које су различитог порекла, италијанског, француског или немачког. Ставови Партите у де-молу су: *Алеманда*, *Куранта*, *Сарабанда*, *Жига* и *Чакона*, и писане су у италијанском стилу. *Чакона*, иако последњи став, заузима централно место у овој Партити, а можемо рећи и у читавом опусу соло Соната и Партита. Такође, *Чакона* представља најзначајније дело написано за соло виолину до 19. века, а захваљујући својој извођачкој захтевности, спада у најтежа дела виолинске литературе до данас.

5.1 АЛЕМАНДА

Алеманда (*allemanda*, на француском- *немачки плес*) је настала током Ренесансног периода, средином 16. века. Током Барокног периода је адаптирана и стилизована, и средином 17. века је готово увек била уводни став у барокним свитама, односно партитама. Алеманда је по облику барокни дводел, написан у такту 4/4 са шеснаестинским узмахом и у шеснаестинском покрету.¹²³

Темпо и Артикулација

У интерпретацијама 20. века, можемо запазити тенденцију да се *Алеманда* тумачи у споријем темпу, са равнијим и артикулационо издржаним (*sostenuto*) тоном. Са друге стране, барокни виолинисти овај став изводе у бржем темпу и акценат

стављају на играчки њен играчки карактер. У суштини разлике између ова два приступа, лежи различито тумачење *деташе* потеза¹²⁴ код модерних и барокних виолиниста.

У романтичарској традицији 19. века постојала су три основна одвојена потеза: *деташе*, *мартеле*¹²⁵ и *спикато*¹²⁶. И поред тога што потез *деташе* значи у преводу одвојено (на енг. detached), у 19. веку *деташе* се односи на засебан потез гудалом за сваку ноту, који се свира углавном на горњој половини гудала, без одвајања гудала од жице, а који може да има звучни квалитет *легато* потеза, уколико се промене смера гудала направе “глатко”. *Мартеле* је варијанта *деташе* потеза која се такође изводи на жици, и има акцентоване почетке сваког потеза гудалом, и јасно заустављено гудало на крају сваке ноте. *Спикато* се односи на кратак *скачући* потез гудалом, који се свира углавном на доњој половини гудала. Сви ови потези гудалом, имали су различито значење током различитих епоха. Претходно анализирани промене у конструкцији које је гудало добило у 19. веку, су највећим делом заслужне за то (поглавље 3.3, страна 14). Џуди Тарлинг у својој књизи о објашњава сличност између *деташе* и *спикато* потеза у барокном извођењу: *Деташе потез је у бароку је такође познат као стакато и спикато потез, односио се на одвојени потез гудалом, и ништа више. Овај потез је имао јасну артикулацију, стрес, на почетку сваке ноте, и уколико би гудало почело само по себи да одскаче од жице, било је прихватљиво, све док следећи потез гудала долази са жице, односно врло близу. Данашњи концепт спиката, као скачућег потеза, не треба примењивати у барокној музици*¹²⁷.

Примена ових сазнања у извођењу *Алеманде*, даје нам разноврсну артикулациону платформу, у односу на романтичарски стил извођења, у коме је артикулација *деташе* потеза, одсвирана увек у истом *тенуто*¹²⁸ маниру.

¹²⁴ *détaché* (фран.), одвојени потез гудала на свакој ноти, са уједначеном брзином гудала, без прекида између промена гудала.

¹²⁵ *martelé* (фран.), акцентовано потез гудала, у коме свака нота има акценат, односно стрес на почетку, слично *маркату*.

¹²⁶ *spiccato* (итал.) кратко. одвојено, потез гудала у коме гудало одскакује по жици, изводећи тонове веома кратке дужине. *Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>*

¹²⁷ Judy Tarling, *Baroque String Playing for Ingenious Learners*, Hertfordshire, UK: Corda Music Publications, 2000.

¹²⁸ *tenuto* (итал.) издржано.



Пример 30, *Алеманда*, т.1

Узмах на почетку става, не треба одвојити артикулационо од прве добе, иако су то два одвојена потеза, звучно прва нота у такту треба да се перцепира као продужетак претакта. Осмина са тачком има јасан стрес на почетку трајања, а ка крају се отпушта притисак штапа гудала на струне, ослобађајући при том тон у певљивом маниру. Пре шеснаестинског низа, потребно је направити “дах”, слично даху коју узима певач пред почетак нове фразе (пр. 30). Ово је један од принципа који се користи да би се јасно приказао линеарни контрапункт¹²⁹ у *Алеманди*, када обележавамо “пресецање” мелодијске линије у другим гласовима (пр. 31).



Пример 31, принцип одвајања гласова у мелодијском контрапункту, т. 4-7.

Такође, по барокном принципу вођења гласова, различите гласове треба третирати у различитим артикулацијама. Леополд Моцарт у вези тога пише: “Тонове који су у суседним интервалским односима, треба повезати, а ноте које су интервалски даље, је потребно свирати са одвојеним потезима гудала, које треба варирати водећи се добрим укусом”¹³⁰.

Савет Леополда Моцарта се може применити тако што ће суседне ноте, уместо

¹²⁹ Линеарни контрапункт је техника у којој се у једној мелодијској линији преплићу две или више мелодијских линија. Violin Online Music Glossary, Dr. Robin Kay Deverich, <http://www.violinonline.com/glossary.htm>

¹³⁰ Leopold Mozart's *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* 1756. Oxford University Press, 1948, 32.

у легато потезу, бити одсвиране у легато маниру, при чему се задржава деташе потез, али се изводи без прекида у тону приликом промене гудала. Ноте које нису суседне, имају јаснију артикулацију на почецима и свирају се краће.

5.2 КУРАНТА

Куранта (Corrente), је игра написана у италијанском стилу. Италијанску Куранту разликује од француске (Courante), бржи темпо и виртуознији карактер.

У раном 18. веку, италијанска Куранта (Corrente) је виртуозна композиција за виолину и клавир. Обично је осминског или шеснаестинског покрета изнад баса, у бром троструком метру, са једноставном текстуром, спорим хармонским ритмом и фразама различитих дужина¹³¹.

Темпо и Артикулација

Темпо *Куранте* у извођењима насталим под утицајем романтичарске традиције, је спорији од барокних извођења. Слично примерима других играчких ставова овог опуса, једино што се тај јаз, између барокних и модерних интерпретација, чини посебно великим у овом случају. Слично као код *Алеманде*, тумачење карактера потеза гудалом, представља основну разлику између две интерпретације, у овом случају дилема није *деташе* потез, већ извођење пунктираног ритма.



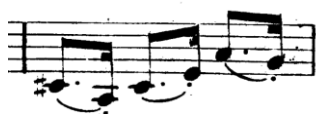
Пример 32, *Куранта*, т. 1-5

¹³¹ Meredith Little and Natalie Jenne, *Dance and the Music of J.S. Bach*, Indiana University Press, Bloomington, 1991

Барокни извођачи препоручују употребу двоструко пунктиране ритмичке фигуре, приказане у трећем такту, која се јавља у целом ставу.

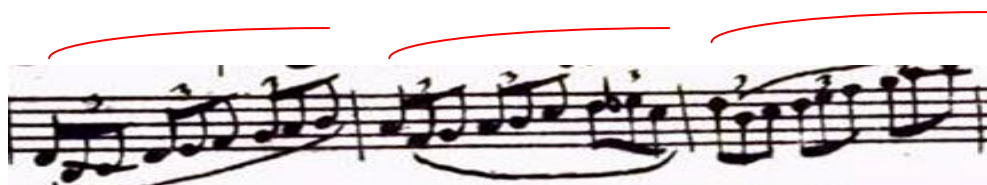
К.Ф.Е.Бах је у вези пунктираног ритма написао: *Независно од темпа, кратка нота која долази после пунктиране се увек свира краће од индикованог у тексту. Пракса је толико распрострањена, да би било несувисло додавати још једну тачку дугој ноти, или исписивати додаватну цртицу на врату кратке ноте.*¹³²

Потез гудалом при извођењу ове ритмичке фигуре, је адаптиран на модерно гудало, и изгледа овако:



Пример 33, потез код пунктираног ритма, у модерној виолинској пракси, т. 4¹³³.

Обзиром да је темпо веома брз, барокни стил у свирању ове ритмичке фигуре, који је са одвојеним потезом гудала, у датом примеру не даје задовољавајући звучни резултат на модерном гудалу, па га прилагођавамо као у примеру 33. Све легатуре је потребно изводити у целини, као што је Бах написао. Адаптација, коју предлагем у 7. такту, и на сличним местима са дугим легатурама, односи се на припајање прве одвојене ноте, легато низу који следи, али у одвојеној артикулацији на истом потезу гудала, како бисмо избегли нежељену акцентуацију одвојене ноте (пр 34.).



Пример 34, т. 7-9

¹³² Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 2 vols., (Berlin, 1753-62; trans. W. J. Mitchell as Essay on the true art of playing keyboard instruments, New York, 1949), цитирано у "Foreword", Johann Sebastian Bach: Sonates et Suites pour violon seul, ed. Jean Champeil (Paris: Heugel and Co, 1959), i.

¹³³ Eduard Herrman, Six Sonatas and Partitas. New York: G. Schirmer, No. 221, 1900.

5.3 САРАБАНДА

Сарабанда (фран. *sarabande*, шпан. *zarabanda*) је игра у троструком метру. Најраније се спомиње у 16. веку у Јужној Америци, где је била веома популарна међу Шпанским колонијама, пре него што је “дошла“ у Шпанију у 17. веку¹³⁴. У барокним свитама и партитама, Сарабанда је трећи, или четврти став, после кога следи финални став *Жига* (*Gigue или Giga*). Бах је понекад давао *Сарабанди* посебно место у својој музици, чак и ван контекста играчких свита, као на пример, тема и 25. варијација из Голберг Варијација (Goldberg Variations, BWV 988) су обе сарабанде¹³⁵.

Сарабанда у де-молу је написана у форми барокног дводела, и слично Чакони, написана је у троструком метру, у коме друга доб има тежиште.

Темпо и Артикулација

Попут већ установљеног обрасца виолинисти 20. века, који следе романтичарску традицију, својим извођењима барокних плесова, поготово спорих, попут *Чаконе*, не дају карактеристике плеса у ритмичком и артикулационом смислу. Снимци *Сарабанде* из прве половине 20. века (Адолф Буш, Јехуди Мењухин и Жорж Енсеку), имају исти легато стил, и примењују концепт издржавања тонова, без посебне артикулационе дистинкције ритмичких патерна. У каснијим снимцима, попут снимка Артура Гримијоа, приметна је тенденција ка јасније артикулисаним ритмичким патернима, додавањем акцента на другу доб, и бржем темпу, међутим у изразу и тонским квалитетима, се она нису удаљила од романтичарског идеала. Као контраст, Рејчел Поцер *Сарабанду* изводи са прозачнијим тонским квалитетом и јасном артикулацијом ритмичких патерна, и представља веома изражајну интерпретацију, а да притом не користи елементе романтичарске експресивности, вибрата и сонорног-издржаног тона. Да бисмо разумели на који начин долазимо до интерпретације, која је ослобођена романтичарских тенденција, потребно је да схватимо какву артикулацију примењују барокни виолинисти.

¹³⁴ Richard Hudson and Meredith Ellis Little: "Sarabande", Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>.

¹³⁵ Scholes, P. A. (ed.), The Oxford Companion to Music, O.U.P. 1977, 911.



Пример 34, *Сарабанда*, т. 1-4

Извођење првог акорда *Сарабанде*, укључује отпуштање звучног интензитета у другој половини њеног трајања, како би уступила место важности, другој доби, четвртини са тачком, која се налази на јачем тактовом делу (код *Сарабанде* је то увек друга доб). Друга доб се у барокном извођењу свира са поновљеним потезом гудала наниже, као што и неке модерне едиције (попут *Мострасове*) сугеришу. Међутим, разлика између два приступа је, у третирању четвртине са тачком. Романтичарска тумачења је представљају у легато артикулацији, којом повезују четвртину са тачком и осмину која следи после. Барокна извођења, узмах на крају првог такта, одвајају од четвртине са тачком, одвојеним потезом гудала навише, кратко, у маниру двоструке пунктиране фигуре и без акцента. Приликом одабира потеза гудала, потребно је руководити се барокним смерницама, обзиром да модерно гудало може дати жељени звучни резултат без кориговања потеза, што изискује мало спретнију егзекуцију предудару у првом такту. Предудар у том случају ће бити изведен на потезу навише, као кратка нота, без акцента, одсвирана са мањом количином гудала, односно без конкретног ослоња гудала на жицу.



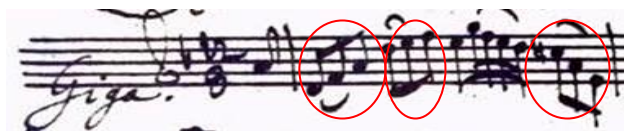
Пример 35, одвојена нота *ха*, свира се на истом потезу са низом у легато артикулацији, али у одвојеном (портато) маниру.

Легатуре је потребно изводити без измена, а слично принципу који сам применила у *Куранти*, одвојене ноте које претходе низовима нота у легато

артикулацији, је најпрактичније освирати на истом потезу гудала, одвојеном-*portato*¹³⁶ артикулацијом, као у пр. 34.

5.4 ЖИГА

Жига из Партите у де-молу, је поново италијанска варијанта овог барокног плеса (*Giga*, итал.; *Gigue*, франц). Жига има корене у енглеској жиги, која је у 17. веку представљала последњи став у свитама. Жига у де-молу је написана у 12/8 ритму, бинарне је структуре, као и *Куранта*, али умеренијег темпа.



Пример 36, *Жига*, т.1-2

Карактер ритмичке фигуре

Прве едиције попут Херманове (1900. год.), су сугерисале извођење осминске ритмичке фигуре (пр. 36) у легато маниру. Међутим, много популарнија пракса у модерним извођењима *Жиге*, је да се дата ритмичка фигура свира са широким потезом у гудалу (Шеринг), које се притом не одиже са жице. Применом овог принципа у извођењу ритмичке фигуре, трећа осмина у датој ритмичкој фигури има акценат, и свира се *маркато* потезом гудала (36а). Барокни извођачки концепт налаже да акценат и тежиште у овој ритмичкој фигури буде на првој ноти која је у легато артикулацији (пр. 36б).

¹³⁶ *portato* (итал), носити. У музици, представља две или више нота одсвиране у пулсирајућем маниру, на једном потезу гудала. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>



Пример 36а, ноте на којој су акценти у Шеринговом извођењу



Пример 36б, акценти у извођењу барокне виолинисткиње Р.Поцер

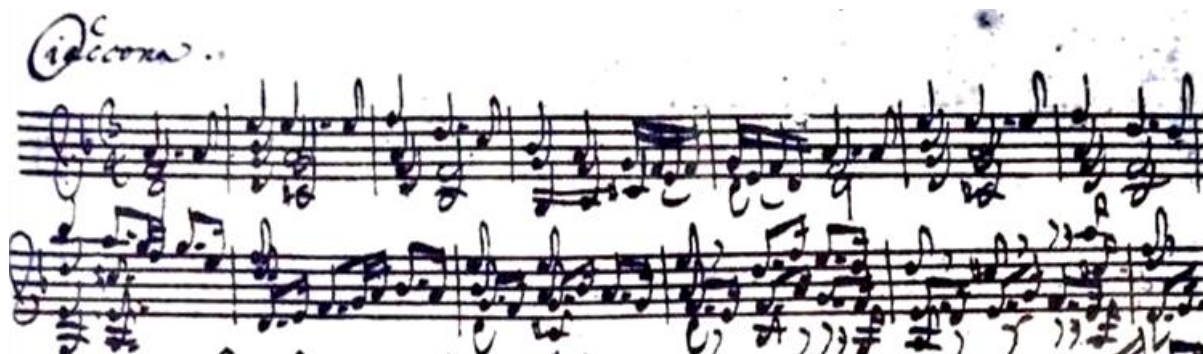
У наставку, шеснаестинске пасаже је потребно третирати применом различитих варијанти одвојеног потеза, слично принципу који сам представила у првом ставу Партите у де-молу, *Алеманди* (стр. 43).

5.5 ЧАКОНА

До почетка 19. Века, *Чакона*¹³⁷ је била игра бржег темпа, написана у форми варијација, док у 19. веку, постаје сет варијација у остинато басу, уобичајеног озбиљног карактера. Бахова *Чакона* из Партите у де-молу, заузима централно место у целом опусу Соло Соната и Партита, и представља најкомплексније и најзахтевније дело написано за соло виолину до тада. Комплексност и популарност овог дела, као и велики број снимака ових дела захтевају подробнију анализу извођачких тенденција.

Један од аспеката који *Чакону* издваја од осталих ставова из овог опуса, је њена дужина. Чакона има чак 257 тактова, као контраст у односу на четири предходна става, која заједно, без репетиција, имају 155 тактова. *Чакона* представља серију варијација на остинато басу, са датом хармонском акордском прогресијом представљеној у прва 4 такта, која се понављају, односно представљају 64 пута.

¹³⁷ *Chaconne*, *chacony* (фран.), *ciaccona* (итал.), *chacóna* (шпански) *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>



Пример 37, *Чакона*, т. 1-12.

На почетку се хармонски ритам смењује између половина и четвртина. У четвртом такту, акорди се смењују у четвртинском ритму, а мелодијски ритам се убрзава од четвртине са тачком и осмине, до шеснаестина. На крају другог четвортакта мелодијски ритам је осмина са тачком и две тридесетдвојке. Ова фигура интензивира крај прве фразе, антиципирајући мелодијски ритам следеће фразе, односно варијације. Принцип представљања нових елемената на крају фразе и коришћење истих у развоју нове фактуре се појављује током целог става. На ширем плану, дело је подељено на три секције; први је у де-молу (т. 1-132), други у де-дуру (т. 133-208) и трећи поново у де-молу (т. 209-257)

Темпо

Темпо у извођењу *Чаконе* је варирао у извођењима током 20. века, од веома спорих темпа, у раним извођењима, до умеренијих темпа која су користили традиционални виолинисти у другој половини 20. века и коначно темпа у којима барокни виолинисти тумаче *Чакону*, која су знатно бржи. Важно је нагласити да је темпо увек у корелацији са карактером, у последњем случају, са доживљајем *Чаконе* као превасходно игре. Модерни виолинисти, попут Хенрик Шеринга¹³⁸, у *Чакони* темпом подржавају монументалност и озбиљност дела, назначавајући важност сваког акорда. Акорди су одсвирани у *состенуто* маниру¹³⁹ са пуним тоном, без отпуштања

¹³⁸ Henryk Szeryng: Bach Solo Sonatas and Partitas, Philips, 1954.

¹³⁹ *Sostenuto* (италијански), уздржано, задржано.

интензитета. Са друге стране, барокна виолинисткиња Рејчел Поџер¹⁴⁰ *Чакону* свира у бржем темпу од традиционалних виолиниста, што је у складу са могућностима и природом барокног инструмента и гудала. Међутим и поред бржег темпа у овом извођењу, није направљен компромис када је карактер овог дела у питању. Извођење Рејчел Поџер је најбољи пример како се изразом и употребом разноврсне артикулације, затим контролисањем пулса, односно његовим “затезањем” и “отпуштањем”, може постићи ефекат грандиозности, не мењајући притом темпо.

Један од најзначајнијих елемената темпа је рубато¹⁴¹, који се у делу као што је Чакона, на неки начин и очекује. У противном, карактер различитих варијација се не би могао исказати.

У 18. веку је постојала пракса у којој је извођач имао одређену слободу израза у оквиру пулса, и то се очекивало од њега. Леополд Моцарт је у својој методологији написао: „Првих неколико тонова, који су под истом легатуром, морају увек да буду истакнутији, динамички јачи и дужи; остале ноте у легатури треба да буду тише одсвиране и временски долазе незнатно касније у односу на пулс. Ово треба применити пажљиво и са добрим укусом.¹⁴²

Извођења на модерној виолини у 20. веку су такође имала велику флукуацију темпа, прва велика промена темпа се готово увек правила у такту 65, при чему је темпо знатно бржи од почетног.



Пример 38, т. 65-67

¹⁴⁰ Rachel Podger: *Bach Solo Sonatas and Partitas*, Channel Clasic Label, 1999.

¹⁴¹ *Tempo rubato, rubato* (итал.) слободан темпо, по вољи извођача-диригента.

¹⁴² Leopold Mozart's *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* 1756. Oxford University Press, 1948, 85.

У следећој фрази, са поједностављењем фактуре у такту 77, темпо се традиционално поново успоравао. Можемо приметити образац да је темпо успораван када је фактура била једноставнија, док је био бржи у варијацијама које су имале гушћу фактуру. Дакле, темпо је био у служби карактеризације.



Пример 39, т. 77-84

Највећа промена у темпу је традиционално на почетку дурског одсека, у такту 133. Код модерних извођења је та разлика већа, него код барокних извођења. Јозеф Зигети на раније поменутом снимку (насталом између 1931-1933) својим тумачењем темпа осликава романтичарску традицију свог времена, на најбољи начин. У потрази за чистим изразом, контрастним у односу на почетак, Зигети припрема дурски одсек са великим ралентандом у претходна два такта, и нови темпо је готово упола спорији од првобитног.



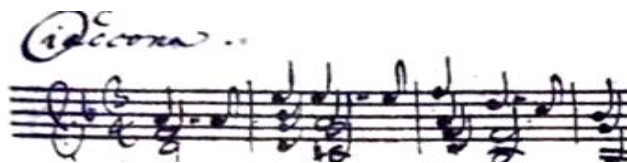
Пример 40, прелазак на дурску секцију (т. 133), т. 128-141

Код барокних извођења, промене темпа на овако великој скали, нису присутна. Информације које су нам доступне о тумачењу различитих фактура у барокним композицијама, сугеришу управо супротан концепт, у коме са ређом фактуром долази

и покретљивији темпо, и супротно. По мом мишљењу, темпо друге секције треба да буде незнатно спорији, односно мирнији. Обзиром да је крај прве молске секције написан у артикулационо турбулентној, арпеђираној секцији, а потом се тема потврђује у снажном акордском блоку; дурски одсек са почетком у легато артикулацији, прозрчане текстуре, ствара велики звучни контраст, без потребе за додатним успоравањем темпа. Напротив, лакоћа у карактеру се добија са покретљивијим пулсом, и избегавањем акцентовања прве добе у такту.

Акорди

Проблем тумачења акорада на почетку *Чаконе* је предмет великих дилема у интерпретацијама 20. века. Потребно је објаснити немогућност практичног извођења записаног текста. Дилема је да ли осмински узмах свирати као акорд, или као одвојену ноту?



Пример 41, т. 1-3

Бојден је у својој књизи о барокној интерпретацији написао:

*Рана нотација, посебно када је ритам у питању, је била непрецизна, и полифонија је писана у дугим нотним вредностима да би извођачу приказала музичку прогресију и да би помогла у разликовању мелодијских и хармонских улога у различитим гласовима*¹⁴³.

Виолинисти 20. века су имали подељена мишљења, када је извођење узмаха у првој фрази *Чаконе* у питању. Са једне стране постојало је мишљење да је исправно реартикулисати узмах као акорд. Пример је први поставио Фердинанд Давид (1843),

¹⁴³ David Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (London: Oxford University Press, 1967), 475

који су у својим едицијама касније следили Ауер, Флеш и Шеринг. Нотација коју су користили изгледала је као у примеру 41а.



Пример 41а, Фердинанд Давидова едиција, т. 1-7, узмах је обележен као акорд.

Са друге стране одређени број издавача/извођача је осмину приказало као у оригиналу, као засебну ноту у горњем гласу (Пр. 41б). Међу њима су били и Јоаким, Буш и Ростал. Постоји неколико аргумената због чега осмину не би било исправно поновити као акорд. Мосер објашњава, у предговору своје и Јоакимове заједничке едиције: *Чакона је најпре игра, која и поред природног акцента који пада на првој доби у такту (четвртине), има главну тежину управо на другој доби у сваком такту, и то захтева да осмина буде одсвирана у најлакшем маниру, као веома лак узмах. Карактер плеса са својом “фаталном енергијом” се једино може изнети ако последња осмина у такту није оптерећена са акордом.*¹⁴⁴ Макс Ростал даје још један аргумент: *Пошто се осмина у трећем такту свакако мора одсвирати без акорда, ја по истом принципу тумачим и осмине у прва два такта, дакле као засебне ноте*¹⁴⁵. У прилог овом аргументу иде и чињеница да је Бах у тактовима 185-200 исписао акорде и на осминама, све до краја фразе (пр. 42).



Пример 41б, Едиција Bach-Gesellschaft Ausgabe, т. 1-8

¹⁴⁴ Andreas Moser, “Foreword,” Johann Sebastian Bach: Six Sonatas and Partitas for Violin Solo, Joseph Joachim and Andreas Moser (Berlin: Bote und Bock, 1908; reprint, New York: International Music Co.).

¹⁴⁵ Max Rostal, “Editor’s Notes II,” Johann Sebastian Bach: Drei Sonaten und drei Partiten für Violine allein BWV 1001-1006, Max Rostal (Leipzig: Peters, 1979), 142



Пример 42, осмински умах исписан у акорду, т. 185-200

Када је начин извођења акорада у питању, постоје веома специфична упутства у методологијама 20. века, о модерној акордској техници. Најпре, Ауер следи “метод 2+2” и чак упозорава извођача на неправилан начин извођења истих, у арпеђираном маниру.

Пример 43, Ауерова сугестија извођења акорада на почетку *Чаконе*¹⁴⁶:

неправилно извођење:



правилно извођење:



Карл Флеш дели Ауерово мишљење, подвлачећи да је Ауеров предлог извођења акорада 3+2 у другом такту “најприближније пуном звучању”.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Leopold Auer, *Violin Master Works and their Interpretation* (New York: Carl Fischer, 1925), 23.

¹⁴⁷ Carl Flesch, “Preface,” *Johann Sebastian Bach: Sonaten und Partiten für Violine solo*, ed. Carl Flesch (Leipzig: Peters, 1930), 2.

Хенрик Шеринг, Карл Флешов студент, усавршава концепт минималног арпеђирања, при извођењу акорада. Он у својој едицији пише: *у циљу очувања ритма, морамо тежити за извршењем акорада са минимумом њиховог разлагања. Делови могу бити изведени истовременим звучањем три тона, у четворогласном акорду*¹⁴⁸ Ростал, још један ученик Карла Флеша, такође предлаже исти концепт у својој едицији: *Чак и са модерним гудалом виолиниста мора да буде у стању да истовремено одсвира трогласне акордске структуре без разлагања; у случају четворогласних акорада са модерним гудалом се не може избећи одређено разлагање, али се оно може извести на начин који даје утисак да тонови звуче симултано*¹⁴⁹.

Шерингов снимак је сјајан пример изванредне контроле гудала у акордској техници, у оваквом принципу извођења акорада. Треба нагласити да истовремено издржавање три тона на једном потезу гудала, има као последицу оштар и интензиван тон, поготово у комбинацији са акцентованим почетком, што је такође било сугерисно у споменутим методологијама. Важно је споменути да Шеринг, у својој редакцији не додаје акценте, међутим применом оваквог принципа у извођењу акорада, као резултат добијамо акценат на почецима акорада.

У барокним извођењима (Рејчел Поцер, Елизабет Волфиш) акорди на почетку *Чаконе* се формирају тако да, бас долази на добу, одвојен, а потом остала два гласа у разложеном гесту, да би коначно остала да звуче горња два гласа симултано. Овај принцип је примењен у целом ставу, и када се водећи глас налази у горњем гласу.

Начин извођења акорада за које сам се ја одлучила, је компромис између ова два начина. Акорде изводим најчешће у 2+2, а повремено и у 1+2 маниру, али тако да се прелазак преко жица изведе готово без акцента. Трудим се да водећи глас увек буде на доби, и то је принцип који користим и када се мелодија налази у средњем или доњем гласу. Дужина и интензитет акорда, су такође компромис између барокног и модерног тумачења. Четвртине са тачком које се налазе на другој доби у тактовима 1-7, свирам са јачим интензитетом и значајније од четвртина на првој доби, које скраћујем, односно отпуштам у интензитету.

¹⁴⁸ Henryk Szeryng, "Foreword," *Johann Sebastian Bach: Sonatas and Partitas for Violin Solo*, Henryk Szeryng (Mainz: Schott, 1981), 13.

¹⁴⁹ Max Rostal, "Editor's Notes II" *Johann Sebastian Bach: Drei Sonaten und drei Partiten fur Violine allein BWV 1001-1006*, Max Rostal (Leipzig: Peters, 1979), 132.

Један од изузетака, када акорд изводим у супротном смеру, од горње ноте према доњој, дакле у супротном смеру, је на почетку прве варијације, у такту 9. Тема се претходно завршава у горњем гласу, и почетак акорда са истог места на коме се фраза завршила је долази природно. На тај начин, по започињању акорда, остајемо и звучно подржавамо водећу ноту акорду, ноту *де*, која се налази у басу (пр. 44а).



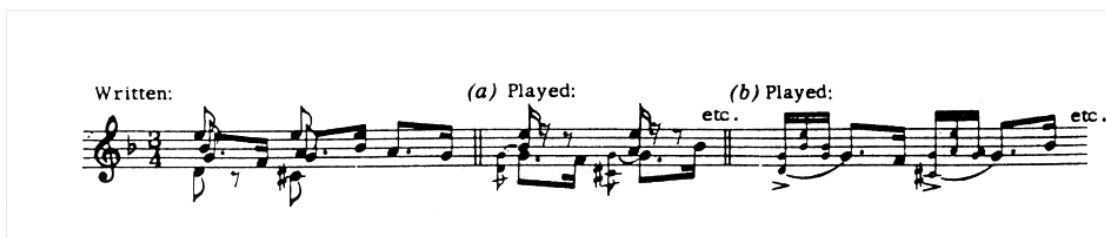
Пример 44, т. 8-9



Пример 44а, извођење акорда у т. 9

Када се водећи глас у акорду налази у средњем гласу, у извођачкој пракси 20. века, била је више распрострањена употреба потеза гудалом којим се после арпеђираног покрета ка највишој ноти у акорду, гудало врати на ноту у којој је водећи глас. Овај потез се звао “враћање гудала“ (*zurückschlagenden Bogen*, немачки; *recoiling bow*, енглески).

Галамијан објашњава потез “враћања гудала” у извођењу акорада, следећем примеру:



Пример 45, Галамијан¹⁵⁰, т. 10.

На овај начин тон *ге*, на *де* жици, у коме се налази мелодијска линија, наставља са звучањем, пошто је започета на првој доби. Иако добро осмишљен и функционалан,

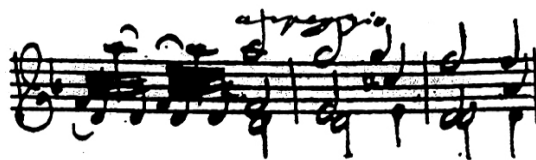
¹⁵⁰ Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1962), 28.

овај принцип извођења акорада, по мом мишљењу има елемент виртуозности, који није у складу са једноставношћу којом Бах представља прву варијацију *Чаконе*.

Мој избор у овом случају је уобичајени начин свирања акорада, од најнижег на највишем тону, притом је нагласак на *де* жици, која такође долази на доб, а такође је и незнатно продужујем у трајању, у односу на друге ноте истог акорда.

Арпеђо, импровизирана секција

Слично арпеђо секцији у *Фуги* ге-мол, коју сам анализирао у овом раду, *Чаконе* има чак две секције које су арпеђиране. У првој арпеђо секцији Бах даје јасан модел (Пр. 46).



Пример 46, т. 89-91

Тумачење арпеђо секције је различито у свакој од поменутих едиција. И поред тога у едицијама можемо препознати две основне тенденције. Прва тенденција, представља принцип организовања арпеђа у комплексне ритмичке патерне. Патерни се мењају сваких 8 тактова, и има их укупно 4 у овој арпеђо секцији. Фердинанд Давид први испишује целу арпеђо секцију у својој едицији, и тај принцип следе бројне касније едиције, све до краја 20. века, попут Ауера, Флеша, Мостраса, Ростала и Шеринга. Давидов оригинални предлог, који следе све горе поменуте едиције је дат у следећем примеру:



Пример 47, Фердинанд Давидова едиција, т. 97-98.



Пример 48, едиција Карл Флеша т.103-5

Креативност у осмишљавању различитих ритмичких модела, је донела и виртуозна решења, типична за романтичарски израз 20. века. Међу њима је и Давидов предлог употребе *рикоше*¹⁵¹ потеза, који Јозеф Зигети такође користи у својој едицији.



Пример 49, Јозеф Зигетијева едиција, т. 133

¹⁵¹ *ricochet*, потез гудала у коме гудало одскаче по жици у истом смеру, озвучавајући низ нота. Violin Online Music Glossary, Dr. Robin Kay Deverich, <http://www.violinonline.com/glossary.htm>

Други принцип организовања арпеђа је први предложио Јозеф Јоаким, а следе га Адолф Буш и Иван Галамијан. Принцип арпеђирања је ближи Баховом предложеном моделу. Ритмички патерни се не смењују на 8 тактова, већ се мењају само да би акомодирали извођење четворогласних акорада, за које Бах није дао модел.



Пример 50, едиција Јозефа Јоакима, т. 103-6.



Пример 51 , едиција Адолфа Буша, т. 117-8.

Друга арпеђо секција, која почиње у такту 201, нема Бахову сугестију ритмичког патерна, а решење које овог пута све горе поменуте едиције подржавају је поново Фердинанд Давидово решење.



Пример 52, Фердинанд Давидова едиција, т. 201-8.

Леополд Моцарт је дао, по мом мишљењу најрелевантнији коментар и инструкцију за извођење секције у арпеђу. *Стил извођења ових акорада (у Чакони) је делимично означио Бах, а делимично је препуштено добром укусу виолинисте.* “Потом, демонстрира шест различитих врста арпеђирања и додаје: *“Као што су арпеђа записана у првом такту, у истом маниру се наставља до краја*¹⁵²

Пјер Бајо, у својој методологији објашњава приступ реализацији арпеђа један век касније, у 19. веку. Говори о значају уметничког израза у арпеђима: *Потребно је пронаћи посебан ефекат при извођењу арпеђа, односно тиме треба рећи нешто што по значају стоји изнад свега осталог. Овај ефекат се може добити маркирањем мелодијске линије у басу, и свирањем осталих гласова тихо (пиано), затим звучно подржавајући мелодију у горњем гласу, такође са променом артикулације, или коначно изводећи сва арпеђа у повезаном и мирном стилу*¹⁵³.

У својој интерпретацији арпеђираних акорада у првој секцији, руководим се сличним принципом који користе Јоаким и Буш, дакле у складу са Леополд Моцартовим саветом. Арпеђа групишем у групама по две тридесетдвојке, на почетку, као што је Бах написао (Пример 46), а када трогласне акорде замене четворогласне акордске структуре, тада их групишем у легатурама од по три тридесетдвојке. У зависности од тога на којој жици се налази водећи глас, додајем артикулацију на адекватан начин.

Артикулација

Бах је био веома јасан када је артикулација, односно идеја о контрасту између *легато* и одвојених потеза у питању. Поново је романтичарска традиција, коју је Фердинанд Давид представио у својој едицији, оставила траг у извођењима све до данас. Наредни пример може послужити као демонстрација у којој мери је романтичарски идеал био далеко од аутентичног барокног.

¹⁵² Leopold Mozart's *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, 1756. Oxford University Press, 1948, 46

¹⁵³ Pierre Baillot, *L'art du violon, Nouvelle Méthode*, Paris: Depot Central de Musique, Eng. trans. Louise Goldberg: *The Art of the Violin*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1991. 62.



Пример 53, едиција Фердинанд Давида, т. 47-48



Пример 53а, Бахов рукопис, т.47-48

Занимљиво је да готово све касније едиције имају своје предлоге артикулације у тактовима 47-48, а осим Бушове и Мострасове, ниједна друга не користи оригиналну Бахову артикулацију. Барокне интерпретације, такође различито тумаче ово место од оригинала, међутим то је ради немогућности да се тако велика легатура одсвира на једном потезу гудалом. Сматрам да ово и слична места у *Чакони*, треба одсвирати као у манускрипту, осим уколико је због недовољно звучног резултата, потребно легатуру поделити на две или више мањих као у такту 248, пред последње јављање теме. Ради постизања ефекта звучне грандиозности на крају става, пасаж потребно започети наниже и променти потез гудала, у другој половини такта. Мој избор је да ту промену гудала направим после стицања на највишу ноту *ge*, односно на последњој групи (пр. 54).



Пример 54, т. 248.

Варијације које почињу у такту 9, и у такту 18, се у свим традиционалним едицијама у тумаче у *легату*, док је у оригиналном рукопису написано управо супротно.



Пример 55, т. 9-12.

Чак и едиције које укључују оригинални текст паралелно са својим, одступају значајно од оригиналне интерпретативне замисли (пр. 56).



Пример 56, едиција Карл Флеша, т. 18-25.

Барокни виолинисти изводе пунктиран ритам у маниру двоструко пунктираних ритмичких фигура. Ова пракса је адаптирана и прихваћена код многих савремених извођача, и по мом мишљењу је добродошла промена која обогаћује интерпретацију. Барокна пракса у извођењу ових дела која нам је приближена кроз извођења барокних виолиниста данас, попут Рејчел Поцер, представља ризницу изражајних средстава. Савремено извођење изискује адаптацију барокних изражајних средстава, попут споменуте двоструко пунктиране фигуре, затим слободније употребе орнамената и трилера, и коначно слободнијег коришћења разноврсних артикулација.

6. ЗАКЉУЧАК

Мој докторски уметнички пројекат се бави анализом барокне извођачке традиције, као и променом које је романтичарска извођачка пракса донела у тумачењу Бахових Соната и Партита за соло виолину. Током 19. и 20. века, ова дела су имала веома различита тумачења и извођења, у односу на епоху и коначно на лични печат који су виолинисти у њима остављали. Од прве едиције ових дела, из 1843. године, коју је објавио Фердинанд Давид, уследиле су бројне друге едиције, као и аудио снимци ових дела, и захваљујући њима можемо практично пратити историјски развој виолинизма у протекла два века. У мом раду, анализирао сам два извођачка стила која су заступљена у тумачењу ових дела, романтичарску традицију и барокну извођачку традицију. Романтичарска традиција има корене у првој половини 19. века, и у највећој мери се повезује са Париским Конзерваторијумом. Тенденције ка барокном извођењу се јављају пред крај 19. века, када Јозеф Јоаким, први почиње да заговара идеју о новом, историјски информисаном приступу у тумачењу Бахових дела. Ове две традиције у извођењу Бахових Соната и Партита, које су током протеклог века постојале као два супротна извођачка стила, све чешће се спајају у савременим интерпретацијама, тако да границе између њих полако нестају.

Фердинанд Давид се сматра творцем романтичарске традиције у извођењу Соната и Партита, и неке од његових извођачких сугестија су утицале на бројне генерације виолиниста. Његови предлози у тумачењу арпеђа и артикулације су и даље актуелни у савременим извођењима. Фердинанд Давидова традиција се у 20. веку пренела преко Едварда Хермана, а затим Ауера и коначно његових бројних студената, водећих виолиниста 20. века, попут Јаше Хајфеца и Натана Милштајна. Јозеф Јоаким, иако представник романтичарске виолинске традиције је први скренуо пажњу на аутентично барокно тумачење, и његов пример су у својој едицијама следили Карл Флеш, Иван Галамијан и Адолф Буш, код којих се јасно види искорак ка свежијем, аутентичнијем приступу, и поред романтичарских оквира у којима су стварали. Последње две деценије 20. века, са јачањем барокне извођачке сцене, донеле су нова ауторитативна барокна извођења и аудио снимке Бахових Соната и Партита. Међу најистакнутијим представницима модерне барокне сцене су енглески виолинисти Ендрју Манза и Рејчел Поцер, који у својим извођењима ових дела излазе из строго барокних оквира, и пружају нов и свежији приступ, који инспирише савремена тумачења Бахових Соната и Партита.

У свом докторском уметничком пројекту, желела сам да кроз конкретна техничко-изражајна решења и сугестије, дођем до инструктивног извођачког предлога, заснованог на историјски информисаном тумачењу Бахових Соната и Партита.

Сам процес истраживања и проучавања извођачких пракси и њихово разумевање, у синтези са личним, креативним аспектима извођења, представља тренутну актуелну резултатну, једну од бројних кроз коју пролази извођач у потрази за стилски профилисаним, а коначно ипак личном и креативном извођењу.

6. БИБЛИОГРАФИЈА

ЛИТЕРАТУРА

1. Baillot, Pierre Marie François de Sales. *L'art du violon*. Paris, 1834. Eng. trans. Louise Goldberg: *The Art of the Violin*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1991.
2. David, Ferdinand. *Violinschule*. Leipzig, 1864. Eng. *Violin School*. London, 1874.
3. Flesch, Carl. *The Art of Violin Playing*. Eng. trans. Frederick Herman Martens. Vol. 1. New York: Carl Fischer, 1924; revised 1939. Vol. II, 1930.
4. Galamian, Ivan. *Principles of Violin Playing and Teaching*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1962.
5. Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. London, 1751. Facsimile reprint, Oxford: Oxford University Press, 1951.
6. Joachim, Joseph and Andreas Moser. *Violinschule*. Two volumes. Berlin, 1902-5. English transl. A. Moffat, 1905.
7. L'Abbé le fils, *Principes du Violon*. Paris, 1761; facsimile reprint Genève: Minkoff, 1976.
8. Mozart, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756. Trans. Editha Knocker, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. London: Oxford University Press, 1948.
9. Tarling, J. (2011) *Baroque String Playing for ingenious learners* - Hertfordshire: Corda Music Publications.
10. Wolff, C. (2000) *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* - Oxford: Oxford University Press.
11. Kelly, T. F. (2008) *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance* - Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

12. Butt, J. (1997) *The Cambridge Companion to Bach* - Cambridge: Cambridge University Press.
13. Lester, J. (1999) *Bach's works for solo violin : style, structure, performance*, Oxford: Oxford University Press Farstad.
14. P. K. (2000) *German Galant Lute Music in the 18th Century* - Göteborg: Göteborg University, Department of Musicology, Sweden.
15. David, H. T.; Mendel, A.; Wolff, C. (1999) *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* - New York: W.W. Norton and Company, Inc.
16. Monelle, R. (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral* - Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.
17. Peter Allsop, *Arcangelo Corelli: New Orpheus of our Times* (Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 1999).
18. Bukofzer, M. F. (1947) *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach* - New York: W. W. Norton & Company Inc.
19. Donington, R. (1982) *Baroque Music: Style and Performance; A Handbook* - London: Faber Music.
20. Donington, R. (1989) *The Interpretation of Early Music* - London, Boston: Faber and Faber.
21. Donington, R. (1973) *A Performer's Guide to Baroque Music* - London: Faber and Faber.
22. Schröder, Jaap (2007) *Bach's Solo Violin Works: A Performer's Guide*, Yale University Press.
23. Murray, Robert P. "Evolution of Interpretation as Reflected in Successive Editions of J.S. Bach's Chaconne." Ph.D. diss., Indiana University, 1976.
24. Elisabeth Imbert Green: "Performing Solo Bach: An Examination of the Evolution of Performance Traditions of Bach's Unaccompanied Violin Sonatas from 1802 to the Present" Cornell University.

LINKOVI

<http://em.oxfordjournals.org/content/XVIII/4/515.extract>

www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music

<http://www.classicalnotes.net/classics/partitas.html>

<http://www.devinhoughviolins.com>

<http://www.christopherjohnwilliams.com/>

<http://www.themonteverdiviolins.org/baroque-violin.html>

<http://www.violinonline.com/glossary.htm>

J.C. БАХ, СОНАТЕ И ПАРТИТЕ, ЕДИЦИЈЕ

-*Bach, Johann Sebastian, Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* (1720). Facsimile of autograph, in *Neue Ausgabe Samtlicher Werke*. Kassel: Barenreiter, 1958.

-*Tre Sonate per il Violino Solo Senza Basso*. Bonn: Simrock, 1802. Reprint, Los Angeles: Early Music Laboratory, 1981.

-*Sechs Suiten Fur Violine Allein*, ed. Ferdinand David. Leipzig: Kistner, 1843.

-*Six Sonatas and Partitas for Violin Solo*, ed. Joseph Hellmesberger. Leipzig: Peters, 1865; reprint, New York: International Music Co.

-*Sonatas and Partitas*, ed. Alfred Dörffel in the *Bach-Gesellschaft*, Volume 27. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1879.

-*Sonatas and Partitas for the Violin*, ed. Eduard Hermann. New York: Schirmer, 1900.

-*Six Sonatas and Partitas for Violin Solo*, eds. Joseph Joachim and Andreas Moser. Berlin: Bote und Bock, 1908; reprint, New York: International Music Co., n.d.

-*Six Sonatas for Violin Solo*, ed. Leopold Auer. New York: Carl Fischer, 1917.

-*Sonatas and Partitas for Violin Solo*, ed. Adolph Busch. London-Hamburg: N. Simrock, 1931; revised 1952.

-*Sonaten und Partiten fur Violine solo*, ed. Carl Flesch. Leipzig: Peters, 1930.

-*Sonatas and Partitas*, ed. Gunter Hausswald in the Neue Bach-Ausgabe, Series VI, Volume I. Kassel: Barenreiter, 1958.

-*Sonates et Suites pour violon seul*, ed. Jean Champeil. Paris: Heugel and Co, 1959.

-*Sei Solo: A Violino senza basso accompagnato*, ed. Tadeusz Wronski. Kracow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

-*6 Sonatas and Partitas for Violin Solo*, ed. Ivan Galamian. New York: International Music Co., 1971.

-*Six Sonatas and Partitas for Solo Violin*, ed. Efrem Zimbalist. Hollywood: Highland Music Co., 1978.

-*Drei Sonaten und drei Partiten für Violine allein BWV 1001-1006*, ed. Max Rostal. Leipzig: Peters, 1979.

-*Sonatas and Partitas for Violin Solo*, ed. Henryk Szeryng. Mainz: Schott, 1981.