

Чланак примљен 4. новембра 2019.
Чланак прихваћен 28. новембра 2019.

Жарко Цвејић *

Универзитет Сингидунум у Београду
Факултет за медије и комуникације

Од „БАХА“ ДО „БАХОВОГ СИНА“: УПЛИВ ИДЕОЛОГИЈЕ ЕСТЕТИКЕ НА ИСТОРИЈСКУ РЕЦЕПЦИЈУ КАРЛА ФИЛИПА ЕМАНУЕЛА БАХА

Апстракт: Предмет овога рада јесте историјска корелација између маргинализације К. Ф. Е. Баха (C. F. E. Bach) у његовој постхумној критичкој рецепцији почетком и средином XIX века и промене парадигме у европском филозофском, естетичком и идеолошком поимању музике око 1800. године, као радикално апстрактне и бестелесне уметности израза, наместо просветитељског поимања музике као несводиво чулне, звучне и представљачке уметности. Прецизније, теза рада јесте да узрок маргинализације К. Ф. Е. Баха у његовој постхумној критичкој рецепцији не треба тражити искључиво у сенци његовог оца, Ј. С. Баха (J. S. Bach), и усредсређењу историографије музике XIX и XX века на периодизацију око „великана“, већ и у темељној неспојивости између те нове естетске и филозофске идеологије музике настале око 1800. године и стваралаштва К. Ф. Е. Баха, које је почивало на ранијој естетској парадигми музике, ослоњено на музичку изведбу, нарочито импровизацију, која је и сама из истих разлога наилазила на презир у музичкој критици почетком и средином XIX века. Такође значајни чиниоци могли би да буду и Бахова склоност према жанру фантазије, као и стилска јединственост великог броја његових дела, посебно фантазија и других дела написаних *für Kenner* („за познаваоце“). То би могло да објасни и зашто је његова музика тако брзо скрајнута иако је почивала на идеалу „слободног“ изражавања, једној од одређујућих одлика естетике музике почетком и средином XIX века.

Кључне речи: К. Ф. Е. Бах, историја рецепције, естетика и филозофија музике, фантазија, израз, мимезис/представљање, романтизам, Просветитељство

Током већег дела XVIII века а и дубоко у XIX век, у Немачкој и широм Европе, презиме Бах, када је навођено без имена, готово увек се односило на „берлинског“ или „хамбуршког Баха“ – Карла Филипа Емануела Баха (Carl Philipp Emanuel Bach), другог сина Јохана Себастијана Баха. У Енглеској се односило и на „лондонског Баха“, Јохана Кристијана (Johann Christian Bach), Себастијановог трећег сина и Емануеловог млађег полубрата. У сваком случају, у то доба, то чувено презиме, када је навођено без имена

* Ауторова контакт адреса: zarko.cvejic@fmk.edu.rs.

или иницијала, готово се никада није односило на њиховог оца, Јохана Себастијана, као што је то данас случај, још од Баховог „препорада“ који је Феликс Менделсон (Felix Mendelssohn) започео 1829. године, пошто је Форкел (Johann Nikolaus Forkel) објавио свој монументални животопис Ј. С. Баха, чије је стварање потрајало деценијама и који је напослетку изашао 1802. године. А када је реч о његовом тада чувенијем сину, „личности од огромног значаја у музичкој култури северне Немачке седамдесетих и осамдесетих година XVIII века“,¹ „кога су критичари сматрали отелотворењем свих оних вредности које су, по филозофима Просветитељства, красиле сваког генија“,² „за живота угавном сматраног најпознатијим члана породице“, од тридесетих година XIX века надаље, К. Ф. Е. Бах све се више посматра као „личност од мањег или прелазног, првенствено повесног значаја“,³ „прелазна фигура у историји музичке форме и стила“,⁴ чак и као „ускогруд и похлепан трговац заинтересованији за новац него за уметност“. ⁵ Интересовање за његова дела „ишчилело је убрзо по завршетку столећа“, а његов значај сведен је на значај композитора који је „премостио и обезбедио прелаз од ’великана’ XVIII века – Ј. С. Баха и бечких мајстора Хајдна, Моцарта и Бетовена – или као спону, са његовим *галантним* стилем, између барока и класицизма“. ⁶

За овако спектакуларан пад у немилост, од „генија“ до „готово великог композитора“, ⁷ већина проучавалаца живота и дела К. Ф. Е. Баха криве превласт великих наратива периодизације у историјској музикологији XIX и XX века, утемељених на „великанима“ и стиливима који су преовладавали уметничком музиком Средње Европе (односно Немачке) током XVIII и XIX столећа. Њихова гледишта се даље разматрају у наставку. Међутим, у овом раду желим да осветлим још један чинилац који је можда једнако допринео маргинализацији К. Ф. Е. Баха у његовој постхумној критичкој рецепцији, а још увек није, колико је мени познато, привукао довољно стручне пажње: чинилац о којем је реч јесте радикална промена естетског и филозофског поимања или идеологије музике око 1800. године, од чулне и представљачке уметности, неодвојиве од звука, до апстрактне и интелектуалне уметности израза, што је, како ћу у наставку покушати да образложим, условило све подозривији став спрам свих жанрова заснованих на импровизацији, нарочито фантазије и, шире од тога, импровизације уопште, због њеног утемељења у музичкој изведби, то јест, чулној, телесној страни музике. На несрећу Емануела Баха, нека од његових најизразитијих дела управо су његових 19 „слободних“ импровизованих

¹ Annette Richards, „An Enduring Monument: C. P. E. Bach and the Musical Sublime“, у: Annette Richards (ур.), *C. P. E. Bach Studies*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 2006, 152.

² Richard Kramer, „Carl Philipp Emanuel Bach and the Aesthetics of Patricide“, у: Stephen A. Crist и Roberta Montemorra Marvin (ур.), *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, Рочестер, САД, University of Rochester Press, 2004, 122.

³ David Schulenberg, „Introduction“, у: David Schulenberg (ур.), *C. P. E. Bach*, Олдершот, УК, Ashgate Publishing, 2015, xiii.

⁴ *Ibid.*, xvi.

⁵ David Ferris, „Plates for Sale: C. P. E. Bach and the Story of *Die Kunst der Fuge*“, у: Richards (ур.), *op. cit.*, 202.

⁶ Doris Bosworth Powers, *Carl Philipp Emanuel Bach: A Guide to Research*, Њујорк, Routledge, 2011, 7.

⁷ Hans-Günther Ottenberg, *C. P. E. Bach*, Оксфорд, Oxford University Press, 1987, 183.

фантазија за инструменте с клавијатуром а, како је неколицина музиколога већ показала, импровизација је играла кључну улогу у његовом стваралаштву уопште. Могуће је да га је управо то осудило у очима естетске идеологије која је преовладала почетком и средином XIX века, до те мере да га чак ни његово стремљење слободном музичком изразу, што је иначе представљало један од темеља естетике музике после 1800. године, није могло спасити заборава. Још један чинилац који се у наставку разматра јесте питање оригиналности у компоновању, која се свакако очекивала, али и критиковала када год је прелазила границе разумљивости у музичком и културалном смислу, као у случају, на пример, Шопена и, како ћу доле показати, фантазија и сличних дела К. Ф. Е. Баха. Почећу од грубог прегледа критичке рецепције Емануела Баха за живота и током првих деценија након смрти, пре него што понудим властито тумачење.

* * *

„У том тренутку“, пише Ханс-Гинтер Отенберг, мислећи на смрт Емануела Баха 1788. године, „почиње историја рецепције Бахове музике, која је још за његова живота ишла од једног до другог екстрема – од безграничног одобравања до потпуног занемаривања“.⁸ Заиста, за живота слављен готово без мере, како у академском штиву *für Kenner*, тако и у новинској критици *für Liebhaber*, да се послужимо његовим терминима, убрзо потом Бах готово сасвим тоне у заборав или, у најбољем случају, остаје упамћен као недостојан наследник свог оца или само као претходница Хајдна и Моцарта; у сваком случају, не више од верног представника једног неодређеног раздобља музичке повести које се углавном сматрало јаловим, ако не и декадентним. Пошто никада није био потпуно скрајнут као *Kleinmeister*, захваљујући огромном угледу који је уживао све до почетка XIX века, музичка наука и критика тог и наредног столећа доделиле су Баху незавидну улогу прелазне личности, композитора занимљивог не због својих дела, него због историјске нише у коју је смештен: карике која недостаје између његовог славног оца и отеловљења, у XIX и XX веку, свега што је у музици велико, и једнако поштованих бечких класичара. Та карика, како су нас уверавали Џорџ Гроув (Sir George Grove) и Чарлс Роузен (Charles Rosen), пример је и илустрација свих наводних естетских недостатака треће четвртине XVIII века, раздобља познатог као тврд орах у периодизацији: „декаденције“ која је „морала да уследи“ пошто је Ј. С. Бах „исцрпео“ естетске потенцијале барока а пре него што су зрели Хајдн и Моцарт успели да уобличи и наметну нову стилску парадигму. Тек за последње три или четири деценије је Емануел Бах успео да поврати нешто од славе коју је изгубио стотину година раније, највише захваљујући напорима неколицине немачких и англо-америчких музиколога. Академска гледишта из ранијег деценија XX века, отелотворена у Роузеновом *Класичном стилу (The Classical Style)*, између осталих радова, ретко када су имала речи хвале за Емануела Баха.

⁸ Ottenberg, *op. cit.*, 24–25.

За његова живота, међутим, ствари су биле сасвим другачије. „Свако навођење ’великога Баха’ другом половином XVIII века готово увек се односило на К. Ф. Е. Баха“, пише Отенберг у својој уводној оцени Бахове рецепције.⁹ И Улрих Лајзингер (Ulrich Leisinger) слично одређује суштину Бахове почетне славе и наглог пада, када наводи:

Уз Глука и касније Хајдна, савременици су га сматрали водећим представником посебно немачког укуса у музици [...]

Развој ситуације током XIX века учинио је Беч музичком престоницом немачког говорног подручја у Европи, чак замењујући Лајпциг као средиште музичке издавачке индустрије, и тако је Ј. С. Бах био поново откривен као „отац“ немачке музике за инструменте с клавијатуром, док је углед Емануела Баха почео да бледи.¹⁰

Збиља, музика Емануела Баха славила се као суштина свега доброг у немачкој и нарочито северно-немачкој музици, на супрот мање вредним, „изопаченим“ и „женскастим“ Италијанима, Французима, понекад чак и Аустријанцима и јужним Немцима, с њиховим ропским поштовањем префињености галантног стила, који је, поред осталих, усвојио и Емануелов млађи брат Јохан Кристијан, „лондонски Бах“.

Ове националистичке и понекад шовинистичке правце у раној немачкој рецепцији Емануела Баха исцрпно је документовала Мери Су Мороу (Mary Sue Morrow) у својој великој студији новинске музичке критике на немачком говорном подручју у Европи XVIII века. Иако су њени закључци свакако убедљиви, они превазилазе предмет проучавања овога рада, јер се Мороу усредсредила на уплив раног немачког национализма на музичку критику; овде је довољно навести њену општу оцену положаја Емануела Баха у том дискурсу, као најпознатије, омиљене и најпоштованије личности немачке музике тог доба.¹¹ Значај њених закључака произлази из огромног уплива који је немачки музичко-критички колектив XVIII века, како их Мороу назива, имао на вредновање уметничке музике у немачкој јавности и, следствено томе, на канонизацију појединих композитора и репертоара, али и на истакнуту улогу који су неки од најугледнијих немачких умова играли у оквиру тог колектива. Један од тих умова припадао је Јохану Фридриху Рајхарду (Johann Friedrich Reichardt), који је и сâм био успешан композитор, чији суд о значају Хајдна и К. Ф. Е. Баха верно одражава њихов положај у естетском вредновању савремене уметничке музике у јавном дискурсу немачког говорног подручја у Европи крајем 18. века: „Чак и када бисмо имали само Хајдна и К. Ф. Е. Баха, ми, Немци, с правом бисмо могли рећи да имамо наш сопствени стил и да је наша инструментална музика најзанимљивија од свих“.¹²

На сличне изливе наилазимо и у већини других извора када је реч о вредновању музике К. Ф. Е. Баха крајем XVIII века. Можда је преглед савремене музике у Немачкој и Низоземској Чарлса Барнија (Charles Burney), једног од најбољих познавалаца музике свога доба, посебно илустративан у погледу његове безграничне хвале за немачког

⁹ *Ibid.*, 3.

¹⁰ Ulrich Leisinger, „Bach, §III: (9) Carl Philipp Emanuel Bach“, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Лондон, Macmillan, 2001, II, 398.

¹¹ Mary Sue Morrow, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 1997, посебно 58–65.

¹² *Ibid.*, 60.

композитора. У том иначе веома селективном и сажетом приказу сусрета с водећим композиторима и музичарима тог доба, Емануелу Баху додељена су чак три засебна поглавља: „К. Ф. Е. Бах“, „Живот К. Ф. Е. Баха“ и „Један дан са К. Ф. Е. Бахом“, укупно седам страница, што није мало, имајући у виду сажетост Барнијевог наратива. Описујући музички живот Хамбурга, града у којем је К. Ф. Е. Бах провео последње две деценије живота, Барни с правом истиче његов значај:

Хамбург тренутно нема ниједног ученог музичара од значаја, осим г. Карла Филипа Емануела Баха; али он је громада! Дуго сам времена провео у контемплацији, с највећим задовољством, његових отмених и оригиналних композиција; и испуниле су ме толико снажном жељом да га видим и чујем, да ми нису била потребна додатна музичка искушења да посетим овај град.¹³

Барни затим хвали јединствена својства Баховог сасвим особеног стила:

Било би тешко установити како је створио свој стил, где је стекао сав свој укус и префињеност; свакако их није ни наследио ни усвојио од свог оца, који му је био једини учитељ; јер, тај је високо поштовани музичар, иако без премца у учености и вештини, сматрао неопходним да обе руке закрчи свом хармонијом коју је могао да обухвати, чему је нужно жртвовао мелодију и израз. Да је син, међутим, бирао неки узор, то би свакако био његов отац, кога је веома поштовао; али, пошто је одувек презирао подражавање, мора да је само од природе извукао та префињена осећања, разноврсност нових замисли и зналачки избор одсека, који су толико истакнути у његовим композицијама.

[...]

Мора се признати да је стил овог композитора толико необичан, да је нешто привикавања неопходно да би се у њему уживало.¹⁴

Овде подробно наводим Барнијеве утиске не само зато што верно осликавају свеопшти углед Емануела Баха за живота, него и зато што се у њима већ налази клица пада који ће његов углед ускоро доживети, током наредног века. Већ у Барнијевом сапостављању Себастијана и Емануела, на видело излази један тренд у каснијој историографији музике, који ће условити вредновање оба композитора у другој половини XIX века: како се испоставља, њихови су засебни стилови били сматрани толико неспојивим, да са њихово равноправно прихватање чинило једноставно непојмљивим. Недуго после 1788. године, Ј. С. Бах ступа у средиште већине нових наратива у историографији и естетици музике, док је његов средњи син био приказиван као недостојан и искварен наследник или, у најбољем случају, као вешт извођач на инструментима с клавијатуром, управо као што је и његов отац био познат за свог живота. Тај правац види се већ у *Историјско-биографском лексикону музичких уметника (Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler)* Ернста Лудвига Гербера (Ernst Ludwig Gerber)

¹³ Charles Burney, *An Eighteenth-century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands*, Лондон, Oxford University Press, 1959, II, 211. Овде, међутим, треба додати и дозу опреза, пошто, како наводи Мери Олескијевич, „има доказа да је Барни продавао издања дела Емануела Баха у Лондону и стога имао разлога да их хвали“; вид. Mary Oleskiewicz, „Like Father, Like Son? Emanuel Bach and the Writing of Biography“, у: Schulenberg (ур.), *op. cit.*, 25.

¹⁴ Burney, *op. cit.*, 217–218.

из 1790. године, у којем се, и поред подробног и исцрпног списка делâ Емануела Баха који заузима већ део чланка посвећеног њему, знатно подробније говори о Себастијану Баху, како о његовом животу, тако и о стилским одликама његовог стваралаштва.

Према томе, закључак Дарела Берга (Darrel Berg) да је крај XVIII века Емануелу Баху донео не само биолошку, него и симболичку смрт, чини се сасвим убедљивим:

Упркос његовој слави оригиналног и генијалног композитора, он XVIII век није преживео као композитор-бог. Крајем века доживео је две симболичке смрти. Прва је била губитак популарности и затим пад његове музике у готово потпуни заборав. Ова смрт била је тесно повезана са успоном стила Хајдна, Моцарта и Бетовена, али и с Баховом биолошком смрћу (1788).¹⁵

Другу симболичку смрт по Берговом наративу Емануел Бах је доживео у неодговарајућој редакцији својих дела у издању Лудвига Релштаба (Ludwig Rellstab). Сличан став износи и Отенберг:

У 19. веку, устоличењем историографије музике усредсређене на феномен великих композитора, К. Ф. Е. Бах био је или сасвим скрајнут или одбациван као пука „претеча“. Његовом делу придаван је значај само утолико што је допринео настанку „златног доба“ Хајдна и Моцарта.¹⁶

Тако је неповољно виђење Емануела Баха као карике која недостаје између његовог оца и бечких класичара почело да се помаља у академском дискурсу око 1800. године, у којем је наставила да влада без премца до краја тог столећа, као што се јасно може видети у одредници о породици Бах из издања Гроувовог лексикона из 1879. године:

У овој породици је дар за музику такоређи био наследан и чини се као да су по природној законитости раштркани зраци тога дара морали после стотину година најзад да се подударе у генију ЈОХАНА СЕБАСТИЈАНА, чија оригиналност, дубина и снага представљају врхунац какав је само неколико великих духова достигло у било које доба и у било којој земљи. Али након тог врхунца уметничка снага овога рода почела је да слаби и после два нараштаја од свог највећег представника сасвим се угасила.

[...]

Јасно је да је значај [К. Ф. Е. Баха] толики зато што је он историјски признат као једна од најважнијих личности прелаза између Ј. С. Баха и Хајдна. У таквим временима, човек је значајан и утицајан више по својој општој култури него вештини у било којој посебној грани. У време када је Е. Бах живео, није било великана. Херојске дане Хендла и Баха заменило је време власуља и пудера, чији је највиши идеал била уредност, углађеност и отменост. Дубина, сила, оригиналност биле су нестале, а „укус“ је постао најважнија реч у свим стварима. [...Музика К. Ф. Е. Баха] од највећег је значаја као карика која повезује доба Хендла и Баха с једне стране и Хајдна и Моцарта с друге.¹⁷

¹⁵ Darrell Berg, „The Death and Return of the Composer: Carl Philipp Emanuel Bach as Author of his Music“, у: Barbara Hagg (ур.), *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, Париз, Minerve, 2001, 463.

¹⁶ Ottenberg, *op. cit.*, 205.

¹⁷ А. Maczewski, „Bach“, у: George Grove (ур.), *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450–1880)*, by *Eminent Writers, English and Foreign*, Лондон, Macmillan and Co., 1879, I, 108–114.

Овај драгуљ из историографије музике XIX века – укључујући и мини-органски наратив успона, врхунца и пада, који се затим обнавља у следећем нараштају – води нас право до преовлађујуће представе о Емануелу Баху током већег дела XX века. И мада би се могло тврдити да нас је почетком XX века владајуће усредсређење на непрекинуте наративе у историји музике по сваку цену, што је у музикологији Лео Трајтлер подвргнуо својој чувеној критици,¹⁸ одвојило од изричито естетистичких оцена, као што је оцена значаја дела Емануела Баха коју горе износи Мачевски, естетистичка пристрасност коју импликује појам „прелазне личности“ никада није на више од једног корака. Парафразирајући – и оповргавајући – чудновату тврдњу Карла Далхауса (Carl Dahlhaus) да нико „није морао да понесе посебно бреме зато што је Бетовен имао ауторитет у музици“ (ако нико други, онда су то били барем Шуберт и Шопен),¹⁹ могло би се рећи да је у најмању руку постхумна рецепција К. Ф. Е. Баха била оптерећена таквим бременом управо зато што је његов отац располагао ауторитетом сличним ауторитету Бетовена. Тако Сузан Воленберг с правом примећује тежњу да се за К. Ф. Е. Баха пронађе место у историјској схеми; каткада је то показивало жељу да се одреди етикета под којом се његово стваралаштво може лако одложити и можда одбацити под обележјем „битних утицаја“ или „повесних личности“. Сама замисао писања о К. Ф. Е. Баху под насловима као што су „Бахови синови“ или „Породица Бах“, иако очигледно логична и подесна у сврхе поређења, поставља појединачног композитора, не сасвим у његову корист, унутар предодређене колективне схеме.²⁰

И Дејвид Шуленберг за потцењивање и занемаривање његовога дела криви неспојивост музике Емануела Баха с нашим предодређеним схемама периодизације, по којима се он не уклапа ни у стилску одредницу „барока“ ни „класицизма“.²¹

Међутим, по мом уверењу, диктат периодизације у каснијој историографији музике није био једини разлог зашто је К. Ф. Е. Бах тако брзо скрајнут у својој постхумној рецепцији. Заправо, истакао бих још барем два чиниоца у вези с његовим стваралаштвом, који ће се испрва можда учинити неочекиванима, али ће у наставку бити образложени: саму оригиналност и јединственост, чак идиосинкратичност његовог „осећајног стила“ (*Empfindsamer Stil*), нарочито у његовој музици за „познаваоце“ (*Kenner*), као и ослањање на апстрактан, слободни музички израз, посебно у његових 19 „слободних“ фантазија за инструменте с клавијатуром. Почећу од првог чиниоца: стилске идиосинкразије Бахове музике.

Чињеница да је музика коју је К. Ф. Е. Бах писао за „познаваоце“ (*Kenner*), тј. професионалце и себе, а не за „љубитеље“ (*Liebhaber*) или аматере, односно шире

¹⁸ Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Кејмбриџ, САД, Harvard University Press, 1989, 157–175.

¹⁹ Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 1983, 9.

²⁰ Susan Wollenberg, „Changing Views of C. P. E. Bach“, *Music and Letters*, 69, 4, 1988, 461.

²¹ David Schulenberg, „The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach“, докторска дисертација, Ен Арбор, UMI Research Press, 1984, 191.

тржиште, како ју је сâм означавао,²² веома оригинална и понекад идиосинкратична до те мере да се чини необичном, нарочито његове теже и захтевније инструменталне композиције углавном за клавир, свакако је данас добро позната међу проучаваоцима и познаваоцима његове музике. „Бахова музика не звучи као музика било којег другог композитора“, пише Ричард Крејмер у вези с његовим стваралаштвом; „Радикалнија је и идиосинкратичнија од било чега у музици чак и његових најближих савременика“.²³ По оцени Дорис Бозворт Пауерс, Емануел Бах је био „један од најинвентивнијих“ композитора крајем 18. века, а његово стваралаштво „пуно необичних музичких одлика помоћу којих је у њу утискивао свој индивидуализовани и надасве креативни стил“.²⁴ Те необичне одлике првенствено се тичу његовог иновативног и смелог хармонског језика – наглих, често енхармонских модулација у удаљене тоналитете, често помоћу елипси – и неправилног и неповезаног фразирања, с често изненадним и снажним контрастима у расположењу и динамици. Управо су га због такве смеле оригиналности његови савременици попут Рајхарда хвалили као „оригиналног генија“²⁵ и „уметника који је пример узвишеног“.²⁶ Заиста, по оцени Дарела Берга, критичка рецепција Емануела Баха као композитора достиже врхунац „70-их година XVIII века, када појам ’оригиналног генија’, са својим божанским аспектом, стиче огроман престиж“, услед чега је често хваљен као „композитор високе оригиналности и надљудског надахнућа“.²⁷

Међутим, *превише* стилске оригиналности, или претерана идиосинкратичност, могле су да буду и оптерећење колико и предност. То се може назрети већ из последње реченице Барнијеве горе наведене и, осим у том смислу, безграничне похвале музици К. Ф. Е. Баха: „Мора се признати да је стил овог композитора *толико необичан, да је нешто привикавања неопходно да би се у њему уживало*“ (додат курзив).²⁸ Тако је чак и Барни, један од Бахових најватренијих поборника (као и дистрибутер његових дела у Лондону), осећао опасност у непатвореној оригиналности и јединствености његове музике, другим речима, опасност да су поједина његова дела за многе уши и умове можда *превише* необична, *превише* чудна. Заправо, већ за живота, Бахова музика није само хваљена због своје јединствености, него је понекада и осуђивана као „ексцентрична“, „бизарна“, лишена „музичке логике“ или једноставно „нелогична“.²⁹ Као таква, његова музика, или барем најтежа његова дела, најчешће његових 19 „слободних“, „импровизованих“ фантазија за инструменте с клавијатуром које, како је Метју Хед показао, чине врхунац Бахове уметности као намерно изабрано место за његове највеће напоре у компоновању који, као такви, продиру и у друга подручја

²² „Бах је разликовао музику коју је компоновао за мале кругове познавалаца – у суштини, за себе – од музике писане за дистрибуцију мање надареном делу јавности“; вид. Крамер, *op. cit.*, 126.

²³ *Ibid.*, 128.

²⁴ Powers, *op. cit.*, 1–2.

²⁵ *Ibid.*, 1.

²⁶ Richards, *op. cit.*, 152.

²⁷ Berg, *op. cit.*, 462.

²⁸ Burney, *op. cit.*, 217–218.

²⁹ Вид. Ottenberg, *op. cit.*, 5 и Pamela Fox, „The Stylistic Anomalies of C. P. E. Bach’s Nonconstancy“, у: Stephen L. Clark (уп.), *C. P. E. Bach Studies*, Оксфорд, Clarendon Press, 1988, 105.

његовог стваралаштва,³⁰ била је у опасности да од *другости* скрене у *ззорно*, да се послужимо изразом из наслова чувенога чланка Лоренса Крејмера, данас готово четврт века старог али ништа мање убедљивог у својој анализи уплива „другости“ на вредновање музике (и многих других ствари) у култури западног света.³¹ Да би уопште било прихваћено, друго, то јест, оно што одступа од норме, мора задржати бар неке приближно препознатљиве одлике налик на норму (или „сопство“), да би се могло сместити у неку од постојећих категорија, на пример, под неку стилску одредницу или раздобље у историји музике; у противном, излаже се опасности да буде одбачено као *ззорно*, да се послужимо Крејмеровим изразом, или једноставно као *превише* друго. Многи примери музичке критике с почетка 19. века, немачке, француске и енглеске, исте оне која је скрајнула музику К. Ф. Е. Баха, показују како је слична судбина задесила и друге композиторе који су сматрани *превише другима* за сопствено добро, било у погледу стила, националне или етничке припадности, родне припадности, или чак здравља или било које комбинације тих и други чинилаца, на пример Шопен, што сам у другим радовима већ подробније образлагао.³² Премда свакако пожељне, очекивало се да се оригиналност и јединственост стила придржавају одређених граница – граница разумљиве музичке логике. Као и код Шопена, могуће је да је хармонски и формално херметична музика Емануела Баха једноставно била доживљавана као *превише друга*, *превише идиосинкратична*, *превише абнормална*.

Поред радикалне оригиналности или стилске идиосинкразије најавангарднијих дела К. Ф. Е. Баха, други чинилац његове критичке рецепције за живота и после смрти који је горе издвојен била је његова тежња ка слободном, неспутаном музичком изразу, нарочито у његовим делима *für Kenner*, а посебно у 19 „слободних“ импровизованих фантазија за инструменте с клавијатуром. „И у компоновању и у властитој изведби“, пише Бозворт Пауерс, Бах је био „наклоњен слободном облику фантазије и уметности импровизације“.³³ За живота, Бах је заиста био слављен због свог наизглед неспутаног уметничког израза, како у новинској критици, тако и у академском дискурсу.³⁴ То није изненађујуће, пошто се подударало са устоличењем слободног, чистог израза – израза као сопствене сврхе и оправдања – као парадигме и главне функције уметности и нарочито инструменталне уметничке музике у естетици крајем 18. века, уместо мимезиса, то јест, морално или етички образовног подражавања или представљања природе.³⁵ Док су водећи мислиоци Просветитељства, попут Русоа, Канта,

³⁰ Matthew Head, „Fantasy in the Instrumental Music of C. P. E. Bach“, докторска дисертација, Ен Арбор, UMI Research Press, 1995.

³¹ Lawrence Kramer, „From the Other to the Abject: Music as Cultural Trope“, у: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Беркли, University of California Press, 1995.

³² Жарко Цвејић, *Укроћени виртуоз: филозофија субјекта и рецепција виртуозитета у европској инструменталној музици 1815–1850*, Београд, Факултет за медије и комуникације, 2016, 130–136.

³³ Powers, *op. cit.*, 2.

³⁴ Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, Чикаго, The University of Chicago Press, 1989, 52.

³⁵ Ову естетску парадигму подробније сам разматрао у Цвејић, *op. cit.*, 45–58. Детаљније расправе вид. у John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-century Aesthetics*, Њу Хејвен, Yale University Press, 1986. и Andrew Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 2007, 53ff.

енциклопедиста Батоа (Batteux), Д’Аламбера (D’Alembert) и Дидроа (Diderot) и Јохана Зулцера (Johann Sulzer) од музике захтевали да подражава или *представља* осећања (или афекте), за наредни нараштај мислилаца око 1800. године главни задатак свих уметности а нарочито инструменталне музике постаје *изражавање* – изражавање онога што би иначе било неизрециво. Као што је добро познато, према Е. Т. А. Хофману (E. T. A. Hoffmann), музика ослобођена речи

човеку открива непознати предео, свет који нема ништа заједничко са спољним чулним светом који га окружује, свет у коме за собом оставља сва одређена осећања да би се предао неизрецивој чежњи.³⁶

Ограниченост музике, а нарочито инструменталне музике, у представљању (или „подражавању“) конкретних појмова, која ју је дисквалификовала у очима мислилаца Просветитељства попут Канта и Зулцера, за које је инструментална музика била тек једна од „пријатних уметности“ или само „пријатна бесмислица“,³⁷ тако је постала њена највећа предност: више од свих осталих уметности, (инструментална) музика, чини се, представља и упућује само на себе, а не на предмете из спољног света, као визуелне уметности, или појмове, као вокална музика или књижевност. Ако инструментална музика уопште саопштава било шта, онда је то нешто метафизичко, нешто што се не би могло саопштити никако другачије. И ако се предмет њеног израза не може вербализовати, већ само *изразити* музиком, тим боље по музику и њену посебност као „најромантичније од свих уметности“, по чувеном Хофмановом исказу.³⁸

У оваквом естетском, филозофском и идеолошком контексту, било би разумно очекивати да музику К. Ф. Е. Баха а нарочито његове „слободне“, радикално изражајне фантазије критичари добро приме – и тако је и било за његова живота, али, као што знамо, не задуго по његовој смрти 1788. године, иако је превласт „слободног“ израза као парадигме целокупне естетике музике после 1800, ако ишта, још само додатно учвршћена. Питање је – зашто?

Одговарајући на то питање, указао бих на два засебна правца у музичкој критици почетком и средином 19. века: подозрење према фантазији као жанру и импровизацији уопште, уз поновно вредновање „старих“, поштованих жанрова попут сонате и композиционих поступака попут сонатног облика. Тако је, на пример Анри Блоншар, један од водећих француских критичара средином 19. века, одбацивао фантазију као један од жанрова који „већ дуго кваре и изопачују музички укус и стил“.³⁹ И други критичари који су писали за исти часопис, *Revue et Gazette musicale de Paris*, тада

³⁶ Е. Т. А. Хофман, „Бетовенова инструментална музика (1813)“, *Нови звук*, 9, 1997, 91.

³⁷ Вид. Цвејић, *op. cit.*, 64. О овоме сам подробније писао и у поглављу „Andrew Bowie and Music in German Philosophy around 1800: The Case of Kant“, у: Мишко Шувковић, Жарко Цвејић, and Андрија Филиповић (eds.), *European Theories in Former Yugoslavia: Trans-theory Relations between Global and Local Discourses*, Њукасл, Cambridge Scholars Publishing, 2015, 5–11

³⁸ Хофман, *op. cit.*, 91. Подробнија разматрања овог преврата у естетици музике око 1800. вид. у Bowie, *op. cit.* и *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Манчестер, Manchester University Press, 2003, као и у књизи Вејна Боумана: Wayne Bowman, *Philosophical Perspectives on Music*, Оксфорд, Oxford University Press, 1998.

³⁹ Henri Blanchard, „Revue critique. Sonate de Sigismond Thalberg“, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 8, март 1846, 77.

водећи музички часопис Француске, такође су рутински одбацивали фантазију као, на пример, „копилашки музички жанр“.⁴⁰ На сличне ставове наилазимо и у водећим немачким часописима посвећеним музици, на пример, у часопису *Allgemeine musikalische Zeitung*, где је Хари Ертел фантазију осуђивао као „казну за уметност“,⁴¹ док је један непотписан критичар 1841. изражавао жаљење што „фантазија има у изобиљу“, за разлику од „узвишених облика“ попут соната.⁴²

Нешто уопштеније, на вештину импровизације, која је у великој мери обликовала многа дела К. Ф. Е. Баха, не само његове клавирске фантазије, критичари с почетка и средине 19. века гледали су ништа мање подозриво. Заправо, неки од њих су своје најоштрије речи управо чували за импровизацију. Незаобилазна вештина за етаблиране немачке виртуозе на инструментима с клавијатуром 18. века попут самог К. Ф. Е. Баха и његовог оца, уз њихове поштоване старије узоре попут Дитриха Букстехуде (Dietrich Buxtehude), Георга Бема (Georg Böhm) и Јохана Адама Рајнкена (Johann Adam Reincken), да не помињемо Моцарта и Бетовена, до 30-их година XIX века импровизација је већ постала сумњива, као пуко средство самопоказивања „испразне“ виртуозности, без утемељења у било каквој музичкој структури или „логици“. Насупрот томе, како је Мери Су Мороу показала, Емануел Бах за живота не само што није био критикован због импровизовања, напротив, био је слављен због своје вештине у том домену. Али за К. Ф. Е. Баха и његове савременике, као и за естетику музике 18. века уопште, музика је и даље била неодвојива од музичке изведбе, од звука, што значи да је имала уплива и на компоновање, као у фантазијама Емануела Баха. Насупрот томе, за већину критичара XIX века то више није било прихватљиво. Тако, на пример, наилазимо на осуде иначе слављених личности попут Листа и Хумела (Johann Nepomuk Hummel) само зато што су на својим концертима свирали и импровизације. На пример, аутор критике једног Хумеловог реситала из 1828. године за париски *Revue musicale* наводи да „морамо осуђивати употребу импровизације код данашњих пијаниста и погрешку коју мање-више добровољно чине“.⁴³ Слично томе, „Е. Ф.“, вероватно Едуар Фетис (Édouard Fétis), син тада водећег француског критичара Франсоа-Жозефа Фетиса (François-Joseph Fétis) и сâм значајан француски критичар, апелује на Листа у једној концертној критици из 1829. године да „нас више не мори својим бескрајним импровизацијама!“.⁴⁴

Зашто су импровизацију, која је до тада тако дуго представљала основу и, може се рећи, главну атракцију јавних концерата и музичких изведби уопште, критичари почетком и средином XIX века тако неподељено осуђивали, толико да је после 1850. готово нестала с концертног подијума? Битан, ако не и главни разлог била је радикална

⁴⁰ [Непотписан напис], „Revue critique. Deuxième caprice pour le piano sur la Folle de Grisar, par Henri Herz, op. 83“, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 27. март 1836, 101.

⁴¹ Harry Hoertel, „Baillot“, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 26. октобар 1842, 841–849.

⁴² [Непотписан напис], „Recensionen. Compositionen für Pianoforte. F. Kalkbrenner“, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 2. фебруар 1841, 95.

⁴³ [Непотписан чланак], „Nouvelles étrangères, Berlin, 29 mars“, *Revue musicale*, април 1828, 262.

⁴⁴ Е. Ф., „Nouvelles de Paris. Soirée musicale donnée par M. Oury, dans les salons de M. Dietz, le mardi 15 décembre“, *Revue musicale*, 18. децембар 1829, 496.

промена у естетичком и, шире, филозофском поимању музике око 1800. године, од естетике и филозофије Просветитељства Канта, Зулцера и њихових савременика које смо горе већ поменули до, само десетак година касније, естетике и филозофије раног романтизма Е. Т. А. Хофмана, такође горе поменутог, као и Шелинга, Шопенхауера и других водећих мислилаца углавном немачког романтизма. Како је показано у бројним студијама, укључујући и једну моју,⁴⁵ знатно подробније него што је то могуће у ограниченом оквиру овога рада, ова парадигматска промена довела је до новог поимања музике, од једне несводиво чулне уметности, неодвојиве од свог медија – звука – као свог синонима, једне тек „пријатне уметности“ по Кантовој *Критици моћи суђења*, подређене песништву у Хегеловој естетици због ослањања на свој чулни медиј (звук),⁴⁶ до једне радикално растеловљене, апстрактне и интелектуалне уметности, у потпуности независне од свог пуко телесног и необавезног испољавања у звуку, „најромантичније од свих уметности“ код Е. Т. А. Хофмана или „прасликованог ритма природе и самог универзума“⁴⁷ код Шелинга и „исијавања самог Апсолутног“. Шопенхауер ће касније чак тврдити да би музика „у извесном смислу, могла постојати и кад света уопште не би било, што се за друге уметности не може рећи“.⁴⁸

Паралелно са мање-више истовременим настанком појма дела у музици, како је то убедљиво показала још Лидија Гер,⁴⁹ ова десензуализација музике у европској естетици и филозофији око 1800. године наметнула је и свеукупну маргинализацију музичке изведбе наспрам компоновања, што се у европској музичкој критици 19. века такође среће на сваком кораку.⁵⁰ Критичари су тако рутински исказивали „потпуно одсуство одушевљења за *пуку* изведбу“.⁵¹ На пример, Џејмс Вилиам Дејвисон (James William Davison), дугогодишњи главни уредник часописа *The Musical World*, водећег британског часописа посвећеног музици, истиче у једној својој критици како је музика „нешто невидљиво и бестелесно“, „не звук инструмената нити гласова“, већ „сустав идеалности који, као чисто исијавање ума, постаје доступан свима помоћу механизма, било вокалног, било инструменталног“ и који, као такав, „може настати и опстати без помоћи било каквог свирања“.⁵² Јасно је да је све то остављало мало или нимало простора за музичку импровизацију, једно од утемељења музике К. Ф. Е. Баха, нарочито за његове фантазије и друга у композиционом смислу радикална дела: као вид компоновања неповратно повезан са изведбом и, шире од тога, звуком, који ствара не вечита дела замрзнута у нотном запису, већ пролазне, једнократне изведбене догађаје, импровизација је била суштински неспојива с новом естетиком музике и њеним поретком око 1800. и то је, рекао бих, у великој мери обухватало и

⁴⁵ Вид. Цвејић, *Укроћени виртуоз*, *op. cit.*, 41–82 и горе наведене радове Ендруа Боувија (Andrew Bowie).

⁴⁶ Вид. Цвејић, *Укроћени виртуоз*, *op. cit.*, 73–82.

⁴⁷ Фридрих Вилхелм Јозеф Шелинг, *Филозофија уметности*, Београд, БИГЗ, 1989, 84.

⁴⁸ Артур Шопенхауер, *Свет као воља и представа I*, Нови Сад, Матица српска, 1986, 234.

⁴⁹ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press and Oxford University Press, 1992.

⁵⁰ Вид. разматрања у Цвејић, *Укроћени виртуоз*, *op. cit.*, 88–92.

⁵¹ [Непотписан напис], „Dreyschock“, *The Musical World*, 18. мај 1843, 172.

⁵² [Непотписан напис], „Liszt’s Pianoforte Recitals“, *The Musical World*, 11. јун 1840, 361.

стваралаштво К. Ф. Е. Баха, посебно његове фантазије и друга његова дела за *für Kenner*.

* * *

Као што сам већ образлагао,⁵³ ово непријатељство европске музичке критике почетком и средином XIX века према импровизацији и фантазији као помодном жанру виртуозне музике за клавир може се посматрати и у склопу шире критичке реакције против виртуозитета у инструменталној музици, о чему је писало више музиколога, између осталих Дејна Гули и Џим Самсон.⁵⁴ Иако је К. Ф. Е. Бах преминуо још 1788. године, две или три деценије пре него што је та реакција узела маха, и сама захваљујући радикалној промени поимања музике унутар европске естетике и филозофије око 1800. године, о којој је горе било речи, он је за живота био цењен не само као композитор, него и као један од најпоштованијих виртуоза на инструментима с клавијатуром, на чије је композиције, нарочито његове „слободно“ импровизоване фантазије за инструменте с клавијатуром, једина дела која је стварао за себе, без спутавања сопственог надахнућа, виртуозна изведба, посебно импровизација, како су показали Бозворт Паурерс и други познаваоци његовог дела, имала кључан уплив. Имајући све то као и претходну расправу у виду, намеће се закључак да има довољно аргумената, које сам у овоме раду настојао да осветлим, у корист тумачења по којем је К. Ф. Е. Бах у својој постхумној рецепцији скрајнут не само због све већег значаја његовог оца у историографији западњачке музике XIX века, него и, у значајној мери, захваљујући радикалној промени у естетичком и филозофском поимању музике од једне чулне и представљачке уметности до апстрактне и интелектуалне уметности израза. Под заједничким упливом великог наслеђа његовог оца и властите оданости ранијем моделу компоновања утемељеном на импровизацији и виртуозитету, то јест, шире од тога, на изведби, чини се као да ни велика слава Емануела Баха за живота и тежња ка слободном изразу у његовим највангарднијим делима нису могле да га спасу од заборава само пар деценија касије.

⁵³ Цвејић, *Укроћени виртуоз*, *op. cit.*

⁵⁴ Вид. Dana Gooley, *The Virtuoso Liszt*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 2004 и Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 2003.

Цитирана дела

- Berg, Darrell: „The Death and Return of the Composer: Carl Philipp Emanuel Bach as Author of his Music“, у: Barbara Haggh (ур.), *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, Париз, Minerve, 2001, 452–464.
- Bosworth Powers, Doris: *Carl Philipp Emanuel Bach: A Guide to Research*, Њујорк, Routledge, 2011.
- Bowie, Andrew: *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Манчестер, Manchester University Press, 2003.
- Bowie, Andrew: *Music, Philosophy, and Modernity*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 2007.
- Bowman, Wayne: *Philosophical Perspectives on Music*, Оксфорд, Oxford University Press, 1998.
- Burney, Charles: *An Eighteenth-century Tour in Central Europe and the Netherlands*, Лондон, Oxford University Press, 1959.
- Cvejić, Žarko: „Andrew Bowie and Music in German Philosophy around 1800: The Case of Kant“, у: Miško Šuvaković, Žarko Cvejić, and Andrija Filipović (ур.), *European Theories in Former Yugoslavia: Trans-theory Relations between Global and Local Discourses*, Њукасл, Cambridge Scholars Publishing, 2015, 5–11.
- Цвејић, Жарко: *Укроћени виртуоз: филозофија субјекта и рецепција виртуозета у европској инструменталној музици 1815–1850*, Београд, Факултет за медије и комуникације, 2016.
- Dahlhaus, Carl: *Foundations of Music History*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 1983.
- Dahlhaus, Carl: *The Idea of Absolute Music*, Чикаго, The University of Chicago Press, 1989.
- Ferris, David: „Plates for Sale: C. P. E. Bach and the Story of *Die Kunst der Fuge*“, у: Annette Richards (ур.), *C. P. E. Bach Studies*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 2006, 202–220.
- Fox, Pamela: „The Stylistic Anomalies of C. P. E. Bach’s Nonconstancy“, у: Stephen L. Clark (ур.), *C. P. E. Bach Studies*, Оксфорд, Clarendon Press, 1988, 97–123.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Оксфорд, Clarendon Press and Oxford University Press, 1992.
- Gooley, Dana: *The Virtuoso Liszt*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 2004.
- Head, Matthew: „Fantasy in the Instrumental Music of C. P. E. Bach“, докторска дисертација, Ен Арбор, UMI Research Press, 1995.
- Хофман, Е. Т. А.: „Бетовенова инструментална музика (1813)“, *Нови звук*, 9, 1997, 91–95.
- Kramer, Lawrence: „From the Other to the Object: Music as Cultural Trope“, у: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Беркли, University of California Press, 1995, 33–66.
- Kramer, Richard: „Carl Philipp Emanuel Bach and the Aesthetics of Patricide“, у: Stephen A. Crist и Roberta Montemorra Marvin (ур.), *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, Рочестер, САД, University of Rochester Press, 2004, 121–142.

- Leisinger, Ulrich: „Bach, §III: (9) Carl Philipp Emanuel Bach“, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Лондон, Macmillan, 2001, том II, 387–408.
- Maczewski, A.: „Bach“, у: George Grove (ур.), *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450–1880), by Eminent Writers, English and Foreign*, Лондон, Macmillan and Co., 1879, Vol. I, 108–114.
- Morrow, Mary Sue: *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 1997.
- Neubauer, John: *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-century Aesthetics*, Њу Хејвен, Yale University Press, 1986.
- Oleskiewicz, Mary: „Like Father, Like Son? Emanuel Bach and the Writing of Biography“, у: David Schulenberg (ур.), *C. P. E. Bach*, Олдершот, УК, Ashgate Publishing, 2015, 23–50.
- Ottenberg, Hans-Günther: *C. P. E. Bach*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Richards, Annette: „An Enduring Monument: C. P. E. Bach and the Musical Sublime“, у: Annette Richards (ур.), *C. P. E. Bach Studies*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 2006, 149–172.
- Samson, Jim: *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Кејмбриџ, Cambridge University Press, 2003.
- Шелинг, Фридрих Вилхелм Јозеф: *Филозофија уметности*, Београд, БИГЗ, 1989.
- Шопенхауер, Артур: *Свет као воља и представа I*, Нови Сад, Матица српска, 1986.
- Schulenberg, David: „The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach“, докторска дисертација, Ен Арбор, UMI Research Press, 1984.
- Schulenberg, David: *C. P. E. Bach*, Олдершот, УК, Ashgate Publishing, 2015.
- Treitler, Leo: *Music and the Historical Imagination*, Кејмбриџ, САД, Harvard University Press, 1989.
- Wollenberg, Susan: „Changing Views of C. P. E. Bach“, *Music and Letters*, 69, 4, 1988, 461–464.

Резиме

У својој постхумној критичкој рецепцији, готово одмах после смрти 1788. године, К. Ф. Е. Баха задесио је спектакуларан пад у немилост, од „оригиналног генија“ и најпознатијег члана своје чувене музичке породице, једног од водећих композитора Немачке, до „готово великог композитора“, „споредне прелазне личности“ и „карике која недостаје“ између његовог великог оца и Хајдна и Моцарта. Већина проучавалаца дела К. Ф. Е. Баха приписује то огромној сенци његовог оца и потреби историографије музике 19. и 20. века да периодизује музичку прошлост Европе око „великана“ попут Ј. С. Баха, Хајдна, Моцарта и Бетовена. Међутим, могуће је да за то има и других разлога, у непатвореној стилској идиосинкразији музичког стваралаштва К. Ф. Е. Баха, посебно његових 19 „слободних“ импровизованих фантазија за инструменте с клавијатуром и других дела која је писао *für Kenner* или за познаваоце, не за ширу јавност и тржиште, као и у промени парадигме у естетици и филозофији музике у Европи око 1800. године, која је створила ново поимање музике као радикално апстрактне, интелектуалне и бестелесне уметности израза, насупрот просветитељском поимању музике као несводиво чулне, то јест, звучне уметности представљања или мимезиса. Та промена довела је до ниподаштавања музичке изведбе уопште а посебно импровизације у европској музичкој критици почетком и средином XIX века, због чега је музика К. Ф. Е. Баха, укореењена у изведби а нарочито у импровизацији, постала неспојива с новом филозофском, естетичком и идеолошком парадигмом музике. Још један потенцијално битан чинилац постхумне рецепције К. Ф. Е. Баха било је и његово усредсређење на жанр фантазије, која је такође била омиљена мета осуде већине утицајних музичких критичара Европе почетком и средином 19. века. Сви ови чиниоци заједно представљају додатно објашњење зашто је стваралаштво К. Ф. Е. Баха тако брзо скрајнуто у XIX веку, упркос његовој тежњи ка „слободном“ изразу, једној од главних одлика романтичарске естетике музике.