

Svetlana Stojanović Kutlača
 Muzička škola "Josip Slavenski" Beograd
 Odsek za ranu muziku
 Srbija

UDC 78.071.1:929 Bach J. S.
 doi:10.5937/ZbAkUm1705142S

Simbolika Bahovog dela *Umetnost fuge*

Apstrakt: Bahovo delo *Umetnost fuge*, koje se sastoji od 14 fuga i 4 kanona, predstavlja specifičan kontrapunktski ciklus: sve teme, na kome je izgrađeno, baziraju se na transformaciji jedne početne teme. Delo je nastalo kao finalna Bahova ponuda za članstvo u Miclerovom udruženju umetnika. Istorijski podaci o tom udruženju, kao i činjenica da se Bah bavio problematikom temperacije, ukazuju na njegovo poznavanje pitagorejske doktrine. To navodi na pretpostavku o simboličkom sadržaju tog dela. U radu se uspostavlja paralela između ovog Bahovog ciklusa i renesansne ideje „promene“ (ta ideja predstavlja tumačenje zagonetnog arhaičnog teksta sačuvanog na 13 smaragdnh tablica¹). Simbolika Bahovog dela prepoznaje se kao demonstracija poznavanja „tajne kreativnosti“.

Ključne reči: Bah, simbolika, hermeneutika, ideja „promene“

Uvod

Moderna muzikologija se ne ograničava na polje muzičke teorije, muzičkih oblika i analizu istoriografskih podataka o nastanku muzičkog dela. Ona širi svoj domen na polje filozofije, estetike i teorije kulture. Istorijska muzička dela, o kojima se čini

¹ Ovaj tekst, predstavlja bazu dela poznatog pod latinskim nazivom *Corpus Hermeticum*. Delo se pripisuje Hermesu Trismegistosu, za koga se u period kasne renesanse smatralo da je u pitanju egipatski sveštenik iz vremena Mojsija. Njegovo ime (starogrčki: Ἑρμῆς ὁ Τρισμέγιστος) ukazuje da je u pitanju najverovatnije mitološki lik, sinkretička kombinacija starogrčkog Hermesa i egipatskog Tota, božanstava posvećenih pisanju i magiji. U zapisima iz perioda kasne antike pod ovim imenom pojavljuje se jedna ili više istorijskih ličnosti. *Corpus Hermeticum* je baza religiozne, filozofske i ezoterične tradicije *hermetizma*. Hermetizam se razvio paralelno s ranim hrišćanstvom, gnosticizmom, neoplatonizmom, orfičkom i pitagorejskom literaturom. Praktični aspekti hermetizma privukli su pažnju naučnika i umetnika u renesansi. Firentinski neoplatoničar Marsilio Fičino (Marsilio Ficino, 1433-1499) prevodi ovaj tekst u 15. veku i, idejama zasnovanim na njemu, inspiriše muzičare firentinskog kruga. Inspiracija Fičinovim idejama traje u muzici sve do kraja 18.veka. Hermetizam je, takođe, imao veliki značaj za razvoj nauka u periodu od 1300. do 1700. godine. Njime sa bavio i veliki fizičar, matematičar i astronom Isak Njutn (Isaac Newton, 1642-1727). Njutnove ideje bile su prihvaćene i o njima se rado diskutovalo u gradu Lajpcigu u 18.veku., sredini u kojoj je Bah stvarao.

da je sve već rečeno, se sagledavaju iz novog ugla. Analitičkim pristupom savremeni muzikolog produbljuje stilsku analizu, tragajući za značenjem muzičkih dela. Svako umetničko delo krije bogatstvo simbola, a muzika je po svojoj prirodi metaforična, tvrdi savremeni muzikolog Ferguson (Ferguson, 1973). Struktura, forma, razvijanje i transformacija muzičkog toka, ogledalo su vizija određenog umetnika, grupe, stila, epohe. Za razumevanje umetničkih dela potrebna je istovremeno filozofska i naučna svest, jer ona pripadaju istovremeno idejnom i materijalnom svetu. Preispituje se uloga interpretatora muzičkog dela i komunikacija interpretatora i publike. Dok se umetnički jezik kreće u okvirima fizičkih zakonitosti svojstvenih medijumu kojim se umetnik izražava, umetnički izraz zavisi od umetnikovog individualnog stava i odabira upotrebljenih sredstava. Analizira se individualni stil, ali i stilska pripadnost koja obuhvata vrednosne sisteme i duh vremena. To su osnovne ideje na kojima počiva savremena disciplina tumačenja umetničkog dela – hermeneutika.² One predstavljaju polaznu tačku ovog rada.

Svest da je idejni svet istorijski promenljiv jedan je od ključnih elemenata istorijski informisane izvođačke prakse. Savremeni interpretatori koji se deklarišu kao pripadnici pokreta „rane“ muzike, ili poklonici „istorijski usmerene izvođačke prakse“ (*historically informed performance practice*), preduzimaju kompleksne istraživačke poduhvate usmerene na tumačenje muzičkih dela pretklasičnih epoha, sa ciljem ostvarenja autentične interpretacije. U zbirci eseja *Autentičnost i rana muzika* (*Authenticity and Early Music*, Kenyon, 1988) veliki broj autora posvećuje pažnju problematici autentičnosti interpretacije. Saglasni su da izvođač, koji svoje angažovanje bazira samo na upoznavanju istorijskih rukopisa, adekvatnih muzičkih instrumenata i izvođačke tehnike (ornamenatacije, artikulacije, tempa, agogičkih postupaka), neće biti u stanju da ostvari više od zanatskog savršenstva, artizma u interpretaciji. U pristupu umetničkim delima pretklasičnih epoha, neophodno je rekonstruisati istorijski kontekst, kako bi se shvatilo značenje koje su ta dela imala za prvobitnu publiku (Taruskin, 1988). Pošto muzika, uvek iznova, nastaje postupkom interpretacije, interpretatorovo razumevanje konteksta je bitno. Inspiracija interpretatora nije „čudesni“ dar, već kompleks muzičkih, estetskih i komunikacionih sposobnosti. U muzici postoji najveća opasnost od manirizma, a manirizam i autentičnost su nepomirljive kategorije. Interpretatorovo intuitivno razumevanje je potreban, ali nedovoljan i nepouzdan faktor autentične interpretacije. U pristupu interpretaciji dela pretklasičnih epoha, u traganju za autentičnom interpretacijom, potrebno je rekonstruisati namenu i ulogu muzičkog

² Hermeneutika ili „veština tumačenja“ je disciplina koju je razvio Hajdeger (Martin Heidegger, 1889-1976), a u savremenu estetiku su je preneli Gadamer (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002) i Gronden (Jean Grondin, 1955-). Gadamer ističe da je za razumevanje umetnosti određene epohe presudno definisati ugao gledanja, „perspektivu“. Čak i pogrešna uverenja i predrasude doba u kom je delo nastalo, ukoliko su stvarno postojale kao deo uverenja, prema Gadameru, vode istinitom razumevanju (Gronden, 2010)

dela, a to znači pored stilskih elemenata i potrebu za analizom sistema vrednosti društva ili kruga ličnosti kojima je delo bilo namenjeno.

Savremeni interpretator muzike 19. i 20. veka često se oslanja na umetničku intuiciju, ali to nije dovoljno kada su u pitanju dela pretklasičnih epoha. Razlika je u tome što umetnička intuicija, počiva na sistematizovanom znanju i neprekinutoj interpretativnoj tradiciji za dela klasične i postklasične muzike, ali to ne važi i za dela pretklasičnih epoha. Ne samo da je tradicija bila prekinuta, već su promenjeni muzički instrumenti, njihova tehnička i akustička svojstva, promenjen je notni zapis, postupci improvizacije, kao i funkcija muzičkog dela. Umetnost pretklasičnih epoha nije zasnovana na principima autonomije umetnosti, oni su zavladaali evropskom umetnošću tek krajem 18. veka. Savremeni teoretičar barokne umetnosti Ralf Toman, ističe da je umetnost baroka bila ideološki obojena, imala je jasnu funkciju stvaranja iluzije savršeno uređenog sveta (Toman, 2010). Principi koje je sledio barokni umetnik bili su retorički i filozofski "očarati i pokrenuti" (*delectare e movere*). Ostvarenje tih principa istovremeno je obezbeđivala ekspresivnost izvođača i idejni koncept umetničkog dela koji je postavio kompozitor. Delovanje koncepta je, prema Hermanu Baueru podrazumevalo transformaciju misli kroz nekoliko stupnjeva sa krajnjim ciljem prenošenja ideološke poruke.

Rad je posvećen tumačenju značenja koje je Bahovo delo *Umetnost fuge* (*Die Kunst der Fuge*) imalo za uski krug savremenika kojima je bilo namenjeno. U toku 19. i 20. veka, to delo razmatrano je iz različitih aspekata: analize kontrapunktskih postupaka, oblika, tonalnog jezika, instrumentacije, historiografskih podataka. Među brojnim tekstovima posvećenim ovom delu, značajno mesto zauzima izvestan broj simboličkih tumačenja. Autor rada donosi jedan novi pogled na delo: kao aktivan interpretator i pripadnik istorijski usmerene izvođačke prakse odlučuje se na pokušaj primene hermeneutike. Polazeći od stava da Bahovo delo nije samostalan artefakt, već delo namenjeno komunikaciji sa specifičnom društvenom grupom, autor rada traga za njegovim potencijalnim skrivenim značenjem. Ukoliko je delo i bilo javno izvedeno u vremenu kada je nastalo (a postoje pretpostavke da nije), tradicija izvođenja je bila prekinuta. Može se reći da nam je poznata samo duga tradicija njegove reinterpretacije. Svaka naredna epoha (romantizam, moderna) je ostavila na delu svoj pečat, pa je tako Bahovo delo jedan je od najupečatljivijih primera u istoriji muzičke umetnosti u odnosu na mogućnost različitih tumačenja (počev od odabira instrumentacije, tempa, redosleda stavova, celine ili parcijalnosti, opšte atmosfere, ekspresije ili odsustva ekspresije). Kao i druga dela ranih muzičkih epoha, i ovo se odlikuje jednostavnim notnim zapisom (koji je nepotpun, iz aspekta savremenog interpretatora): nema oznaka tempa, artikulacije, dinamike, ornamentacija je vrlo oskudna. Premda je pripadnik istorijski usmerene izvođačke prakse obučen da se orijentiše u takvom notnom zapisu, neka pitanja i za njega ostaju otvorena. Muzika je jezik, koji nosi značenje, a ono se ne može otkriti

gramatičkom analizom teksta. Ključ razumevanja skriven je u estetičkom i simboličkom kodu vremena.

Pregled raznovrsnih pristupa Bahovom delu

Bahovo delo *Umetnost fuge* predstavlja, ne samo vrhunac njegovog opusa, već po stepenu složenosti i vrhunac kontrapunktske tehnike. Tokom 19. i 20. veka, ono je često bilo okarakterisano kao „apstraktno i neekspresivno“. U radu se predlaže primena postupaka istorijski usmerene izvođačke prakse koja ovo delo može da objasni na novi način. Ona se kreće u dva smera: razotkrivanje simbolike koju je delo sadržalo iz perspektive njegovih savremenika, i primena istorijskih instrumenata i izvođačkih postupaka. Hermeneutički postupak razotkrivanja značenja dela zasnovan je na podacima o istorijskim okolnostima nastanka dela i usvajanju dokaza savremenih muzikologa o prisustvu Bahove inspiracije pitagorejskom doktrinom u delu. Originalno simboličko tumačenje demonstrira se komparativnom analizom tema i hermetičkih ideja.³ Povezivanje Bahovog dela s hermetikom predstavlja pokušaj rešenja zagonetke koju ovo Bahovo delo, više od dva veka, postavlja generacijama teoretičara, muzikologa i interpretatora.

Teza koju je Forkel postavio 1802. godine, da je Bahov rad bio pedantan pokušaj da se demonstriraju svi načini na koje jedna tema može kontrapunktski da se tretira, pripada logici 19. veka. Osnov te logike je da se delo posmatra kao autonomno umetničko delo: muzici se negira značenje, ona se svodi na formu, a analitički pristup delu svodi se na formalnu analizu. Posledica tog stava je da se često ističe samo intelektualna strana Bahovog dela. Savremeni kompozitori, takođe, to delo navode kao primer čiste, apsolutne muzike. S druge strane, paradoksalno, govori se o poetskoj i emocionalnoj snazi dela, bez objašnjenja odakle ona dolazi. Markam (Marcham, 2001) daje pregled različitih tumačenja Bahove *Umetnosti fuge* tokom 19. i 20. veka: David (Hans T. David) podseća da Bahovo delo nije teoretski priručnik, već umetničko delo i ističe da gustina kontrapunktskog rada doprinosi ekstremnom emotivnom intenzitetu (Marcham, 2001: 36); Volf (Cristoph Wolff) konstatuje da se univerzalnost Bahove umetnosti prepoznaje u sistematičnosti otkrivanja i „iscrpljivanja“ tradicionalnih i novih kompozicionih tehnika (Marcham, 37); Hauptman (Moritz Hauptmann, *Erläuterungen zu Johann S Bach 'Kunst der Fuge'*, 1841) smatra da je kod Baha fuga izgubila ekspresivnost koju je imala za druge barokne muzičare; Hanslick (Eduard Hanslick, 1825-1904) izjednačava formu i sadržaj (Hanslick, 1977), ali umanjuje vrednost fuge u poređenju sa sonatom, te fugi poriče programski narativni karakter (Marcham, 42). Iz tih primera vidi se da je diskusija o generičkoj prirodi dela, dubokoj i tajnoj vezi

3 Ideje hermetičara o mističnoj moći i dejstvu muzike potiču iz firentinskog kruga orfičara, i prenose se u barok.

strukture tona i strukture univerzuma, bila potpuno zanemarena. Može se konstatovati da je to zanemarivanje bilo s namerom izbegavanja svega metafizičkog i mističkog⁴. Ni intelektualna, ni estetička kvalifikacija dela ne odgovaraju Bahovom konceptu. U radu se predlaže novi pogled na Bahovo delo *Umetnost fuge*, koji proizlazi istovremeno iz snažnog osećaja celovitosti i specifične cikličnosti dela, i istorijskih razmatranja koja se odnose na prisustvo neoplatonističkih ideja u renesansnoj i baroknoj umetnosti.

Namena dela

Savremeni teoretičar Jozef Kerman (Joseph), tvrdi da se „arhaični“ impuls može primetiti u svim poznim Bahovim delima (Kerman, 2005). U prilog toj tvrdnji on komentariše naziv *contrapunctus* (a ne fuga) koji Bah koristi za pojedinačne komade u *Umetnosti fuge*⁵. Kerman kao inspiraciju za nastanak *Umetnosti fuge* vidi Bahovu želju da polovinom 18. veka objasni i protumači, već zastarelu, ali ne i prevaziđenu ulogu polifonije u muzici. Kerman nije dalje razvio svoje zapažanje, ali je dao značajan impuls za traganje za potencijalnom simbolikom Bahovog dela. Pošto je period kojim je u umetničkoj muzici dominirao kontrapunkt bila prethodna epoha renesanse, traganje za simbolikom tog dela, nastalog polovinom 18. veka, vodi ka razmatranju filozofskih i estetskih shvatanja prisutnih u renesansi. Latinski naziv, koji Bah koristi, upućuje na Rim, Italiju i kompozitore kao što je Palestrina, iako su Bahove aktivnosti (kantora crkve Sv. Tome u Lajpcigu) i uverenja bili vezani za protestantsku Nemačku i nemački jezik.

Umetnost fuge je poslednji u nizu Bahovih monotematskih ciklusa,⁶ nastalih kao ponuda za prijem u članstvo Miclerovog (Lorenz Christoph Mitzler)⁷ udruženja umetnika. U Bahovoj biografiji je evidentno prisustvo interesovanja za pitagorejsku

4 Hauptman je bio prvi koji je razdvojio nemačku od italijanske i francuske tradicije: „Fugue is to music what the Gothic style is to architecture, the Sonata corresponding in form to the Hellenic“, („Fuga je za muziku ono što je gotski stil u arhitekturi, sonata odgovara helenskom“, prev. autora), na osnovu čega u paru sonata-fuga uočava antitezu različitih kultura. Početkom 20. veka i tokom Trećeg Rajha delo je bilo povezana sa nemačkim kulturnim idiomom, o čemu govori Markam u poglavlju *Nationalism in The Art of Fugue* (Marcham, 2001). Usled toga je i nakon Drugog svetskog rata, negativna konotacija nacionalističkog pristupa, imala za posledicu izbegavanje metafizičkog tumačenja dela.

5 “As for Bach’s use of the solemn term “contrapunctus” that accords with his evident intention in *The Art of Fugue* to control counterpoint as a universal principle, rather than simply the genre of fugue.” (“Bahova upotreba dostojanstvenog termina ‘kontrapunktus’ u skladu je sa njegovom namerom da u *Umetnosti fuge* tretira kontrapunkt kao univerzalni princip a ne jednostavno kao žanr fuge”, gde pod žanrom podrazumeva kompozicionu tehniku, primedba i prevod autora rada)(Kerman, 2005:37).

6 *Muzička žrtva; Goldberg varijacije*; i kanonske varijacije na koral *Vom Himmel hoch da komm' ich her*.

7 Micler je bio polimat, član naučne zajednice, studirao je teologiju, muziku, kompoziciju, pravo, medicinu, bio je dvorski bibliotekar i matematičar i član Erfurtske Akademije Nauka.

filozofiju. Bah je bio blizak sa Gesnerom (Johann Matthias Gesner),⁸ čiji je student Micler postao i Bahov učenik. Micler je osnovao udruženje umetnika i naučnika, te je predložio Bahu da mu se pridruži u junu 1747. Godine.⁹ Društvo je bilo posvećeno studijama pitagorejske filozofije i jedinstva muzike, filozofije, matematike i nauke. Bah je svojim ličnim aktivnostima bio veoma blizak osnovnim idejama tog društva. Naime, Bah je proučavao teoriju štimovanja (temperacije) dvanaesttonske skale i gradnje orgulja, što je podrazumevalo poznavanje pitagorejske teorije¹⁰. Istraživanje temperacije Bah je bazirao na delima teoretičara muzike Verkmajstera (Andreas Werckmeister) i povezivanju teorije temperacije sa razumevanjem fizičkih i akustičkih zakonitosti, novim kosmološkim teorijama (Kopernika, Keplera, Đordana Bruna, Galileo Galileja), kao i ka poimanju uloge i moći muzike. Verkmajster je imao transcendentne ideje o vezi kontrapunkta i kretanja planeta. Teoretska osnova za takvu viziju muzike bilo je Keplerovo delo *Harmonija sveta* (Johannes Kepler, *Harmonices mundi*, 1619) u kome se harmonično kretanje planeta povezuje s harmoničnim proporcijama u muzici. Kepler je 1608. godine, takođe, objasnio i Fibonačijev broj, a 1611. godine je objavio svoje otkriće u delu *O šestougaoj zmiji* (*De nive sexangula*) u kome govori o dodekaedronu i ikosaedronu. Kepler Fibonačijevu proporciju naziva „božanskom“ (Kerman, 2005). Čak, i ako odbijemo mogućnost, da je Bah u potpunosti prihvatao mistične ideje o moći muzike, zasnovane na njenim fizičkim svojstvima i analogiji s kosmološkim otkrićima, može se sa sigurnošću pretpostaviti da ih je dobro poznao i proučavao.

Struktura dela

Analizom rukopisa utvrđeno da je to delo Bah započeo još 1740. godine (prva verzija iz 1745. postoji u gradskoj biblioteci u Berlinu /Staatsbibliothek/), a da je u vreme smrti radioreviziju dela (Sylvestre, 2010: 177). Poredak fuga i sastav ciklusa su

8 Njih dvojica su se upoznala u Vajmaru, gde je 1730. godine Gesner postao rektor u Thomasschule, a Bah bio kantor, tako da su bili u redovnom kontaktu. Gesner je predavao grčku filozofiju sa akcentom na pitagorejsku misao i Jamblikusovo (Iamblichus) shvatanje muzike kao demonstracije sveprisutnih racionalnih odnosa. Bah mu je posvetio *Canon a 2 perpetuus* BWV1075.

9 Hendl i Telemann su tada već su bili članovi ovog udruženja. U biblioteci društva nalazila su se dela naučnika, matematičara, fizičara astronoma (kao što su Lajbnic, Kepler, Njutn), ali i delo neoplatoničara i mistika Roberta Flada (Robert Fludd, *Monochordum mundi symphonicum*, 1622).

10 Kraj epohe renesanse i početak baroka su ključni za formiranje barokne teorije temperacije. Iako je jednaku temperaciju otkrio već Italijan Carlino (Zarlino), a razmatrao je i Maren Mersen, većina baroknih muzičara smatrali su je neinteresantnom i veštačkom i prednost su davali nejednakoj temperaciji. Predstavnici istorijski usmerene izvođačke prakse joj posvećuju posebnu pažnju (Detaljnije objašnjeno u radovima: Obrazloženje doktorskog umetničkog projekta Svetlana Stojanović Kutlača, *Pristup interpretaciji karakternih komada francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije*, FMU Beograd, 2012; i Svetlana Stojanović Kutlača, *Energija modusa*, zbornik radova *Tradicija kao inspiracija*, Banja Luka, 2014)

problematični, jer se prva i finalna verzija razlikuju po broju, redosledu i strukturi fuga. Finalni poredak iz 1751. godine¹¹ se uobičajeno tumači kao „pedagoški“, jer očigledno izlaže postupno usložnjavanje kontrapunktskih tehnika. Simboličko tumačenje dela, moglo bi da pruži jasniji odgovor o poretku fuga nego analize istorijskih fakata o momentu nastanka verzija. Naime, ukoliko delo iznosi ideju višeg reda nego što je demonstracija tehnike, ta ideja bi mogla da bude ključ za korigovanje poretka fuga. Završna stranica poslednje fuge u kojoj se pojavljuje tema b-a-c-h (potvrđeno analizom rukopisa) napisana je nekoliko godina pre Bahove smrti (Sylvestre, 2010: 178), tako da veliki broj teoretičara odbija ideju da je Baha „smrt omela“ da tu fugu i celo delo završi. Nezavršenost ciklusa bi mogla da bude i namerna, simbolička, a pojava teme s Bahovim imenom bi mogla da se protumači kao Bahov potpis. Njegovo interesovanje za predbarokne epohe navodi na pomisao¹² da je, ostavivši delo nezavršenim, zapravo želeo da demonstrira ideju o ograničenjima čoveka, pojedinca, naspram ideje celovitosti i savršenstva.

Neki savremeni teoretičari iskazali su sumnju u cikličnost tog Bahovog dela, na osnovu činjenice da u delu ne postoji razvijena ideja cikličnosti u smislu neke poznate barokne forme kao što su kontrapunktske varijacije. Kerman kaže da ne treba strogo uzimati muzički osećaj o sveobuhvatnosti dela, i postavlja pitanje koja bi to vrsta cikličnosti bila ukoliko se ona pretpostavi (Kerman, 2005:49). Delo čini 14 fuga i 4 kanona, koji mogu da se izvode nezavisno, jer ništa u notnom zapisu ne ukazuje na zabranu tog postupka. U prilog toj tvrdnji idu i razlike između verzija. Ipak, pošto je sam Bah vršio reviziju dela, ono je bilo u procesu nastajanja, pa je finalna verzija svakako najbliža njegovoj uobličenoj zamisli. Snažno prisustvo jedinstva, može potvrditi uporedna teoretska analiza tema (Primer 1), koje se sve mogu izvesti iz početne. Dakle, ciklus je monotematičan. U *Contrapunctus I*, Kerman konstatuje

11 Mateson (Johann Mattheson) je još u 18. veku grupisao kontrapunkte na sledeći način: *Contrapuncti-IV*, jednostruke fuge; *Contrapuncti V-VII*, kontra-fuge; *Contrapuncti VIII-XI*, dvostruke i trostruke fuge; *Contrapuncti XII-XIII*, fuge u ogledalu; *The four canons*; *Contrapunctus XIV*, trostruka nedovršena fuga. Postavlja se pitanje da li poslednja, nedovršena, fuga uopšte pripada ciklusu i da li je možda trebalo da bude četvorostruka. K.F.E. Bah (Carl Philipp Emanuel Bach) je napisao da je njegov otac umro dok je komponovao tu fugu. Najskorija istraživanja pokazuju da to nije tačno, da je Bah napustio (ili ostavio namerno nedovršeno) taj komad nekoliko meseci pre smrti. Ne zna se pouzdano da li 4 kanona uopšte pripadaju *Umetnosti fuge*, da li im je mesto na kraju i koji je njihov poredak (Golomb, 2006).

12 U skladu s arhaičnom srednjovekovnom ideologijom Avicene. Ibn Sina (latinizovano Avicena, 980-1037) je zastupao metafizičko učenje prema kome proces svetskog zbivanja nema početka ni kraja u vremenu. Posledica tog stava je nedovršenost arabeski u islamskoj umetnosti koja dočarava beskraj. Idejao beskonačnosti, nedovršenosti, beskraju, se prenosi u evropsku kulturu i jasno je izražena već u stavovima pripadnika firentinskog kruga filozofa neoplatoničara od kojih su najznačajniji Fičino (Marsilio Ficino), i Mirandola (Giovanni Pico della Mirandola). Preko umetnika, ta ideologija se prenosi u italijanski, a potom i evropski barok.

„negativnu virtuoznost“, odnosno odsustvo strete, diminucije, kontrasubjekta i epizoda, a kako se pred kraj pojavljuje retorički zastoj, uvodi pretpostavku da je ova fuga nastala postupkom improvizacije. Upravo jednostavnost i improvizacioni karakter fuge, može se zaključiti, uprkos Kermanovom stavu, ukazuju na to da je ona početak obimnije celine, a ne samostalno delo. U *Contrapunctus-u VIII* se dolazi do značajnih tematskih promena – uvođenja tema, čija srodnost s početnom temom, nije odmah očigledna. Stiče se utisak da počinje potpuno nezavisan odsek: prva tema je hromatska i prema Kermanu „zmijolika“ (pr. 1).¹³ Njeno povezivanje s Keplerovom idejom *O šestougaonoj zmiji* razotkriva nam značajnu simboliku nastanka sveta, razvoja svih neživih i živih formi i večitog toka. Treću temu Kerman označava kao „enigmatsku“, jer zvučno deluje kao pitanje isprekidano dramatskim pauzama (pr. 1). Ista tema se u izmenjenoj formi pojavljuje u *Contrapunctus-u X* (najekspresivniji u celom ciklusu), gde je ritam prve verzije očuvan, ali se menja smer dva motiva prekinuta pauzom, što Kermana asocira na odnos svetlosti i tame (Kerman, 2005). „Enigmatska“ tema prožima i *Contrapunctus XI*, ali u ublaženoj „jednosmernoj“ verziji (kao i *Contrapunctus VIII*) i potom nestaje. Trebalo bi postaviti pitanje zašto i da li su „enigmatska“ tema i njene varijante slučajno postavljene na ovom mestu u *Umetnosti fuge*? Dok se kulminacija dela nalazi u odseku *Contrapunctus VIII-XI*, virtuoznost kulminira u sledećem – *Contrapunctus XII-XIII*, nakon čega *Contrapunctus XIV*, ponovo u dvodelnom taktu odiše mirom i spokojstvom.

Različiti pristupi interpretaciji

Može se pouzdano tvrditi da je Bahovo delo *Umetnost fuge* primarno bilo namenjeno izvođenju na čembalu (ili orguljama bez pedala), jer je u prvoj verziji zapisano u dva linijska sistema, formatu uobičajenom za instrumente sa dirkama. U finalnoj verziji je delo objavljeno u četiri linijska sistema, gde je svaki glas izložen odvojeno u jednom sistemu. Pošto je Bah umro 1750. godine, pre nego što je potpisao konačnu verziju objavljenu 1751. godine, ostaje otvoreno pitanje instrumentacije. Uri Golomb razmatra potencijalnu pedagošku namenu *Umetnosti fuge*,¹⁴ dajući prednost izvođenju dela na čembalu (ili na dva čembala u izvođenju učenika i učitelja), u cilju podučavanje učenika tehnici kontrapunkta. Golomb dodaje da je *Umetnost fuge* prevashodno intelektualno delo „delo za oči a ne uši“ (*Augenmusik*), za njega je ova muzika primer konstrukcije, koja se mora uočiti, analizirati i pratiti! Tim stavom Golomb negira važnost ekspresivnosti, prednost daje konstruktivnosti i pozicionira

13 Pristup hromatike i naizmeničnog kretanja tonova oko jedne ose.

14 “Bach’s *Art of Fugue* as the archetypal example... is a work in which the listener’s attention should be drawn to “the way the material is handled”; the music’s “expressive and dynamic features” – or lack thereof – are of marginal importance (“Bahova *Umetnost fuge* je arhetipski primer... delo u kom se slušaočeva pažnja skreće na način na koji se materijal obrađuje; ekspresivna i dinamička svojstva muzike - ili njihov nedostatak su sporedni”) (prev. autora) (Uri Golomb, 2006:1).

Bahovo delo izvan savremene epohe. Vanmuzičko značenje, koje Golomb ističe, ostaje u domenu muzičke kompozicione tehnike.

Neki umetnici su, na osnovu subjektivnog doživljaja, pretpostavili simboličko značenje *Umetnosti fuge*: Epštajn (Paul Epstein) u njemu vidi „uobličjenje božanskog poretka, rast prirodnih formi, ćelija i kristala, odraz dubokih psiholoških struktura“; neki su pokušali da dokažu prisustvo numeričke simbolike brojeva i matematičke simbolike Fibonačijevog niza (L.Sylvestre, M.Costa). Pojedini autori eliminišu ekspresivnu vrednost dela kao Rozen (Charles Rosen),¹⁵ dok neki, naprotiv, u tom delu vide najekspresivnije stranice Bahovog opusa. Razlike među njima potiču od diferencijacije u poimanju polifonije koja se može shvatiti kao odsustvo drame, mirna koegzistencija, ili upravo suprotno, kao tenzija. Da je emocionalni odgovor na umetničko delo bio centralna ideja baroknog stila potvrđuje Toman, jer je cilj barokne muzike bio „očarati i pokrenuti.“ Bahovo delo je veoma bogato hromatizmom i disonancama, harmonskom tenzijom koje ga čine bogatim u izrazu. Kompozitor ujedinjuje snagu renesansnih konstruktivnih postupaka s baroknim imperativom pobuđivanja emotivnog odgovora. Kao potvrda prisustva baroknog stila, u delu se pojavljuje dramatičan retorički zastoj u *Contrapunctus-u I, V i XIII*; ostvareni su različiti karakteri (elegancija dominira u *Contrapunctus-a VI “in stylo Francese”*, *Contrapunctus IX* je herojski, *Contrapunctus XIII* zanosan i razigran); prepoznaju se i karakteristični ritmovi baroknih igara (prvih 11 fuga su u ritmu alemande, *Contrapunctus XII rectus & inversus* u ritmu sarabande, *Contrapunctus XIII rectus & inversus*, prvi i treći kanon su u ritmu žige). Ekspresivnost u velikoj meri zavisi od medija interpretacije, ali još više od vizije izvođača. Da li umetnik u kontrapunktu vidi umirujuće sredstvo ili konflikt i tenziju, uticaće i na sam čin interpretacije. Primetna je velika razlika između koncepcija klasičnih umetnika (bilo da je njihov medij klavir, gudački kvartet ili orkestar) i pripadnika istorijski informisane izvođačke prakse upravo zbog različitih koncepcija. Poklonici istorijski usmerene izvođačke prakse¹⁶ koriste retoričko fraziranje, koje oživljava kompleksni kontrapunktski diskurs, uvode raznovrsnu artikulaciju i metričku akcentuaciju, generišući raznovrsne pokrete i plesne ritmove (*movement and momentum*) kojima mogu da profilišu individualni karakter svake fuge i kanona. Interpretacija poklonika istorijski usmerene izvođačke prakse ne počiva samo na poznavanju stilskih karakteristika i korišćenju odgovarajućih instrumenata. Oni traže smisao, značenje, poruku koju treba preneti. Ukoliko je ta poruka mistična i magijska, oni je prihvataju i prenose.

¹⁵ Rozen opisuje delo *Umetnost fuge* kao hladno i strogo, i tvrdi da Bah nikad ranije nije napisao nešto tako „ogoljeno“.

¹⁶ Kao primer mogu poslužiti snimci integralnih izvođenja *Umetnosti fuge*: čembalista Gustava Leonarda (Gustav Leonhardt) i Bredli Brukšira (Bradley Brookshire); kamernih ansambala Musica Antiqua Köln (Archiv Produktion), Concerto Italiano ili Hesperion XX.

Simbolika brojeva

Numerički simbolizam su uočili mnogi istraživači Bahovog opusa. To je simbolika tipa „numeričkog alfabeta“: svakom slovu se pridružuje broj u skladu sa pozicijom u alfabetu, pa je Bahov broj B-A-C-H=2+1+3+8=14. Kako se taj broj može povezati s pozicijom završne fuge *Contrapunctus XIV*, u kojoj se kao treća tema pojavuje upravo tema B-A-C-H, celo delo je označeno kao „Bahov testament“. Autori rada *Matematička arhitektonika Bahove 'Umetnosti fuge' (The mathematical architecture of Bach's 'The Art of Fugue')* Silvestre (Loï Sylvestre) i Costa (Marco Costa) dokazuju prisustvo Fibonačijevih brojeva u *Umetnosti fuge* (Sylvestre, Loï & Costa, Marco, 2010). Fibonačijev niz¹⁷ odgovara mnogim pojavama rasta u prirodi. Oni smatraju da je matematički pravilna arhitektonika dela verovatno posledica „naučnog smisla“, koji su Bah i njegovi savremenici pripisivali kontrapunktu. Potvrđeno prisustvo Fibonačijevog niza je demonstracija pitagorejskih shvatanja u Bahovom opusu. Egzaktne numeričke proporcije u *Umetnosti fuge* nisu prepoznatljive slušaocu, skrivene su u makrostrukturi dela, naziru se tek kad se odsluša celina, ukoliko je pamćenje slušaoca dovoljno dalekosežno. Postoje, međutim, druga muzička svojstva: tematika, hromatika, ekspresivnost za čiju realizaciju je presudna uloga interpretatora. Potrebno je učiniti jedan korak dalje od matematičke simbolike, jer pitagorejska doktrina osim matematičke sadrži i mističku, ezoteričku dimenziju – ona je temelj ideje o postojanju „univerzalne harmonije“.

Trag ideje univerzalizma, „harmonije univerzuma“ ili „univerzalne harmonije“ može se pratiti od najranijih civilizacija do početka modernog doba. Ideja univerzalizma je ideja o saglasnosti delova sa celinom.¹⁸ Iz te ideje potiču dve osnovne ideje zapadne civilizacije: 1. ideja homogenosti, jedinstva, i 2. ideja promene, razvoja, usavršavanja.

Tokom renesanse se ova ideja obnavlja u delu Nikole Kuzanskog,¹⁹ a u umetnosti se zasniva na imaginaciji s glavnim nosiocima Albertijem (Leon Battista Alberti, 1404-1472) i Leonardom da Vinčijem (Leonardi di ser Pierro da Vinci, 1452-

17 Fibonačijevi brojevi su povezani sa „zlatnim presekom“, iracionalnim brojem čija je vrednost oko 1,6 (definicija: duž je podeljena u skladu sa zlatnim presekom kada se cela duž prema većem delu odnosi kao veći prema manjem). Taj broj se povezuje s Pitagorom i pentagramom koji je bio njegov simbol. Prvi put se spominje u Euklidovim *Elementima*, u renesansi je ponovo otkriven kroz tekstove neoplatoničara, nakon čega postaje *pravilo zlatnog preseka* u umetnosti.

18 Ideja univerzalizma ima egipatsko poreklo, i pripisuje se Hermesu Trismegistosu savremeniku Mojsija. Nosioci te ideje u antičkoj Grčkoj su Pitagora, Parmenid i Platon. U helenizmu je prisutna u filozofiji Plotina. U ranom hrišćanstvu se pojavljuje kod Boecija i Sv. Avgustina. Klasični pisac koji je preneo Pitagorejske ideje najvećem broju čitalaca je Ovidije.

19 Nikola Kuzanski (1401–1464), bavio se relacijom čoveka, prirode i Boga, imanentnog i transcendentnog. On uvodi ideju promene, što je znak odvajanja od aristotelijanstva i obraćanja platonističkoj viziji sveta. Najvažnija posledica njegovog misticizma je ideja da je umetnost iznad prirode, jer proizlazi iz uma.

1519)²⁰. Marsilo Fičino (Marsilio Ficino, lat. Marsilius Ficinus, 1433-1499)²¹ prevodi tekstove 13 smaragdnh tablica, koji se pripisuju Hermesu Trismegistosu. Doktrina sadržana u njima (*hermetika*) za renesansne umove postaje model „tajne kreativnosti.“ Ona se provlači kroz dela naučnika od Keplera do Njutna, matematičara od Dekarta do Lajbnica²² i filozofa od Mersena do Getea. Pomak od aristotelijanske fizike ka platonističkoj matematičkoj metafizici dovodi do obnove misticizma, ali i do procvata umetnosti u renesansi. Misterija stvaranja je centralna enigma pitagorejske metafizike i prema poetici razvijenoj na bazi pitagorejske kosmologije, uzročno – posledični odnosi povezuju ceo fizički svet, značenje dela leži u konceptu, a umetničko delo predstavlja najviše čovekovo dostignuće.²³

Može se pretpostaviti da je Bah bio upoznat sa tim idejama. U trenutku kada stvara delo, kojim treba da pristupi udruženju umetnika, moguća je (osim demonstracije svog znanja o kontrapunktskoj tehnici) njegova želja da demonstrira prihvatanje pitagorejskih ideja. Uporedna analiza Bahovih tema iz *Umetnosti fuge* i tekstova 13 smaragdnh tablica otkriva srodnost, inspiraciju, čak i prisustvo (u renesansi omiljene) „tonske deskriptivnosti“:

- Smaragdna tablica 1: *Verum, sine mendatio, certum et verissimum / Istina, bez laži, pouzdana i iskrena!*. *Contrapunctus I* svojom jednostavnom strukturom ukazuje na iskonski pojam „istine.“ Prva tema na kojoj počiva celo Bahovo delo zasnovana je na trozvuku, koji je utemeljen na akustičkim zakonitostima, istinito je je dakle ono što je realno zasnovano u prirodi;

- Smaragdna tablica 2: *Quod inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius ad perpetranda miracula rei unius /Ono što je dole odgovara onome što je gore, a što je gore odgovara onome što je dole, kako bi se izvršile čarolije jedine operacije/*. „Ono što je dole odgovara onom što je gore“ asocira

20 Leonardo da Vinči se bavio dinamikom, rastom, kretanjem i propadanjem sveta. Leonardo razvija „matematičku“ ideju kreativnosti: sve (kao i crtež) počinje od tačke, beskonačno male jedinice, potom sledi akumulacija bilo fizička, psihološka ili idejna. On uspostavlja analogiju između geometrije i stvaranja, uvodi *koncept mentalne progresije ideja* u postupku kreacije.

21 Fičino iznosi na svetlost dana platonističko uverenje da poezija izvire iz zanosa, a ne iz naučenih tehnika što će transformisati odnos prema umetnostima, a posebno shvatanje muzike. U delu *Knjiga Sunca (Liber de Sole)* on zvucima i muzici pripisuje okultnu moć. To je podstaklo seriju orfičkih teza njegovog učenika, mladog filozofa Pika dela Mirandole (Pico della Mirandola), koje su postale baza elitističkog firentinskog kulta Orfičke muzičke magije (Tomlinson, 1988).

22 Harmonijom se bavi i veliki nemački filozof i matematičar Lajbnic (1646–1716), on uvodi ideju „prestabilirane harmonije univerzuma.“

23 U poslednjoj knjizi Ovidijevih *Metamorfoza* nalazi se tema koja je privukla pažnju renesansnih mislilaca: cikličnost promena prisutna je u kosmosu kao i u čovekovom životu, to je optimistično viđenje transformacije bez kraja, večnost se predstavlja simbolom kruga. Platonistička tradicija ne tvrdi da je spoznaja samo naučno zasnovana niti ograničena na simetriju, proporciju i harmoniju, ona ima i ezoteričnu stranu: intuiciju i imaginaciju, a umetnik do nje stiže putem ekstaze.

na kontrapunktski postupak inverzije. Temu i njenu inverziju povezuje čvrsto idejno jedinstvo analogno načinu na koji je materijalni svet „ogledalo“ idejnog. Evidentno je da je tema *Contrapunctus-a III* inverzija prve teme. Samo, u ovom slučaju Bah je promenio redosled;

- Smaragdna tablica 3: *Et sicut omnes res fuerunt ab uno, meditatione unius: sic omnes res natae fuerunt ab hac una re, adaptatione* /Kao što su sve stvari potekle od jedan, od jedine misli, tako su sve stvari nastale od ove jedine stvari prilagođavanjem/. Sve teme se razvijaju iz jedne, a Bah postupak transformacije, započinje najpre uvođenjem punktiranog ritma u temi *Contrapunctus-a II*. Taj ritam najavljuje „uzburkanost“ i unutrašnje „previranje“ koje će dovesti do razvoja;

- Smaragdna tablica 4: *Pater eius est Sol, mater eius Luna, portavit illud ventus in ventre suo, nutrix eius terra est* /Otac njegov je Sunce, majka njegova je Mesec, Vetar ga je nosio u utrobi, Zemlja je njegova hraniteljka/. U toj tablici prisutni su simboli četiri elementa : vatre (sunce), vode (mesec), vazduha (vetar) i zemlje, čije jedinstvo predstavlja simboliku života. Prvu celinu od četiri monotematske fuge zaokružuje *Contrapunctus IV*. On počiva na temi u inverziji, ali je znatno duži i složeniji (kao da obuhvata prethodna tri kontrapunkta). Osminski motiv iz poslednjeg takta teme u gustom preplitanju i čestom promenom smera asocira na vetar. Bah uvodi hromatiku koja objedinjuje raspoloživ tonski materijal;

- Smaragdna tablica 5: *Pater omnis thelesmi totius mundi est hic* /On je otac svake telesme, tvorac celog sveta/. Čudesni tvorac ima više imena, a njegovo svojstvo je Um. Samo je čovek, od svih realnih bića, obdaren ovim božanskim atributom. Renesansne filozofe opčinjava ideja da umetnik može da se približi vrhunskom kreatoru stvaranjem svog dela. *Contrapunctus V* počiva na dve teme u inverziji, koje se prepliću. Konstantno prisustvo punktiranog ritma ukazuje (naspram gotovo nepomične prve teme) na prisustvo tvoračke sile. Kao što je i postupak kreacije neprekidno smenjivanje i uzajamna sprega idejnog i materijalnog, teorijskog i praktičnog, tako i sinergija dve teme u inverziji ukazuje na intenzivno kretanje koje vodi promeni;

- Smaragdna tablica 6: *Vis eius integra est, si versa fuerit in terram* /Njegova snaga je potpuna ako se ponovo okrene zemlji/. Um ne može biti tvorac bez materije koju treba da oblikuje. Razigravanje punktiranih ritmova u diminuciji i istovremeni nastup dveju tema u inverziji u *Contrapunctus-u VI* koji nosi dodatnu oznaku „u francuskom stilu“ (*in Stylo Francese*) dočaravaju nestalnu dinamiku i složenost međuljudskih odnosa, upravo ono čime je francuski duh barokne epohe bio okupiran. Sredina u kojoj je Bah stvarao bila je pod snažnim uticajem francuske kulture. Kao i Tvorac i umetnik se mora okrenuti stvarnosti, tu će naći maksimum snage i inspiracije;

- Smaragdna tablica 7: *Separabis terram ab igne, subtile a spisso suaviter, cum magno ingenio* /Odvojićeš Zemlju od Vatre, lako od teškog, postepeno i sa velikim znanjem/. U postupku kreacije neophodno je znanje, veština i oprez. *Contrapunctus*

VII koji zaokružuje drugu celinu, sadrži teme u inverziji uz istovremeno prisustvo i postupaka augmentacije i diminucije. U njemu se veliča veština, virtuoznost u koncepciji i realizaciji.

- Smaragdna tablica 8: *Ascendit a terra in coelum, interumque descendit in terram et recipit vim superiorum et inferiorum, Sic habebis gloriam totius mundi. Ideo fugiat a te omnis obscuritas* /Sa zemlje se uzdiže na nebo, zatim se ponovo spušta na zemlju, upija snagu gornjeg i donjeg sveta. Tako ćeš zadobiti vladavinu nad celim svetom. Zbog toga će od tebe pobeći svaka tama/. Ova tablica je simbol znanja koje ima „nebesko poreklo“, „snagu gornjeg i donjeg sveta“, ima sposobnost da „rasteruje tamu.“ Mistična moć znanja u hermetici se predstavlja simbolom dvostruke zmije poznatim pod nazivom kaduceus (*caduceus*). Taj simbol može se uočiti u potpuno novoj temi koju donosi *Contrapunctus VIII*. Ova, prema Kermanu „zmijolika“ tema ima talasasti, neodlučan tok čime dočarava drevni simbol. Kao da sam život strpljivo gradi svoj tok beskonačno dubeci meandre. Kao što zmija odbacuje svoju kožu, u traganju za znanjem čovek prihvata promenu, ugrađuje svoju energiju u večitu metamorfozu. Duga tema kao „dletom kleše“ sve novo i otkucava vremenski tok. Budućnost, ipak, ne može nikada da se potpuno predvidi i potčini. Ta konstatacija puna strepnje kao da se nazire u trećoj „enigmatskoj“ temi;

- Smaragdna tablica 9: *Hic est totius fortitudinis fortitudo fortis. Quia vincit omnem rem subtilem, omnemque solidam penetravit* /To je sila sile u svakoj sili, budući da prožima sve nežno i savlađuje sve nepobedivo/. Koja je to sila? Istovremeno nežna i snažna, nepobediva, to je sila večitog rađanja. *Contrapunctus IX* sadrži novu temu koja se izdvaja vedrim, pobedonosnim karakterom kao da odslikava zamisao snage koja sve prožima (*Hic est fortitudinis fortitudo fortis*), ali nežno. Ona je turbulentna i ustalasana kao večiti izvor. Ona se superponira širokoj i nepokretnoj prvoj temi, jer je u pitanju dvostruka fuga, kao što se život suprotstavlja inertnoj materiji;

- Smaragdna tablica 10: *Sic mundus creatus est* /Tako je stvoren svet/. Broj 10 je važan simbol pitagorejske numerologije, pa ne nosi slučajno ključnu potvrdu: „Tako je stvoren svet“. Modifikovana „enigmatska tema“ koja obeležava karakter *Contrapunctus-a X* dočarava dualizam i ravnotežu uma-materije, večiti balans nastajanja i razaranja, rađanja i smrti;

- Smaragdna tablica 11: *Hinc adaptationes erunt mirabiles, quarum modus est hic* / Odavde će poteći čarolija prilagođavanja, čiji je ovo način/. Svest o prolaznosti nosi sa sobom znanje o neminovnosti promene i prilagođavanja. Ideja promene je „čarolija“ kojom sve nastaje. Bah u *Contrapunctus XI* postavlja klimaks svog dela. Složenom trostrukom fugom, on maestralno demonstrira postupak transformacije kao osnovni prirodni zakon. U taktu 46 u momentu kada pulsirajuća tema najavljuje kosmičko brujanje, po prvi put se nazire Bahov potpis (B-A-C-H);

- Smaragdna tablica 12: *Itaque vocatus sum Hermes Trismegistos, habens partes philosophiae totius mundi* /Zato me nazivaju Hermes Trismegistos, jer mi pripadaju sva tri znanja sveta/. Ova tablica je potvrda individuacije, značaja ličnosti koja razume tajnu nastanka i postojanja. Bah odabira arhaični ritam sarabande kojim kroz naredne dva *Contrapunctus XII rectus & inversus* demonstrira savršenstvo i jedinstvo tri znanja (telo-duša-um; priroda-čovjek-Bog);

- Smaragdna tablica 13: *Completem est quod dixi de operatio solis* /Spunjeno je ono što sam rekao o operacijama Sunca/. Simboliku sunca koje vlada svetom (hermetička ideja omiljena u francuskom baroku) Bah dočarava ekstatičnim ritmom u *Contrapunctus-u XIII rectus & inversus*, u trodelnom metru i „zanosnom“ tempu žige.

Uporedna analiza smaragdnh tablica i Bahovih transformacija teme ostavlja neka pitanja nerešena. Poslednja fuga *Contrapunctus XIV* može se shvatiti kao Bahov „potpis“, a njena nedovršenost simbolizira beskonačnost promene i nemogućnost čoveka (naspram Boga) da ostvari savršenstvo. Pitanje pripadnosti i pozicioniranja kanona ostaje sporno. Pošto i njihove teme proizlaze iz početne teme, a prva tri kanona su u trodelnom taktu, mogli bi da se shvate kao graničnici između četiri krupne celine, a poslednji od njih, najrazvijeniji, u dvodelnom taktu, kao epilog, postavljen na kraju fuga „u ogledalu“, a ispred Bahovog „potpisa“.

Zaključak

Postupak simboličkog tumačenja *Umetnosti fuge* je potvrda shvatanja cikličnosti kao idejnog toka; monotematičnosti kao razvijanja jedne ideje kroz proces „promene“ (transformacije, metamorfoze); a ukupnog Bahovog dela kao demonstracije poznavanja „tajne kreativnosti“. To je pokušaj rekonstrukcije sistema vrednosti Bahovog perioda i njegove namere da ih ugradi u svoje finalno delo. Teoretskom analizom ne mogu da se pokriju sva značenja dela i insistira se na novom pristupu, „kontekstualizaciji“ dela. Hermeneutičko tumačenje Bahovog dela, izloženo u radu, razotkriva u *Umetnosti fuge* kompleksne odnose uzrok-posledica u postupku kreacije dela. Bahovo delo je nezavršeno, jer kao takvo i treba da ostane: tako je stvoren svet, tako svet ne prestaje da nastaje. Suština koju Bah elaborira delom *Umetnost fuge* je uverenje da se celovito i savršeno delo rađa postupkom konceptualne transformacije. Bahov stav ujedinjuje renesansnu neoplatonističku misteriju (numerički simbolizam) i baroknu teoriju ekspresije u jedinstven univerzalistički odnos prema muzici. Iako period prosvetiteljstva pokušava da pojam „univerzalne harmonije“ transformiše u naučni pojam muzičke harmonije, inspiracija neoplatonističkim misticizmom nastavlja da traje i nakon Baha i oživljava u delima muzičkih umetnika, poput Mocartove opere *Čarobna frula* ili Vagnerovog dela istog žanra – *Tristan i Izolda*.

LITERATURA:

1. Feguson, Donald N. 1973. *Music as Metaphor. The Elements of Expression*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
2. Golomb, Uri. 2006. "Johann Sebastian Bach's *The Art of Fugue*", u: *Goldberg Early Music Magazine*, 48 (February 2006), 64-73.
3. Gronden, Jean. 2010. *Uvod u filozofsku hermeneutiku (Einführung in die philosophische Hermeneutik)*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001). Prevod s nemačkog Emina Peruničić. Novi Sad: Akademaska knjiga.
4. Hanslik, Eduard. 1977. *O muzički lijepom. Vom Muzikalischschönen*, Leipzig, 1910. Prevod Dr Ivan Foht, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
5. Heninger, S.K.Jr. 1974. *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, California: The Huntinton Library.
6. Kenyon, Nicholas. 1988. *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York: Oxford University Press.
7. Kerman, Joseph. 2005. *The Art of Fugue. Bach fugues for keyboard, 1715-1750.*, London, England: University of California Press, Ltd.
8. Koenigsberger, Dorothy. 1979. *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400-1700*. Hassocks, Sussex, Great Britain: The Harvester Press Limited.
9. Marcham, Michael. 2001. "The Usefulness of Such Artworks: Expression, Analysis, Nationalism in *The Art of Fugue*", u: *repercussions*, vol.9, No.1, 33-75.
10. Sylvestre, Loï & Costa, Marco. 2010. "The mathematical architecture of Bach's *The Art of Fugue*", u: Leo S.Olschki (editore): *Il Saggiatore musicale, rivista semestrale di musicologia*, Anno XVII, n. 2., 175-196.
11. Toman, Rolf. 2010. Edit. *Baroque* (original title *Barock*).h.f.ullman is an imprint of Tandem Verlag GmbH 2004.
12. Tomlinson, Gary. 1988. "The historian, the performer, and authentic meaning in music", u: Nicholas Kenyon (editor): *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York: Oxford University Press: 115-136.
13. Taruskin, Richard. 1988. "The Pastness of the Present and the Presence of the Past", u: Nicholas Kenyon (editor): *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press.

Contrapunctus 13



Canon per Augmentationem, contrario motu



Canon alla Ottava



Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta



Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza.



Contrapunctus 14

Theme 1



Theme 2



Theme 3


Primer 1: Teme iz Bahove kompozicije *Umetnost fuge* - nastavak

Symbolics of Bach's *The Art of Fugue*

Abstract: Bach's work *The Art of Fugue*, which consists of 14 fugues and 4 canons, represents a specific contrapuntal cycle: all the themes it is built on are based on a transformation of a single opening theme. The work was composed as Bach's final offer for a membership in Mizler's society of artists. Historical data about the society, as well as the fact that Bach dealt with the problem area of temperament, point to his understanding of Pythagorean doctrine. This leads to the hypothesis about the symbolic content of the piece. The paper determines a parallel between this Bach's cycle and the renaissance idea of "change" (this idea is an interpretation of a mysterious archaic text written on 13 emerald tablets²⁴). The symbolics of this Bach's piece is recognised as a demonstration of understanding the "secret of creativity".

Keywords: Bach, symbolics, hermeneutics, idea of "change"

24 This text, presents the basis of the work known under its Latin name *Corpus Hermeticum*. The work is said to have been written by Hermes Trismegistus, who was believed in the late renaissance period to be an Egyptian priest from the time of Moses. His name (Ancient Greek: Ἑρμῆς ὁ Τρισμέγιστος) indicates that he is probably a mythological character, a syncretic combination of the Ancient Greek Hermes and Egyptian Thoth, the deities dedicated to writing and magic. In scripts of the Late Antiquity there are one or more historical individuals with the same name. *Corpus Hermeticum* forms the basis of the religious, philosophical and esoteric tradition of *Hermeticism*. Hermeticism developed alongside early Christianity, Gnosticism, Neoplatonism, Orphic and Pythagorean writings. Its practical aspects drew the attention of renaissance scholars and artists to Hermeticism. The Florentine Neoplatonist Marsilio Ficino (1433-1499) translated the text in the 15th century, thus inspiring with the ideas based on the text, the Florentine circle of musicians. The inspiration with Ficino's ideas in music lasted until the end of the 18th century. Hermeticism played a significant role in the development of sciences in the period from 1300 to 1700. Even the great physicist, mathematician and astronomer Isaac Newton (1642-1727) studied it. Newton's ideas were accepted and discussed in the town of Leipzig in the 18th century, the surroundings where Bach was creating.