

dr Svetlana Stojanović Kutlača, profesor, čembalistkinja

Muzička škola „Josip Slavenski“, Beograd

PRISTUP INTERPRETACIJI BAHOVIH GOLDBERG VARIJACIJA BAZIRAN NA IDEJI „UJEDINJENJA UKUSA“

UDK 781.5.083.2

Pregledni rad (Review article)

Sažetak

U ovom radu se predlaže postupak usmeren na traganje za istorijski autentičnom interpretacijom Bahovih *Goldberg varijacija*. U skladu sa principima „istorijski informisane izvođačke prakse“ u radu se analizira problematika razvoja ukusa tokom epohe muzičkog baroka. Rad se bazira na prepoznavanju prisustva ideje “ujedinjenja ukusa” u Bahovim *Goldberg varijacijama*, demonstrirane poređenjem sa Kuprenovim kamernim svitama *Parnas ili Apoteoza Koreliju* i *Apoteoza Liliju*. Pretpostavka je da ovakva analiza može da utiče na promenu načina percepcije *Goldberg varijacija* savremenih interpretatora i slušalaca.

Ključne reči: Bah, *Goldberg varijacije*, “ujedinjenje ukusa”

UVOD

Istorijski čembalistički repertoar je u baroku definisan u okviru nacionalnih stilova (ukusa): italijanskog i francuskog (Jones, 1990), što bi trebalo da predstavlja osnovu za preispitivanje Bahovog stila. Tek na kraju barokne epohe formira se „nemački ukus“, koji je u većoj meri karakterističan za stil koji su prihvatili Bahovi sinovi, nego za samog Baha. Put ka razumevanju i interpretaciji Bahovih *Goldberg varijacija* je za izvođače čembaliste, kao i za poklonike „istorijski informisane izvođačke prakse“, u velikoj meri drugačiji od puta koji sledi savremeni pijanista. U okviru tradicionalne prakse i uobičajenog repertoara pijanista nema mogućnost, za razliku od čembaliste, da izgradi osećaj za dela predstavnika italijanskog stila npr. Freskobaldija i Rosija niti za dela predstavnika francuskog stila npr. Kuprena, Danglebera, Kleramboja, Forkrea. Kupren je, za tumačenje Bahovog čembalističkog stila, najznačajniji od ovih kompozitora ne samo zbog svoje izvrsnosti, nego i zbog dominacije francuskog ukusa na nemačkim dvorovima. Kupren je prošao dugotrajan put transformacije sopstvenog stila, odnosno asimilacije elemenata italijanskog u postojeći francuski ukus (tzv. “francuski klasicizam”) kroz svojih 27 čembalističkih i 14 kamernih svita, koji je krunisan rađanjem njegovog zrelog stila izraženog u poslednjim svitama, a njegova namera ujedinjenja stilova jasno je sprovedena i demonstrirana u kamernim svitama pod nazivom “Ujedinjeni ukusi”. Bah je jednu generaciju mlađi i njegov lični stil razvija se postupno tokom prvih decenija XVIII veka. S obzirom na dominaciju francuskog ukusa na nemačkim dvorovima i s obzirom da je u istorijskim izvorima potvrđeno Bahovo (bar delimično) poznavanje i apsolutno divljenje Kuprenovom opusu, ovaj rad ima za cilj da izvođača, kao i slušaoca, povede putem traganja za prepoznavanjem srodnih kompozicionih elemenata i analognih adekvatnih izvođačkih postupaka pri interpretaciji dela ove dvojice velikana barokne muzike.

1. Raznovrsni pristupi tumačenju Goldberg varijacija

Problem tumačenja *Goldberg varijacija* je u suštini pitanje stila, jer je ovo delo jedinstveno ne samo u okviru barokne epohe već i u ukupnom Bahovom opusu. *Goldberg varijacije* čine četvrti deo *Clavier Übung –a*, (pored kanonskih varijacija *Vom Himmel hoch*, *Musical Offering* i *Art of Fugue*) i najduže su varijaciono delo u muzici 18.veka (u prethodnim vekovima to su bile Freskobaldijeva *Cento Partite sopra Passacagli* i Berdove *Walsingham* varijacije). Precizno definisanje stila presudno je za interpretatora koji teži autentičnosti, dok se lična emotivnost, inspiracija i nadahnuće formiraju kao nadgradnja usvojenog stava izgrađenog na bazi dostupnih informacija o stilu. Kada su *Goldberg varijacije* u pitanju, broj informacija je ogroman. Savremeni traktati, koji se bave ovim delom, baziraju se u osnovi na jednom od dva principa: filozofskom ili teoretskom. U posebnu grupu spadaju traktati iz domena „rane muzike” koji dodatno uključuju istorijske zapise Bahovih prethodnika i savremenika. Za svaku od ovih grupa tekstova može se navesti nekoliko karakterističnih primera:

Goldberg varijacije, prema rečima Ralfa Kirkpatrika (jednog od najznačajnijih čembalista i analitičara čembalistikog repertoara XX veka), posvećenog slušaoca uvode u magični svet pozne renesanse i „muzike sfera“ (Williams, 2001). Prema Kirkpatriku, Bah je ovo delo i stvorio u skladu sa zamislima Tomasa Brauna (Sir Thomas Browne: *Religio medici*, 1642) unoseći u njegovu konstrukciju svesno nešto više od muzičkog znanja - božansku inspiraciju („*there is something in it of Divinity more than the eare discovers*”, Ibid), a izvođač kao i slušaoci ovog dela, predajući mu se zakoračuju u povlašćeni duhovni prostor.

Nasuprot Kirkpatrikovoju filozofskoj, platonističkoju, mogućnosti inspiracije izvođača *Goldberg varijacija* stoji, istorijski delimično zasnovana, psihološka vizija *Goldberg varijacija* kao „dela za lečenje insomnije“. Ona ima osnove u legendi o nastanku dela, prema kojoj je naručilac grof Kajzerlink (Herman Carl Reichsgraf von Keyserlingk) želeo da mu u noćima, u kojima je patio od nesаницe, mladi štićenik Goldberg Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) svira muziku „blagog i veselog karaktera“. Ne postoje dokazi o ovoj porudžbini, mada je grof dobio od Baha lično jedan prepis ovog dela. Legenda je zasnovana na tekstu prvog Bahovog biografu Forkela.

Istoriografi i analitičari manuskripata otkrili su (Nyquist, 2000) da je, započevši ovo delo, Bah 1733. godine prvi put pokušao da dobije zvanje dvorskog umetnika na Saksonskom dvoru (*kurfürstlich-sächsischen Hofkompositeurs*). Arija, koju Bah koristi kao temu za varijacije, pojavljuje se već 1725. godine u drugoj svesci komada (*Klavierbüchlein*) posvećenih Bahovoj drugoj supruzi Ani Magdaleni Bah, međutim, iz nepoznatih razloga Bah nije završio započeto delo, a 1736. godine stekao je titulu dvorskog umetnika posvetom stavova *Kyrie* i *Gloria* iz Mise u ha molu Izbornom princu Drezdena. Bah će započete varijacije završiti tek nakon desetak godina,

1741. godine. Imajući u vidu da je francuski stil (*le goût française*) bio uzor na Saksonskom dvoru, Bah je za temu varijacija odabrao sarabandu bogato ornamentisanu u francuskom stilu. Može se naslutiti da je Bah, sledeći ideje francuskog klasicizma, u *Goldberg varijacije* utkao svoja znanja o renesansnoj kosmologiji i pravilima antičke rimske retorike.

U ovom radu se, na osnovu promene podataka o periodu nastanka dela (1733. a ne 1741.g.), uvodi pretpostavka da je Bah pokušao da da lični doprinos ideji ujedinjenja ukusa koja je u tom periodu bila aktuelna. Verovatno je Bah, podstaknut Kupernovom idejom o ujedinjenju italijanskog i francuskog ukusa (jasna je simbolika naslova Kuprenovih kamernih svita „Ujedinjeni ukusi“, *Les Goûts réunis*), pokušao da *Goldberg varijacijama* demonstrira odnos italijanskog i francuskog stila, kao i mogućnost njihove sinteze. Čitava decenija pomeraja u Bahovom razvoju sopstvenog stila puno znači, pa *Goldberg varijacije*, po mišljenju autora ovog rada, nisu demonstracija Bahovog zrelog stila koliko potvrda Bahovog postupka traganja za novim “nemačkim” stilom.

Savremeni muzikološki tekstovi, u kojima se govori o strukturi *Goldberg varijacija*, uglavnom se bave teorijom tempa, ritma, forme i analizom kompozicionog postupka. Tekstovi koji se bave pitanjem odnosa tempa (tj. mogućnošću primene proporcionalnog menzuralnog sistema koji je zasnovao Pretorijus (Abravaya, 2011), ili temporalnom korelacijom (Chestopal, 2010) i simetrijom (Smith, 1997), ne diskutuju o problematici stilova, ali ona je inherentna u njihovom radu. Naime, njihove tvrdnje kreću se na relaciji od hronometrista do muvmantalista, tj. od onih koji ritam i tempo posmatraju kao apsolutne vrednosti do onih koji pokretu pridaju afektivno značenje, a u suštini je ovaj dijapazon tipičan za odnos italijanskog i francuskog stila.

Tekstovi koji se bave percepcijom muzike spominju *Goldberg varijacije* u rasponu od metaforične predstave transformacije (Peacocke, 2009), percepcije organizacije (Moriceau, 2007) do demonstracije odnosa emocija i razuma (Estalote, 2010). I oni, takođe nesvesno, dotiču i raspravljaju problematiku odnosa osnovnih baroknih stilova: italijanskog stila u kome dominiraju afekti i francuskog stila podređenog razumu.

2. Bah i Kupren

Izvođač koji se studiozno priprema za izvođenje Bahovih *Goldberg varijacija* može se naći pred nepremostivom teškoćom osećanja nedovoljnosti informacija i „praznine“ koji izaziva urtext izdanje; on mora da pokuša da „dekodira“ Bahove ideje, kako bi otkrio smernice za izbor korektne artikulacije, tušea, odnosa prema ornamentaciji, fleksibilnosti tempa, izražavanju afekata i primeni efekata. I dok kod teoretičara muzike *Goldberg varijacije* izazivaju rađanje brojnih raznorodnih hipoteza, istorijski informisan izvođač-čembalista potražiće inspiraciju kroz srodnost ovog dela sa delima Bahovih prethodnika ili savremenika. Iako se Bahove *Goldberg varijacije* mogu posmatrati kao apsolutno umetničko delo, one su takođe deo određenog konteksta, rezultat namera koje su

„ogledalo“ duha vremena i sredine u kojoj su nastale. Za odabiranje takvog tipa analize potrebna je neka kompozitorova naznaka, istorijska opaska savremenika; ključ takvog tumačenja može da se krije u poređenju sa delima onih koji su više nego Bah bili skloni da eksplicitno izlažu svoje kompozicione namere.

Tumačenje Bahovog stila može se potražiti u tekstovima savremenika i sledbenika: najznačajniji su stavovi Kvanca i Kirnbergera - obojica su bili njegovi učenici i muzičari na dvoru Fridriha Velikog. Kvanc u svojim zapisima karakteriše Bahov stil kao „eklektički“ (Vermischte Geschmack). Kvancova odrednica upućuje nas na traganje za elementima iz kojih je postupkom sinteze takav stil nastao, elementima koji su prisutni u delima poznatih umetnika koji prethode Bahu, na kojima je Bah učio i kojima je bio inspirisan. Bah neosporno pripada nemačkoj orguljaškoj i duhovnoj tradiciji, ali je u svetovnoj muzici sledbenik italijanskog stila (osnovne postavke italijanskog baroka usvojio je još u ranoj mladosti kroz upoznavanje sa Freskobaldijevim delima), a takođe je na njega snažan uticaj izvršila dominacija francuskog ukusa na nemačkim dvorovima. Na Saksonskom dvoru Bah je mogao da čuje dela francuskih baroknih muzičara: Maršana, Djepara, Danglebera, Šambonjera, Klerambova i pre svega Fransoa Kuprena „Velikog“ (Smith, 1997). Lalisti su preneli na dvor u Saksoniji tradicionalni francuski ukus koji je Bah apsorbovao, ukus u kom se „kristalizacija nacionalnih stilova ogleda u plesnoj muzici“ (Ibid). Plejada francuskih umetnika bila je na prelazu XVII u XVIII vek podeljena u dva tabora: poklonike francuskog i poklonike italijanskog stila. Neki od njih krenuće putem „ujedinjenja ukusa“, među kojima je najznačajniji Fransoa Kupren. Kupren je lično uvek bio sklon da ceni dela prema njihovoj sopstvenoj vrednosti ne uzimajući u obzir ni ime kompozitora niti njegovu nacionalnu pripadnost, pa je već krajem XVII veka pisao kamerne sonate u italijanskom maniru. Kupren nije bio neutralan kompozitor apsolutnih dela, on je bio angažovan: nakon prvih kamernih koncerata u „francuskom klasičnom“ stilu *Concerts royaux*, Kupren se jasno deklarise kao poklonik italijanske umetnosti, a naslov izdanja *Nouveaux concerts* je upotrebljen, prema njegovim rečima, u predgovoru, upravo da bi se naglasila razlika u odnosu na prethodne „Kraljevske koncerte“. Vrhunac Kuprenovog „novog stila“ vidi se u kamernim svitama pod nazivom „Apoteoze“: *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli, Grand Sonade en trio* (publikovano godine 1724. u istom volumenu sa *Les Goûts réunis*) i *L'Apothéose de Lulli* (publikovna 1725), u okviru koje se nalazi trio sonata sa simboličnim naslovom „Mir na Parnasu“ (*La Paix du Parnasse*). Lakoćom svojstvenom francuskom duhu, Kupren zadatak ujedinjenja ukusa ostvaruje postavkom male muzičke komedije, fiktivnog teatra: pored Korelija i Lilija prisutne su Korelijeve i Lilijeve Muze, scena se odvija na Jelisejskim

poljima, a vrhovni sudija Apolon presuđuje ko ima pravo da se uzdigne na muzički Parnas.¹ Pored ovih opštepoznatih činjenica autor ovog rada ističe da Kuprenov dupli pastiš Apoteoza nije samo kompoziciona demonstracija stilova, on je istovremeno namenjen izvođačima koji treba da ovladaju različitim manirima interpretacije, da ovladaju modernim izrazom.

Bah je svojim umetničkim senzibilitetom uočio i prepoznao kvalitete italijanskog i francuskog stila, a u postupku njihove asimilacije našao se na istoj strani sa francuskim umetnicima, poklonicima italijanskog ukusa i njihovim predvodnikom Kuprenom, kog su nazivali „Duce“ (*Le Serviteur passionné de l'Italiens à Paris*). Nit koja povezuje Kuprena i Baha je dugogodišnja čembalistička pedagoška kao i kamerna koncertna aktivnost: mnoge Bahove kompozicije za čembalo, orgulje i klavikord bile su didaktičke: Invencije, Sinfonije, Dobro temperovani klavir i konačno 4 sveske Klavirskog praktikuma (*Clavier-Übungen*). Bahova kamerna dela i značajna solistička dela za čembalo solo bila su deo koncertnog repertoara koji je trebao da zadovolji ukus plemstva i dvora. *Goldberg varijacije* su istovremeno prigodno delo (za interpretaciju na dvoru) i didaktičko delo za mladog Goldberga. Predlog autora je da se poznatoj tezi o didaktičkoj funkciji *Goldberg varijacija* u izvođačkom smislu, doda teza o njihovoj ulozi u demonstraciji ideje „ujedinjenja ukusa“. U cilju integrisanja stilskih karakteristika francuskog, italijanskog i starog polifonog nemačkog stila i formiranja novog „eklektičkog“ nemačkog stila Bah je sledio Kuprena, a istovremeno je sintezu stilova ostvario na jedinstven i originalan način.

3. Zaokret u stilu

Princip variranja u delima određenog kompozitora bio je povezan sa principima realizacije šifriranog basa. Poznato je da je Bah umeo da zadivi učenike i savremenike svojom tehnikom praćenja na osnovu general basa, njegova pratnja mogla se slušati kao celovita i sebi dovoljna kompozicija. Bahov priručnik za realizaciju šifriranog basa: *Principi i metode* iz godine 1738. potiče iz pera njegovih učenika, a u njemu ne iznenađuje njegova napomena, da ono što ne može da se opiše rečima može da se izvede iz datog primera (Poulin, 1994: XIX), pošto je u nastavi voleo da problem demonstrira muzički. Koncept harmonske triade koji se pojavljuje na početku njegovog priručnika otkriva modernost njegovog harmonskog jezika, a njegovi bazični kompozicioni postupci, koji proističu iz general basa, očigledni su u njegovim „figurirajućim“ preludijumima (npr C dur, I DTK).

¹ Kuprenovi naslovi su slikoviti i razotkrivaju korake u borbi i konačno pomirenje ukusa: *Lulli aux Champs Élysées concertant avec Les Ombres Liriques. Air pour les Mêmes. Vol de Mercure aux Champs Élysées, pour avertir qu'Apollon y va descendre. Descente d'Apollon qui vient offrir son violon a Lulli, et sa place au Parnasse. Rumeur souterraine, casée par les auteurs contemporains de Lulli. Plainte des Mêmes: par des flutes ou des violons très adoucis. Enlèvement de Lulli au Parnasse. Accueil entre doux et hagar fait a Lulli par Corelli et par les Muses Italiennes. Remerciement de Lulli a Apollon.*

Bah je dugo bio uporan u negovanju starog stila i oprezan u usvajanju vrednosti novog stila, stila koji je dugo smatrao „ispraznim“ (Estalote, 2010). Mnogi savremenici se nisu sa njim slagali, naprotiv kritikovali su ga: Johann Adolf Scheibe nazvao je Bahov stil „otečenim i podbulim“. U odnosu na prve tri sveske *Clavier-Übungen* (u prvoj se nalazi 6 Partita, u drugoj *Italijanski koncert i Francuska uvertira*, u trećoj orguljske kanonske varijacije) Bahova četvrta sveska predstavlja iznenađenje i zaokret (Williams, 2001). Bahov sin Karl Filip Emanuel već je bio objavio Pruske sonate, koje pripadaju novom ukusu, ali sam Bah nigde osim u *Goldberg varijacijama* nije pokazao sklonost ka novom virtuoznom i ležernom stilu, koji je iz njegove perspektive bio „bizaran“ i „površan“. Zato, u odnosu na druga Bahova dela, *Goldberg varijacije* predstavljaju iznenađenje: one odišu neobičnim, modernim jezikom koji se može uporediti sa jezikom Skarlatijevih sonata (objavljene 1738.g. u Londonu, pitanje je koliko je Bah sa njima bio upoznat) i Ramoovih komada (iz 1724.g. i 1728.g.) punih ukrštanja ruku. Obrazloženje za jedinstveni stil *Goldberg varijacija*, može se, po mišljenju autora, pronaći u činjenici da je Bah ovim varijacionim delom još 1733.godine imao nameru da konkuriše za titulu dvorskog kompozitora. „Dvorski“, „bizaran“, „teatarski“ model Bah je imao u Kuprenovom opusu koji mu je bio dostupan, a koji se na frankofilskom Saksonskom dvoru poštovao kao uzor savršenstva.

Bahove *Goldberg varijacije* nisu ornamentalne niti karakterne već označavaju seriju metamorfoza osnovnog materijala zasnovanog na basu. Bah se u stvaranju *Goldberg varijacija* oslanja na izvanredne čakone i pasakalje savremenika (npr. Korelijeve i Dangleberove varijacije *La Folia* i Kuprenove *Les folies Françaises*). Njegov cilj je kao i Kuprenov: demonstracija osobnosti različitih stilova i mogućnost njihove interakcije. Akcenat je na umetničkom majstorstvu, čas virtuoznom, čas ornamentalnom ili kontrapunktskom. Kupren je italijansku i francusku vrstu majstorstva odvojio u *Apotezi Koreliju* i *Apotezi Liliju* a njihovu sintezu predstavio u sonati „Mir na Parnasu“. Bah je postupio drugačije: 30 varijacija je razbio u 10 grupa po 3, kao da je težinu transformacije i integracije stilova podelio na 10 (simboličkih) koraka. U *Goldberg varijacijama* jasno se razlikuje 10 grupa od po 3 varijacije od kojih je uvek jedna virtuoзна, tokatna italijanskog tipa, druga francuska igra a treća omiljena nemačka stroga polifona forma kanon; elementi ovih trilinga se mogu posmatrati kao teza, antiteza i sinteza. Autor ovog rada sugerše izvođaču koji sledi ideju „ujedinjenja ukusa“, da primeni u svakom trilingu tri različita interpretativna postupka: italijanski-fluidan, egzaltiran, virtuozan, sklon efektima; francuski-racionalan, otmien, elegantan, prefinjen, ornamentisan, i nemački-striktan, stabilan, dosledan u polifoniji, čvrst u artikulaciji, bez suvišnih ukrasa. Uzor za interpretativno razlikovanje stilova izvođač može potražiti u delima bilo kog italijanskog, francuskog ili nemačkog kompozitora ranijih epoha: za italijanski-improvizacionu slobodu prisutnu u tokatama i partitama Freskobaldija, hromatizam Rosijevih tokata, pokretljivosti i iskričavost Skarlatijevih sonata; za francuski - pompeznosti Danglebera, „slatku melanholiju“

Kuprena i koncertantnu akrobatiku Ramoa; za nemački - eleganciju svita i fantazija Frobergera, čvrstu polifoniju Bukstehudea i Matesona; kao uzor kombinacije francuskog i nemačkog stila, može se pozvati na Mufata, a kombinacije nemačkog i italijanskog na Hendla. Dovoljno je, u interpretaciji *Goldberg varijacija*, primeniti razlike stilova prepoznate u Kuprenovim *Apoteozama* i posmatrati *Golberg varijacije* kako pandan *Apoteozama*.

Za opravdanost tog postupka autor rada nudi još jedno obrazloženje: karakteristično je da je Kupren svoje *Apoteoze* objavio u formi partiture, a ne odvojenih deonica što je do tada bilo neuobičajeno. Štampanje *Apoteoza* u partituri povezano je sa Kuprenovom željom da se dela izvode kao duo čembala, jer takva štampa olakšava interpretaciju, o čemu svedoči njegov predgovor, štaviše to je bila najčešća varijanta izvođenja, prva varijanta koja se podrazumeva. Naravno, on priznaje da postoji problem dugih držanih tonova koji se na čembalima moraju popuniti trilerima, ipak ton čembala je nenadmašan po pitanju briljantnosti i jasnoće (Beaussant, 1980, str. 296²). Dublji razlozi od praktičnih, zbog kojih Kupren daje prednost čembalima, jesu uniformnost intonacije i uniformnost boje zvuka koja obezbeđuje isticanje kompozicionog savršenstva u prvi plan. Isti razlozi mogli bi biti primenjeni i na postupke karakteristične za Baha i njegovo okruženje: čembalisti su bili kompozitori i u tom smislu najbolje obučeni muzičari, precizna intonacija čembala obezbeđivala je različite boje tonaliteta (u okviru sistema nejednake temperacije) što je bio bitan deo proučavanja kojima su se bavili barokni muzičari, a sjaj zvuka čembala bio je najadekvatniji za demonstraciju savršenstva kompozicije. Da je Bah promišljao istu problematiku potvrđuje njegovo delo *Umetnost fuge*, koje se može izvoditi u različitim instrumentalnim kombinacijama, objavljeno je u obliku partiture, ali istovremeno je pogodno, i sasvim korektno, njegovo izvođenje na jednom ili dva čembala (dve fuge za duo čembala). Za razliku od *Umetnosti fuge*, *Goldberg varijacije* nisu objavljene u partituri, već su napisane za čembalo sa dva manuala (jasna Bahova napomena zahteva korišćenje dva manuala uvek u varijacijama virtuoznog, italijanskog tipa), a dve boje (dva registra istog instrumenta) obezbeđuju iluziju kamernog zvuka. Bahova izričita napomena o primeni dva manuala u određenim varijacijama je nit koja vodi ka njihovom poređenju sa italijanskom omiljenom formom- trio sonatom. U skladu sa ovim može se reći da savremeni izvođači sasvim legitimno izvode *Goldberg varijacije* kao delo za sastav baroknog trija, analogno principu izvođenja *Umetnosti fuge*.

U *Goldberg varijacijama* kao demonstraciju italijanskog stila treba posmatrati varijacije broj 1, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29; kao „francuske“ varijacije broj 2, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, i ariju; ostalo su „nemački“ kanoni (uključujući i završni *Quodlibet*). Italijanske varijacije imaju svoj pandan u stavovima *Apoteoze Koreliju*, francuske u *Apoteozi Liliju*, a trio sonata *Mir na Parnasu* bi

² „Gudački instrumenti zadržavaju zvuk, dok čembalo to ne može tako da se zvuk mora popuniti dugim ornamentima. Ako se to učini, izvođenje neće biti manje prijatno jer se zvuk čembalo odlikuje briljantnošću i jasnoćom, koje drugi instrumenti ne poseduju“ (prevod autora)

se prisustvom kanona mogao uporediti sa Bahovim postupkom „ujedinjenja ukusa“ i formiranja „eklektičkog stila“.

U *Apotezi Koreliju* Kupren se opredelio za čvršću konstrukciju, hromatiku i smeliji harmonski jezik, muzički tok je fluidan (*notes égales*), izraz je jasan (*marqués*). U *Apotezi Liliju* Kupren se koristi dijatonikom, konsonantnim harmonijama, bez iznenađenja i kontrasta, muzikom dominira atmosfera francuske opere, prisutna je francuska uvertira, graciozni baleti i deskriptivne scene silaska bogova i njihovih glasnika (u operi su ove scene bile zaglušene bukom mašina), a često je prisutna i ironija (npr. u stavu *Rumor u suterenu*). U *Goldberg varijacijama* postoje analogni postupci, što je očigledno iz sledećih notnih primera:

Kupren *Apoteza Liliju*

1. francuska uvertira: *Accüeil*

Musical score for Kupren's 'Accüeil'. It features three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo marking 'Largo.' is written below the first staff. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'b' and 'b3'.

2. balet: *Air*

Musical score for Kupren's 'Air'. It features three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The tempo marking 'Gracieuement' is written below the first staff. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'F' and 'f'.

Bah *Goldberg varijacije*

1. Varijacija 16

Musical score for Bach's Variation 16. It features three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo marking '16. a 1. Cla.' is written above the staff. The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'w' and 'p'.

2. Varijacija 19

Musical score for Bach's Variation 19. It features two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f' and 'p'.

3. deskriptivne scene: *Rumeur Souteraine*

Handwritten musical score for three staves. The top two staves are in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The word "vite" is written below the first staff. A 3/6 time signature is written above the bottom staff. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

3. Varijacija 28

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The music features a sequence of notes with accents and slurs.

Kupren *Apoteoza Koreliju*

1. fluidan tok

Corelli bouvant à la Source D'Hypocrène

Handwritten musical score for three staves. The top two staves are in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. A bracketed instruction reads: "[Notes égales; et et modérées]".

Bah *Goldberg varijacije*

1. Varijacija 5

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The music features a sequence of notes with accents and slurs.

2. hromatika: *Corelli Charmé*

2. Varijacija 20 takt 22

3. čvrsta konstrukcija: *Corelli Charmé*

3. Varijacija 1

ZAKLJUČAK

U suštini problematike *Goldberg varijacija* je rađanje novog „eklektičkog“ stila, „galantnog stila“, stila u kom dominiraju „klasični uticaji“- jednostavna melodija i pratnja. Bah je bio istrajan u negovanju „starog“ stila do te mere, da su ga savremenici oštro kritikovali. Ipak, Bah nije mogao da ostane ravnodušan pred izazovima koje je pružao novi stil: pokušao je da ga usvoji u momentu kada je konkurisao za mesto dvorskog kompozitora Saksonskog dvora. Pod francuskim uticajem obogatio je svoj kompozicioni jezik sintezom italijanskog i francuskog ukusa, u postupku sinteze priključio je i kanon kao karakteristiku „starog“ nemačkog stila i postigao je potpuno novi rezultat.

Bahov „eklektički“, dvorski stil u *Goldberg varijacijama* je izvanredan, jedinstven, u njemu je uspeo da sačuva kompleksnost i slojevitost „starog“ stila i istovremeno ostvari transparentnost u skladu sa zahtevima novog doba. Bahov stil izražen u *Goldberg varijacijama* ima početni impuls u Kuprenovom opusu, da bi se iz njega razvio u veoma samosvojan i bogat izraz. Svaki oblik varijacija je demonstracija transformacije osnovnog motiva, *Goldberg varijacije* su više od toga: demonstracija transformacije stila ostvarene u simboličkih 10 koraka.

Literatura

Abravaya, Ido: "On Bach's Rhythm and Tempo", Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, Second corrected printing, ISBN 3-7618-1602-2, 2011

Beaussant, Philippe: "François Couperin", Paris, Fayard, 1980

Chestopal, Victor: "Temporal Correlation in the Goldberg Variations", A thesis submitted in partial fulfillment of the Doctor of Music Degree (Art Study Programme) at DocMus, Sibelius Academy, 2010

Estalote, David: "Unity of the Heart and Mind in the Music of J.S. Bach", Music & Performing Arts, February 5, 2010 <http://www.curatormagazine.com/author/davidestalote/>

Gastoué, Amédée: "Oeuvres complètes de François Couperin IV, Musique de chambre", Introduction, Monaco, Éditions de Loiseau-Lyre, Les Remparts, 1933

Jones, Richard D.P : "Baroque keyboard pieces", Introduction, The Associated Board of the Royal Schools of music, Oxford, 1991

Kellner, Herbert Anton: "The Mathematical Architecture of Bach's Goldberg Variations", The English Harpsichord Magazine, Vol. 2, No8, 1981

Moriceau, Jean-Luc: "Have we begun to listen to organisations?", Tamara Journal of Critical Postmodern Organization Science, Vol 6, Issue 6.2, ISSN 1532-5555, 2007

Nyquist, Kristian: "Goldberg variations", CD, Le chant de Linos, CI 0404 (prema Hans Hermann Niemoller, "Polonaise und Quodlibet-Der innere Kosmos der Goldberg variationen Musik-Konzepte, Nr 42, München, 1985), 2000

Peacocke, Christopher: "The Perception of Music: Sources of Significance", British Journal of Aesthetics, Published by Oxford University Press on behalf of the British Society of Aesthetics, Vol 49, Number 3, July 2009, pp. 257 – 275 DOI:10.1093/aesthj/ayp016, 2009

Poulin, Pamela: "Johann Sebastian Bach's Precepts and Principles, for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts (Leipzig, 1738)", translated with a commentary by Pamela L. Poulin, with a preface by Christoff Wolf, Clarendon Press. Oxford, 1994

Simmonds, Paul: "Bach keyboard music", Early Music, Oxford University Press, doi:10.1093/em/cap133, February 2010

Smith, Timothy A.: "The Symmetrical Binary Principle", 1997

<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/bin.html>

Williams, Peter: "Bach, the Goldberg variations", Cambridge UK, University Press, 2001

APPROACH TO INTERPRETATION OF BACH'S GOLDBERG VARIATIONS BASED ON IDEA OF „UNITY OF TASTES“

Summary

In accordance to “historically informed performance praxis”, this paper suggests proceedings directed to search for authentic interpretation of Bach's Goldberg variations, lead by reconsidering piece's origin historical moment and intentions. Problem is recognised as baroque different styles (tastes) development. A parallel to François Couperin's “unity of tastes” idea is established. Demonstration of the idea is shown as correspondence between Couperin's Apotheoses and Goldberg variations. It is assumed that result will influence contemporary performer as well as listener of Goldberg variations.