

---

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за клавир

Докторске академске уметничке студије

Мр Маја Мухић

**КЛАВИРСКЕ СВИТЕ КЛОДА ДЕБИСИЈА  
И МОРИСА РАВЕЛА**

**Извођачки приступ програмности  
и барокној традицији**

Ментор:

Нинослав Живковић, редовни професор

Београд, мај, 2016. године

---

## САДРЖАЈ

<b>1</b>	<b>Увод .....</b>	<b>3</b>
1.1	Програм завршног докторског реситала.....	7
<b>2</b>	<b>ПРОГРАМНОСТ И БАРОКНИ УТИЦАЈ У КЛАВИРСКИМ СВИТАМА ДЕБИСИЈА И РАВЕЛА.....</b>	<b>8</b>
2.1	Клавирска свита - историјски осврт.....	8
2.2	Барокни утицај у музици 20. века - историјски контекст .....	11
2.3	Одлике импресионизма у музици.....	12
<b>3</b>	<b>Клод Дебиси – програмност изнад форме .....</b>	<b>15</b>
3.1	Слике, прва свеска .....	17
3.2	Бергамска свита.....	25
<b>4</b>	<b>Морис Равел – јединство програмности и форме .....</b>	<b>31</b>
4.1	Огледала.....	33
4.2	Купренов гроб .....	40
<b>5</b>	<b>ЗАКЉУЧАК.....</b>	<b>48</b>
<b>6</b>	<b>Додатак .....</b>	<b>49</b>
6.1	Пол Верлен: Месечина, оригинал на француском језику .....	49
6.2	Пол Верлен: Месечина, превод Данила Киша из 1969. године.....	50
6.3	Шарл Бодлер: Вечерња хармонија .....	51
6.4	Посвете.....	52
6.5	Преглед наслова дела у преводу и оригиналу.....	53
<b>7</b>	<b>ЛИТЕРАТУРА: .....</b>	<b>55</b>

---

## 1 УВОД

Предмет мог докторског уметничког пројекта чине одабране клавирске свите два значајна представника музичког импресионизма, Клода Дебисија и Мориса Равела, као и специфичности у њиховом третману барокног наслеђа и програмности.

Циљ извођачког сегмента мог пројекта јесте достизање високог уметничког интерпретативног нивоа кроз аналитички приступ тонским, техничким и стилским аспектима извођених дела. Писани сегмент мог пројекта има за циљ да осветли и објасни историјске околности настанка дела, њихову међусобну повезаност и изворе који су послужили као инспирација за њихово стварање. Клавирске свите су у писаном раду посматране кроз призму целокупног клавирског опуса оба композитора, са циљем проналажења карактеристичних детаља који дају најбољи увид у њихов стил.

Музика Дебисија и Равела није случајан избор за мој докторски уметнички пројекат. У њиховој музици сам препознала сензибилитет и интроспекцију који су блиски уметничкој страни моје личности: захтев за виртуозитетом у њиховим делима је висок, али никада није и једини циљ, већ је увек у функцији нарације, карактера или тонског ефекта; њихова форма никада не почива на масивној архитектури, чак и када прати традиционалне обрасце; фактура је елегантна и складна, а тонска палета веома широка и креће се све до оркестарског третмана инструмента.

Почетна идеја у мом уметничком пројекту јесте тематска повезаност клавирских опуса Дебисија и Равела. Има много околности и додирних тачака које их повезују: обојица су живела у Паризу отприлике у исто време (Дебиси је тринаест година старији од Равела), школовали су се на истом конзерваторијуму, конкурисали су за Римску награду. И један и други су добар део стваралаштва посветили истом омиљеном инструменту – клавиру. Клавир се, у њиховим делима, појављује као солистички инструмент, као концертантни солиста с оркестром, као камерни сарадник и рафинирани пратилац у соло-песмама, осетљив на све финесе значења и мелодичности текста. Инспирацију за своја дела налазили су на истим изворима: у поезији француских симболиста, у традицији француских клавсениста, у шпанским

играчким ритмовима, у оријенталној пентатоници, у звуцима природе, у води као посебном звучном феномену, у бајкама, у америчком цезу.

**Табела 1 – Преглед дела за клавир<sup>1</sup>**

<b>Дебиси</b>	<b>Равел</b>
<i>Боемска игра</i>	<i>Антички менует</i>
<i>Мала свита за клавир у 4 руке</i>	<i>Звучни призори за 2 клавира</i>
<i>Две арабеске</i>	<i>Павана за умрлу инфанткињу</i>
<i>Мазурка</i>	<i>Водоскок</i>
<i>Сањарење</i>	<i>Сонатина</i>
<i>Штајерска тарантела</i>	<i>Огледала</i>
<i>Балада</i>	<i>Гаспар ноћи</i>
<i>Фантазија за клавир и оркестар</i>	<i>Приче мајке гуске за 4 руке</i>
<i>Бергамска свита</i>	<i>Менует на име Хајдн</i>
<i>Ноктурно</i>	<i>Шпанска рапсодија за 2 клавира</i>
<i>Свита „За клавир“</i>	<i>Отмени и сентиментални валцери</i>
<i>Lindaraја за 2 клавира</i>	<i>Прелид</i>
<i>Из блока за скицирање</i>	<i>У стилу...Бородин; Шабрије</i>
<i>Естампе</i>	<i>Купренов гроб</i>
<i>Маске</i>	<i>Ла Валс за 2 клавира</i>
<i>Острво радости</i>	<i>Концерт за леву руку</i>
<i>Слике, 1. и 2. свеска</i>	<i>Концерт за клавир и оркестар</i>
<i>Дечји кутак</i>	
<i>Мали црнац</i>	
<i>Омаж Хајдну</i>	
<i>Прелиди, 1. и 2. свеска</i>	
<i>La plus que lente</i>	
<i>Шест античких епиграфа за 4 руке</i>	
<i>Црно и бело за два клавира</i>	
<i>Етиде</i>	
<i>Елегија</i>	

<sup>1</sup> За наслове дела у оригиналу, погледати додатак бр. 5

---

Када упоредимо клавирске опусе Дебисија и Равела (табела бр. 1), уочавамо одређена тематска подударања. Ако бисмо опусе пропустили кроз филтер шпанског утицаја и играчког ритма, са Дебисијевој стране би се нашли *Вече у Гранади* из *Естампа*, *Прекинута серенада* и *Винска врата* из *Прелида*, а са Равелове – *Шпанска рапсодија* и *Алборада из Огледала*.

Античке теме налазимо у *Играчицама из Делфа* из прве свеске *Прелида* и *Шест античких епиграфа* код Дебисија, и *Античком менуету* код Равела.

Дескриптивни програмски комади који описују природу, посебно звук воде, издвојили би Дебисијевој *Одбљеске у води* из прве свеске *Слика*, *Вртове под кишом* из *Естампа* и први став *Мале свите*, *У чамцу*, као и Равелов *Водоскок*, *Барку на океану* из *Огледала* и *Ондину* из *Гаспара ноћи*.

Повратак традицији барока, издваја Дебисијевој *Бергамску свиту* и свиту *За клавир*, а са друге стране, Равелову *Павану за умрлу инфанткињу* и *Купренов гроб*.

Ликови из комедије дел арте послужили су као инспирација за *Бергамску свиту*, *Маске* и *Минстрел* из *Прелида*, а код Равела за *Алборладу* из *Огледала* (преведена још и као *Јутарња песма лакрдијаша*).

Након детаљне упоредне анализе клавирских опуса, издвојила сам клавирску свиту као карактеристичну форму која најпотпуније приказује све додирне тачке Дебисијевог и Равеловог стила, а нарочито њихов однос према музичкој традицији осамнаестог века и програмском садржају.

За истраживање и интерпретацију, издвојила сам четири свите за клавир: *Бергамску свиту* и *Слике* Клода Дебисија, као и *Огледала* и *Купренов гроб* Мориса Равела.

Свита *Купренов гроб* је написана у духу традиције осамнаестог века, доследно прати наслеђене формалне обрасце, полифонију и мотивски рад типичан за барок. *Купренов гроб* одаје почаст највећем композитору француске клавсенске школе на више начина: употребом Купреновог ронда, увођењем форлане (инспирисане форланом из Купренових *Краљевских концерата*), као и употребом орнамената у његовом стилу.

Код Дебисија постоје две свите за клавир које прате линију барокне традиције: *Бергамска свита* и свита *За клавир*. Предност сам дала *Бергамској свити* јер

---

испуњава два услова мог уметничко-истраживачког рада. Осим очигледне структуралне повезаности са барокном свитом, *Бергамска свита* има и програмски садржај. Инспирирана је Верленовом песмом *Месечина*, што је уједно и наслов трећег става свите, а једна префињена игра речи из другог стиха песме, дала је наслов целој свити.

За одабир одговарајуће Дебисијеве програмске свите, узела сам у разматрање *Естампе*, обе свеске *Прелида*, прву и другу свеску *Слика*. *Прелиди* су клавирске минијатуре из касног опуса у којима је нарочито изражен Дебисијев стил, али обе збирке *Прелида* не поседују довољну кохерентност да би се могле сматрати свитама. Слично је и са *Естампама* и двема свескама *Слика*. Међутим, прва свеска *Слика*, осим традиције романтичарске свите, показује сасвим јасну алузију на барок. На то најпре упућује други став који, недвосмислено, поседује особине сарабанде. Правац размишљања ка барокној игри, подвучен је насловом *Омаж Рамоу*. Трећи став, *Покрет*, несумњиво асоцира на токату. Он је, додуше, далеко од модалности, базиран је на дијатоници и целостепеној лествици, али ритам и фактура упућују на токату. Први став, *Одбљесци у води*, јесте бујна импресионистичка слика са бриљантним виртуозним одсецима слободног темпа, па није тешко направити паралелу са уводним ставом барокне свите, прелудијумом, који је често заснован на импровизационим одсецима. И *Слике*, дакле, као и *Бергамска свита*, испуњавају две карактеристике из наслова мог уметничког пројекта: прате линију барокне традиције и имају програмски садржај.

Паралелу у третману програмности, посебно у дескриптивним комадима који описују природу, нашла сам у Равеловој свити *Огледала*. Од пет ставова, изабрала сам три: *Ноћни лептири*, *Тужне птице* и *Барка на океану*. Сматрам да ова три става најбоље говоре о Равеловој употреби звучних дескриптивних средстава. Занимљивост је, да су чак три свите (*Бергамска свита*, *Слике* и *Огледала*) објављене исте године, 1905, док је *Купренов гроб* настао за време Првог светског рата и објављен је 1917. године.

---

## 1.1 Програм завршног докторског реситала

Claude Debussy: **Images** (Слике)

*Reflets dans l'eau (Одбљесци у води)*

*Hommage à Rameau (Омаж Рамоу)*

*Mouvement (Покрет)*

Claude Debussy: **Suite bergamasque** (Бергамска свита)

*Prélude*

*Menuet*

*Claire de lune (Месечина)*

*Passepiéd*

Maurice Ravel: **Miroirs** (Огледала) - (три става из свите)

*Noctuelles (Ноћни лептири)*

*Oiseaux tristes (Тужне птице)*

*Une barque sur l'océan (Барка на океану)*

Maurice Ravel: **Le tombeau de Couperin** (Купренов гроб)

*Prélude*

*Fugue*

*Forlane*

*Rigaudon*

*Menuet*

*Toccata*

---

## 2 ПРОГРАМНОСТ И БАРОКНИ УТИЦАЈ У КЛАВИРСКИМ СВИТАМА ДЕБИСИЈА И РАВЕЛА

### 2.1 Клавирска свита - историјски осврт

Корени клавирске свите, везани су за сам почетак развоја самосталне инструменталне музике. Све до краја шеснаестог века и појаве школе енглеских вирциналиста, инструмент је био више у служби вокалне музике. Његова главна улога била је, пре свега, да прати хор или солисту, да појача вокалну деоницу и, евентуално, донесе неки самостални уводни прелудијум. Тек ће се са појавом градитеља инструмената и све већим усавршавањем њихове израде, отворити пут за развој самосталне инструменталне музике. Прве инструменталне музичке форме потичу из вокалне музике и базиране су на полифоном принципу. Са применом импровизације и орнаментације, јављају се нови облици: прелудијум, токата, капричо, затим игре и обраде популарних песама у којима лежи клица клавирске свите. На преласку шеснаестог у седамнаести век, у доба Шекспира и процвата хуманистичке световне културе, настаје школа енглеских вирциналиста. Музика писана у то доба за вирцинал, инструмент налик чембалу, али мањих димензија, на специфичан начин је објединила традицију писања за лауту и оргуље. Близак лауту по начину производње звука, а оргуљама као инструменту са диркама, вирцинал је инспирисао музичаре тог времена да пишу стилизоване обраде песама и игара у хомофоном стилу, али и фантазије у полифоном стилу<sup>2</sup>. Тако се у зборницима могу наћи најразноврсније форме световне и духовне садржине: прелудијуми, паване, гаљарде, алеманде, куранте, жиге, фантазије. Контрастирајуће играчке форме, наћи ће се најпре у пару, а касније и као циклус различитих карактерних игара обједињених истим тоналитетом. Прве свите су комбиновале павану и гаљарду са нешто новијим играма, алемандом и курантом. У раном бароку, свита се усталила у форми алеманда – куранта – сарабанда – жига и прераста из играчке музике у концертни циклус. Форма појединачних

---

<sup>2</sup> Katunac, Dragoljub: *Klavir u svetu muzike*, Beograd, 1977, стр. 14



---

ставова је барокни дводел са обавезним знаком за понављање и каденцом у доминантном тоналитету на крају првог дела и повратком у основни тоналитет у другом. У раном бароку, свита постаје веома популарна, прелази пут од једноставног, народног плеса до стилизоване аристократске салонске музике. У многим европским земљама развија се кроз различите стваралачке школе. Мења се и број ставова. Пре алеманде, може се наћи прелудијум, увертира или симфонија. Између сарабанде и жиге, своје место налазе играчки ставови као што су менует, полонеза, гавота. Након менуета, јавља се и „менует II“, са обавезним понављањем првог менуета, што у својој основи најављује појаву сложене троделне форме у свити. Овај след ставова свите налазимо и код Баха у три збирке по шест свита: у *Француским, Енглеским свитама и Партитама*. *Француске свите* прате уобичајени редослед ставова: алеманда, куранта, сарабанда, затим неколико играчких ставова са жигом на крају. *Енглеске свите*, поред уобичајених ставова, имају уводни прелудијум и играчке ставове по принципу дубла. *Партите* су сложеније, имају најбогатију фактуру, различите уводне ставове: прелудијум, симфонију, фантазију, увертиру или чак токату која садржи фугу, као што је то случај у партити е-мол.

Свој највећи процват, свита доживљава у осамнаестом веку, у француској клавсенској школи. Поред балета, који је у Француској био популарна музичко-сценска форма, свита постаје омиљена инструментална форма како на двору, тако и у салонима тадашњег племства. Музика за клавсен се у то време отргла утицају оргуљске музике, чија је традиција у Француској била одувек јака, и пошла је путем јасног хомофоног стила и стилизованих галантних игара. Најзначајнији представник ове школе је Франсоа Купрен, звани Купрен Велики. Оставио је четири Зборника за клавсен са више од двеста комада сврстаних у свите, које је назвао „*ordre*“ (низ, редослед). У време када је свита, од једноставних, народних игара, прешла пут до двора и салона, Купрен је пронашао начин да поново уведе елементе здравог народног духа. Он уводи ставове у виду слободних програмских комада, који осликавају природу, догађаје, личности. Тај суптилни спој запажања и утисака, илустрован пажљиво одабраним програмским насловима, оживеће опет у импресионизму. Музички језик у Купреновим делима има особине рококоа, далеко је од масивне барокне полифоније. Купрен је у свиту увео и нови облик, такозвани *Купренов рондо*. У питању је тема која се смењује са епизодама (рефрен и куплети).

---

Рондо почиње и завршава темом која се понавља најмање три пута. Тема и епизоде су у контрастирајућем односу, а то је основа инструменталне драматургије која ће се даље развијати у периоду класицизма. У другој половини осамнаестог века, свита уступа место новој, комплексној, сонатној форми. Њена секвентна мелодика и моторични ритам уступају место новим средствима. Тонично-доминантни однос барокног дводела развиће се у сонатном облику у средство драматургије. Сонатни циклус ће од барокне свите наследити контраст између ставова и директно ће преузети неке стилизоване играчке форме, као што је нпр. менует. Свита, каква је постојала у бароку, биће потпуно напуштена у периоду класицизма. У периоду романтизма, међутим, свита ће се појавити као згодно средство да се сценска музика преради за концертно извођење. На тај начин, оперска и балетска музика су, кроз сажимање и прераду, нашле пут до шире публике. Путем транскрипција за клавир, често у четири руке, нашле су пут и до домова љубитеља музике. Романтичарске свите су програмске, напустиле су след барокних игара. Ретко се наилази на изузетак, као што је нпр. *Холберг свита* Едварда Грига из 1884. године. Написана ја у част двестогодишњице рођења норвешког драмског писца, Лудвига Холберга и има ставове: прелудијум, сарабанда, гавота, ер и ригодон. Много су популарније две Григове свите из балета *Пер Гинт*, програмског садржаја, које постоје у оркестарској верзији, као и за клавир у четири руке. Свиту у ужем смислу, са низом стилизованих традиционалних игара, каква је постојала у периоду барока, оживеће француски импресионисти, пре свих, Дебиси и Равел. Након импресионизма, биће још покушаја да се барокној свити удахне нови музички језик. Арнолд Шенберг је, у својој *Свити за клавир оп. 25* из 1923. године, проговорио додекафоним језиком. У свити, која има шест ставова (прелудијум, гавота, мизет, интермецо, менует са триом и жига), доследно је спровео дванаесттонски низ, али и мотивски рад, створивши тако комплексно контрапунктско дело на граници сложеног ребуса, а да притом није напустио традиционалну форму.

---

## 2.2 Барокни утицај у музици 20. века - историјски контекст

Доба у коме живе и стварају Клод Дебиси и Морис Равел обележено је великим турбуленцијама: поновним успостављањем Републике, демократизацијом друштва, новим колонијалним освајањима. На унутрашњем плану, друштво потресају политички атентати, унутрашњи немири и афере (најпознатија Драјфусова), у атмосфери, у којој се тешко успоставља стабилна влада<sup>3</sup>. Спољну политику карактерише сложен однос према Немачкој и стална жеља за ограничењем немачког утицаја у Европи. Политичка криза и осетљиви спољнополитички односи, на преласку деветнаестог у двадесети век, доводе друштво и културу до новог сагледавања појма „национално“. У култури и уметности, то је значило окретање ка прошлости и тежњу да се обнове старе вредности и уметност „очисти“ од страног утицаја<sup>4</sup>. Уточиште је пронађено у француској прошлости, у „златном“ осамнаестом веку. Било је то доба просветитељства, великих мислилаца, филозофа, математичара. Читава француска култура и национални дух су били засновани на естетском идеалу осамнаестог века, на преплитању концепата позног барока и раног класицизма. Основне вредности тог доба биле су рационалност, контрола, осећај за меру и симетрију. Није, дакле, случајно, што се крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, у условима националне кризе и претње ратом, у култури и уметности јавила велика потреба за оживљавањем славне прошлости, која је, делимично поједностављеног концепта и нарочито идеализована, поново пробудила национални дух.

Други разлог за поновно буђење класицизма у уметности, имао је сасвим особено објашњење. Естетски идеал класицизма имао је своје корене у антици. То је стајало насупрот немачкој култури, која је основни темељ имала у германској митологији и средњовековном мистицизму. Било је, дакле, важно, повући границу према нарастајућем немачком утицају и дистанцирати се од њега. Многи интелектуалци тог времена су сматрали да је француска култура постала инертна и

---

<sup>3</sup> *Опита енциклопедија Ларус*, Librairie Larousse, Paris 1967, Вук Караџић, Београд, 1973, str. 546

<sup>4</sup> Петковић Ивана: *Позно стваралаштво Клода Дебисија: истине о француском миту*, Факултет музичке уметности, Београд, 2011.

---

декадентна и да је сувише отворена за стране утицаје. Због тога се у Француској поново буди антички идеал, теме античке Грчке прожимају све области уметности. Античке теме проналазимо и код Дебисија (*Играчице из Делфа, Шест античких епиграфа*) и код Равела (*Дафнис и Клое, Антички менует*). С обзиром на то да није било најједноставније пронаћи директну везу са античком Грчком, Французи су до антике дошли преко појма „латинског“<sup>5</sup>. Француски језик вуче директне корене из латинског, а у осамнаестом веку је преузео улогу коју је имао латински језик у домену међународних односа и дипломатије. Француско друштво је, сматрајући себе за директног наследника латинског језика и културе уопште, на тај начин, успоставило везу са појмовима античко и класично. То је, дакле, пут којим француски позни барок и античке теме долазе до музике која је, крајем деветнаестог века, озбиљно померила границе тоналности и проговорила језиком импресионизма.

### 2.3 Одлике импресионизма у музици

Импресионизам у музици немогуће је посматрати без увида у уметности у чијем је окриљу стил и настао, а то су сликарство и поезија. Када посматрамо опусе Дебисија и Равела, налазимо много додирних тачака са песницима и сликарима њиховог времена. Читав нови хармонски језик почива на идеји боје, колорита, преузетој из сликарства. Као што Мане, Реноар, Дега, не мешају боје на палети, већ их слажу директно на платно, стварајући посебну атмосферу светлости која се меша у визији гледалаца, тако и музичари стварају нове склопове акорада који „боје“ звук и, неразрешени, стварају одређене дескриптивне утиске. Почетак импресионизма везује се за 1874. годину и изложбу слика париских уметника, који су својим новим приступом поделили мишљења јавности и критике и добили, тада ироничан, назив „импресионисти“. Њихова дела не исказују реалистичан, објективан однос према

---

<sup>5</sup> Петковић Ивана: *Позно стваралаштво Клода Дебисија: истине о француском миту*, Факултет музичке уметности, Београд, 2011. стр.30

---

свету, већ дају предност боји и игри светла над јасноћом облика. Покрету се убрзо придружују и песници, који, попут сликара, избегавају јасан опис стварности и траже ретке речи посебног звучања, које тако постају симболи и читавом песничком стилу дају назив „симболизам“. Нова поезија се одваја од реалистичног приказа, бави се тајанственим, загонетним, недокучивим, бира специфичне речи које потенцирају музикалност француског језика и доприносе музичкој атмосфери стихова<sup>6</sup>.

Импесионизам у музици настаје као логичан след нових настојања у сликарству и песништву. Слично сликарима, који избегавају јасне линије и предност дају утиску који стварају нијансе боја, музичари напуштају широку, емотивно обојену романтичарску мелодију, и повећавају степен слободе у тумачењу темповских одредница. Предност дају хармонији, тонском колориту, тембру. Мелодија је кратка, флуидна, њена је чар управо у несталности, сталном агогичкомгибању, најфинијој инструменталној прозрачности<sup>7</sup>. Она оставља утисак низа фрагмената. Замагљеност атмосфере музичког дела, њена несталност и променљив ток, доводе и до променљивог и слободно схваћеног темпа. Тежња за стварањем утиска, неминовно је „скратила“ музичку форму. Колебљив темпо не доприноси чврстом архитектонском организовању форме, већ променама расположења, а целини композиције даје импровизациони карактер. Нови музички језик се, зато, најбоље исказује у форми клавирске минијатуре и соло песме. Све веће форме су углавном цикличне, састављене од мањих формалних јединица, разлог више да се оживи стари облик клавирске свите.

Занимљив је однос према тоналитету у делима Дебисија и Равела. У крајњој линији, оба композитора не напуштају тоналитет, али смело користе хармонска средства, чијом се употребом долази до проширеног схватања тоналности. Они настављају линију коју је започео Франц Лист употребом нонакорда у композицији за клавир *Водоскоци у вили д'Есте*<sup>8</sup> из 1883. године. Равел употребљава исти акорд у *Водоскоку*<sup>9</sup> из 1901. године. Дебиси, такође користи септакорде и нонакорде који

---

<sup>6</sup> Katunac, Dragoljub: *Klavir u svetu muzike*, Beograd, 1977. стр. 135

<sup>7</sup> Katunac, Dragoljub: *Klavir u svetu muzike*, Beograd, 1977. стр. 136

<sup>8</sup> Jeux d'eaux à la villa d'Este

<sup>9</sup> погледати додатак бр 5 за наслове дела у оригиналу

---

звуче стабилно и не захтевају разрешење. У Дебисијевим делима често наилазимо и на слободан след несродних акорада на истом педалном тону. Оба композитора употребљавају модалне лествице, чиме се „брише“ вођица која неминовно гравитира ка тоници, па самим тим доминантна функција, изражена молским акордом, губи своју оштрину и доприноси „ублаженој“ атмосфери дела (као што је то случај, нпр. у Равеловом *Купреновом гробу*). Дебиси врло често и слободно користи целостепену лествицу (*Одбљесци у води*, читав завршни одсек *Покрета* из свите *Слике*), а то га, природно, доводи до честе употребе прекомерних акорада. Код Равела, низови прекомерних акорада у *Отменим и сентименталним валцерима* звуче стабилно. Употреба пентатонске лествице асоцира на Далеки исток, а то је још једна тема коју и Дебиси и Равел радо оживљавају (*Пагоде* из Дебисијеве свите *Естампе*, *Царица пагода* из Равелове свите *Приче мајке гуске*). У неким делима налазимо и клицу битоналности, као што су нпр. два оштро супротстављена акорда Fis-Ais-Cis и C-E-G у импровизаторски третираном одсеку Равеловог *Водоскока*. Сва наведена хармонска средства: модалност, пентатоника, целостепене лествице, неразрешени дисонантни акорди, као и синхроно звучање супротстављених акорада, допринела су слабљењу тоналних функција, дакле, слабљењу унутрашње гравитационе снаге и отворила су нови пут истраживања звучности и тонског сликања.

---

### 3 КЛОД ДЕБИСИ – програмност изнад форме

„Ништа није музикалније од заласка сунца“

Клод Дебиси

Чувен је, и често цитиран разговор између Дебисија и његовог професора Ернеста Гироа. У том разговору, на питање, која правила у музици познаје, Дебиси одговара: “Своје задовољство”<sup>10</sup>. Ова духовита, помало иронична изјава, ипак, врло прецизно осликава основни стваралачки принцип композитора, који је померио границе тоналитета и врло слободно схватао музичку форму. Дебиси је често говорио да не воли аналитичан приступ музици, презирао је сувопарне, академске расправе са музичарима за које је сматрао да су недовољно информисани. Јавно је изражавао неслагање са образовним принципима Париског конзерваторијума и оштро се противио тадашњим ауторитетима. Његов слободни, бунтовни, уметнички дух, захтевао је да се музика ослободи стеге правила, било да се ради о структури композиције или о хармонском принципу. Сматрао је да су традиционалне форме, као што су фуге и сонате, стерилне академске структуре и да не комуницирају попут живих природних појава<sup>11</sup>. Презирао је форму варијација<sup>12</sup> и веровао да је музика жива, органска, а не вештачка творевина у којој је садржај скројен тако да одговара форми. Страствени вагнеријанац у младости, временом је напустио пренаглашену изражајност романтизма. Исполио је уметнички сензибилитет сличан сликарима импресионистима и песницима симболистима. Попут њих, избегавао је јасне линије и симетрију<sup>13</sup>. Развио је читаву палету музичких средстава. Користио је све познате лествице, слободно употребљавао енхармонију, стварао је константну тоналну

---

<sup>10</sup> Analyzing the Music of Living Composers (and Others) edited by Jack Boss, Brad Osborn, Tim S. Pack, стр. 132

<sup>11</sup> Trezise, Simon (edited by): *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, 2003. стр 138

<sup>12</sup> Vallas, Léon: *Claude Debussy – His Life and Works*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1933. стр 45

<sup>13</sup> Vallas, Léon: *Claude Debussy – His Life and Works*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1933. стр. 76

---

вишезначност, дозвољавајући тоналитету да се „љуља“ између дура и мола, стапао је несродне акорде на начин који му је омогућавао тренутни приступ удаљеном тоналитету<sup>14</sup>. Попут сликара импресиониста, који игром светла и сенке стварају привид неодређености, Дебиси је пронашао звучни сензибилитет којим се сликарске технике рефлектују у музици<sup>15</sup>, чак је једно дело назвао сликарским термином – *Естампе* (отисак бакрореза или дрвореза). Стилom се надовезао на линију која од Шопена, преко Грига, води до Форea<sup>16</sup>. Од Шопена је наследио хармонску слободу, првенствено употребу оријенталних лествица и њихов мелодијски и хармонски потенцијал, а од Форea суптилну флексибилност модалности<sup>17</sup>. Али, највећи утицај на Дебисија извршили су не музичари, већ песници. Од њих је потекло ново богатство звучности. Они су осмишљавали поезију попут музичара, изналазили мелодичне изразе, проналазили изражајна средства у свету звука. Бодлер, Маларме и Верлен су Дебисија инспирисали више него музичари – савременици.

Програмски садржај код Дебисија је у великој мери везан за природу. Музика је, за Дебисија, уметност најближа природи, она је мистериозан спој између природе и маште<sup>18</sup>. Музика је, због тога, супериорна уметност, она постоји у времену и може да обухвати покрете и звуке природе далеко ефикасније од књижевности, јер није сведена на буквалан опис природних феномена<sup>19</sup>. Музиком се, наравно, само наговештавају природни феномени (као што су таласи, ветар, облаци и светлосни ефекти), она не може да их представи у недвосмисленој сликовитој форми, може само да их сугерише уколико композитор користи музичка средства препознатљива за

---

<sup>14</sup> Vallas, Léon: *Claude Debussy – His Life and Works*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1933. стр. 48

<sup>15</sup> Howat, Roy: *The Art of French Piano Music – Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, New Haven and London, 2009. стр. 4

<sup>16</sup> Vallas, Léon: *Claude Debussy – His Life and Works*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1933. стр. 62

<sup>17</sup> Vallas, Léon: *Claude Debussy – His Life and Works*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1933. стр. 62

<sup>18</sup> Млађеновић Поповић, др Тијана: *Клод Дебиси и његово доба – од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*, Музичка омладина Србије, Београд, 2008. стр. 17

<sup>19</sup> Trezise, Simon (edited by): *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, 2003. стр. 139



---

слушаоца<sup>20</sup>. Почетак исказивања програмског садржаја лежи у пажљиво одабраном наслову дела, јер он већ директно усмерава имагинацију и извођача и слушаоца. Занимљив је пример *Облака* из оркестарске свите *Ноктурна* из 1899. године. Облаци не производе звук, лакше могу да их насликају сликари, него музичари. Али, они се крећу, носи их ветар, и константно мењају облик, а музика је, вероватно, једина уметност која може да забележи ту њихову карактеристику помоћу низова акорада у хомофаној структури у којој се избегава каденца<sup>21</sup>.

Дебисијева програмска музика је првенствено дескриптивна. Као у сликарству, он „хвата“ атмосферу тренутка из угла посматрача, не активног учесника. Након извођења *Мора*, три симфонијске скице<sup>22</sup>, Пјер Лало<sup>23</sup> је изјавио „...немам утисак посматрања природе, већ њене репродукције, савршено префињене, генијалне и умешне, али, само репродукције... море не чујем и не осећам“<sup>24</sup>. Дебисијеве „боје“ су деликатне, попут пастела или акварела. Оне су лишене емоција у романтичарском смислу те речи.

### 3.1 Сlike, прва свеска

#### *Одбљесци у води*

Свита за клавир *Сlike*, такође упућује на свет инспирисан сликарством. У оригиналу, на француском језику, наслов је *Images*, а не „tableaux“, што је, такође француска реч за „сlike“. „Image“, за разлику од „tableau“ има додатно значење: то може бити реална сlike, али и представа, идеја о томе како нешто изгледа, може значити и „одраз“; даље, то је корен за изведену реч „imagination“ са значењем „машта“, „фантазија“.

---

<sup>20</sup> Trezise, Simon (edited by): *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, 2003, стр. 147

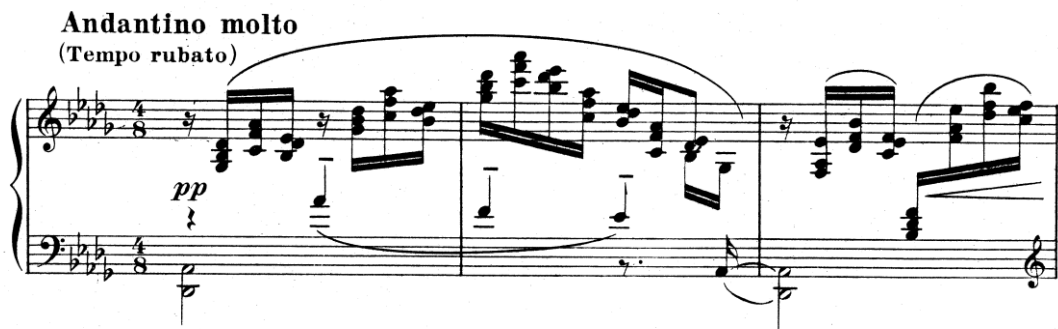
<sup>21</sup> Trezise, Simon (edited by): *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, 2003. стр. 147

<sup>22</sup> у оригиналу *La mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre*

<sup>23</sup> Pierre Lalo (1866 – 1943), француски музички критичар и преводилац

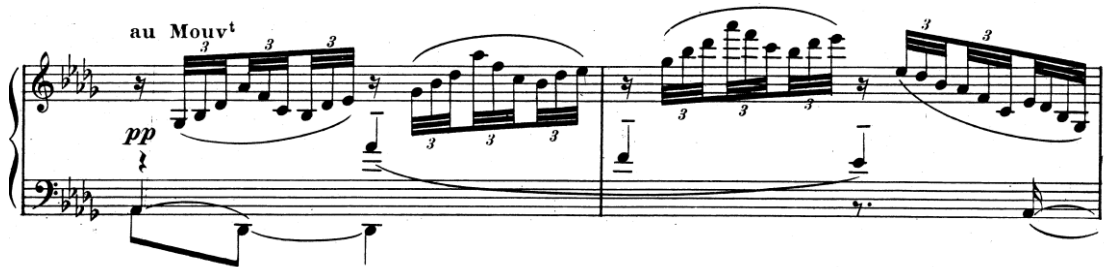
<sup>24</sup> Vallas, Léon: *Claude Debussy – His Life and Works*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1933.

Први став, *Одбљесци у води*, својим насловом сугеришу да је у питању игра светла и воде, дакле, студија која у први план ставља транспарентност сазвучја. Морис Емануел<sup>25</sup> је за *Одбљеске* записао да су засновани на пролазним акордима који су уоквирени непроменљивим мелодијским обрасцем<sup>26</sup>. Три независна тона, As, F и Es огледају се, као капљице воде у пратећим акордима, попут одраза<sup>27</sup>:



пример бр. 1: Дебиси, *Одбљесци у води*, такт бр. 1-3

У репризи налазимо исте „капљице“, али уместо синхроних акорада „мирне воде“, сада налазимо арпеђа који симболично сликају покрет воде, таласање:



пример бр. 2: Дебиси, *Одбљесци у води*, такт бр. 36-37

У коди, иста тема, удвојена октавама, „напуштена“ од стране акорада и арпеђа, сада дочарава статичност, а у самој завршници, од такта бр. 82, у високом регистру и спором темпу, ствара ефекат удаљености:

<sup>25</sup> Maurice Emmanuel (1862 – 1938), француски композитор

<sup>26</sup> Howat, Roy: *The Art of French Piano Music – Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, New Haven and London, 2009. стр. 164

<sup>27</sup> Vallas, Léon: *Claude Debussy – His Life and Works*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1933. стр 164

пример бр. 3: Дебиси, *Одбљесци у води*, такт бр. 79 -89

Ознака за темпо је *andantino molto (tempo rubato)*. Морис Димеснил<sup>28</sup> је забележио Дебисијев савет да *rubato* треба применити на целу фразу, не на појединачан такт. Његова ознака *rubato* више подразумева темповско сужавање, убрзање, не успоравање и оклевање, што је нарочито очекивано у одсеку *quasi cadenza*<sup>29</sup>. На почетку је, дакле, неопходан ток. Та темповска променљивост, у којој након *rubata* и одсека *quasi cadenza*, почиње одсек *mesuré*, налик је Рамоу, код кога, такође, након слободног прелудијума без такта почиње став са јасном ознаком метра<sup>30</sup>. Још једна Дебисијева сугестија упућена Димеснилу, у којој се од извођача захтева да свира „изнад свега, без афектације“, јасно говори о композиторовој представи *rubata*. („Pas d’affectation, surtout”)

Рој Хауват, у својој књизи “Уметност француске музике за клавир“, заступа идеју да је форма *Одбљесака* заснована на Фибоначијевом низу у целинама од

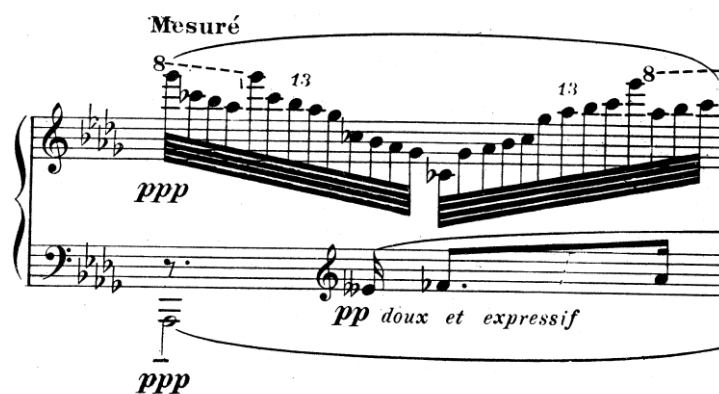
<sup>28</sup> Maurice Dumesnil (1884-1974), француски пијаниста

<sup>29</sup> Howat, Roy: *The Art of French Piano Music – Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, New Haven and London, 2009. стр 248

<sup>30</sup> Howat, Roy: *The Art of French Piano Music – Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, New Haven and London, 2009. стр. 150

34+21+13+8 тактова<sup>31</sup>. Иако идеја делује веома занимљиво, помало луцидно, пажљивим прегледом фактуре, нисам наишла на такве групације. Формално се издвајају целине од 35+15+21+10+14 тактова. Сама идеја, по којој се Дебиси, који није признавао никаква формална правила, водио линијом Фибоначијевог низа, и бројао тактове, делује мало вероватна; могућност да је до Фибоначијевог низа дошао случајно, већ је на граници немогућег догађаја.

Тема As- F- Es је у одсеку *mesuré* у средњем гласу у инверзији, као у огледалу, или, што би више одговарало програмском наслову – рефлексована у води. Као што одраз у води дискретно „деформише“ слику, тако је и тема мало измењена: уместо очекиваног Es- F-As, налазимо Eses- Fes- As:



пример бр. 4: Дебиси, *Одбљесци у води*, такт бр. 25

Трансформацијом једноставне теме, засноване на свега три тона, и њеним употпуњавањем синхроним или разложеном акордском структуром, Дебиси је постигао дескрипцију воде и њеног одсјаја. Међутим, ефекат кретања водене масе постигнут је средством неочекиваним за то време – целостепеном лествицом, G – A – H (Ces) – Des – Es – F, која је, додатно, потенцирана синкопом:

<sup>31</sup> Howat, Roy: *The Art of French Piano Music – Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, New Haven and London, 2009. стр. 51



**пример бр. 5:** Дебиси, *Одбљесци у води*, такт бр. 44 – 47

Целостепена лествица је оригиналан и веома сврсисходан избор средства за имитацију звука воде. Она нема „боју“, није ни дур ни мол, односи тонова унутар ње су једнаки, па самим тим не гравитирају једни ка другима, они су, дакле, идеалан терен за дочаравање „провидности“. Садржај изражен целостепеном лествицом је изразито објективан, одвојен од личног емотивног исказа. Иако виртуозан, звучно раскошан са отвореним аликувотима и слободном употребом педала, читав централни одсек задржава дескриптивност као своју главну карактеристику и одржава дистанцу од субјективног доживљаја. Упадљива је промена пратећег акорда од „тамног“, молског B–Des–F, у 44. и 46. такту, ка „транспарентном“, прекомерном A–Des–F у 45. и 47. такту, који кореспондира са целостепеном басовом линијом. Целостепена лествица ће „владати“ централним одсеком, од ње се неће одустати чак и на прелазу ка завршном делу:



**пример бр. 6:** Дебиси, *Одбљесци у води*, такт бр 65

---

Кода ће, реминисценцијом на тему, додатно проширити перспективу. Попут сликара, Дебиси ствара, можемо рећи, „оптичку илузију“: прогресивно споријим темпом и удаљавањем регистара, дакле, “растежањем“ времена и стварањем звучног ефекта „даљине“, Дебиси постиже реалистичан, скоро „визуелан“ ефекат перспективе. Сва ова средства, употпуњена рафинираним тонским сликањем, основа су јединственог Дебисијевог третмана програмности.

### ***Омаж Рамоу, Покрет***

Ако посматрамо *Слике* као целину, примећујемо да је први став слободна, импресионистичка, колористичка студија, програмског, дескриптивног карактера. Два става који следе, обележена су наслеђем барокне традиције. *Омаж Рамоу* је рестауриран облик старе шпанске игре, сарабанде, док фактура *Покрета* има сличност са токатом. Године 1903, Дебиси је присуствовао извођењу Рамоове опере *Кастор и Полукс* у извођењу *Сколе Канторум*<sup>32</sup>. У својим „разговорима“ са Господином Осмином<sup>33</sup>, забележио је: „Рамо, допадало се то неком или не, један је од најсигурнијих музичких темеља и без страха можемо пратити леп правац који је зацртао..<sup>34</sup> По његовом мишљењу, утицаји Глука, Вагнера и Франка, скренули су француску музику са њеног правога смера. Убрзо након ових изјава, написан је *Омаж Рамоу* као потврда одржавања „правилног курса“. Дело није блиско Рамоу по стилу, како би се очекивало. Барокна традиција се ишчитава једино у троделном такту, спором темпу и хомофоној структури, налик сарабанди, док је музички језик - сложени хармонски склоп и стопљени акорди на истом педалном тону - карактеристичан Дебисијев рукопис, сасвим независан од наслеђа из прошлости. *Омаж Рамоу* има одређену дозу монументалности: у питању је одавање признања великану француског барока, мислиоцу и теоретичару. Избор тоналитета, такође, није случајан: *gis-moll* је у тоналитету молске доминанте у односу на *Des-dur* из првог става (енхармонски *as-moll*), дакле, по Рамоовом принципу, заступљеном у

---

<sup>32</sup> Schola Cantorum de Paris је приватна музичка школа, основана 1894. у Паризу

<sup>33</sup> Monsieur Croche је Дебисијев псеудоним под којим је објављивао музичке критике

<sup>34</sup> Trezise, Simon (edited by): *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, 2003. стр. 39

теоријским радовима<sup>35</sup>. Слично можемо наћи и у Равеловој Сонатини, у којој се, као омаж традицији осамнаестог века, такође налази исти однос између тоналитета ставова: *fis-moll* првог става и *Des-dur* другог, дакле, дурска доминанта (енхармонски *Cis-dur*).

Последњи став, *Покрет*, је заправо, токата. Уместо фактуре у којој су деонице леве и десне руке у наизменичном „мартелату“, овде наилазимо на репетиране триоле:

*Animé (avec une légèreté fantasque mais précise)*

*PIANO pp*

*plus pp la m. d. en valeur sur la m. g.*

пример бр. 7: Дебиси, *Покрет*, такт бр1 - 8

Ритам и моторичност дела су јасна алузија на барок, али, као и у претходном комаду, Дебиси поништава стара правила о хармонији и све време ниже „зобраћене“ паралелне квинте и октаве. Форма је троделна, са узбудљивим, аугментованим средњим делом. Међутим, изненађење нас очекује у коди, у којој долази до заокрета од дијатонике ка целостепеној лествици, од 154. такта до краја композиције:

<sup>35</sup> Howat, Roy: *The Art of French Piano Music – Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, New Haven and London, 2009. стр. 150



пример бр. 8: Дебиси, *Покрет*, такт бр 152-157

Сам крај композиције (последњих 11 тактова) почива на целостепеној лествици, тачније, на једном њеном огранку. Може бити случајност, али и намерна енкрипција композиторовог имена: тонови C- D- E и тон В у линији средњег гласа, као да скривају потпис аутора - C.DEBussy:



пример бр. 9: Дебиси, *Покрет*, такт бр 174 – 177



---

## 3.2 Бергамска свита

*Пејзаж без премца, то је ваша душа...*

*Пол Верлен, Месечина*

Рад на Бергамској свити, Дебиси је започео 1890, а издата је 1905. године. Првобитна идеја била је објављивање две свеске свита. По Дебисијевој замисли, требало је да прва свеска садржи *Прелид*, *Менует*, *Сентименталну променаду* и *Павану*. Друга свеска је требало да садржи *Маске*, *Из блока за скицирање* и *Острво радости*. Прва свита је објављена са нешто измењеним именима ставова (*Сентиментална променада* је преиначена у *Месечину*, а *Павана* у *Пасње*), док су комади из друге свите објављени појединачно. У том периоду, негде око 1894. године, осмислио је још једну свиту, али за клавирски дуо у четири руке. Била је то *Мала свита* са ставовима *У чамцу*, *Поворка*, *Менует* и *Игра*, која је објављена 1889. године.

Оно што повезује сва набројана дела за клавир јесте поезија Пола Верлена, прецизније, његова збирка песама *Галантне свечаности*, која је Дебисију послужила као инспирација. *Галантне свечаности* су циклус од 22 песме, инспирисане атмосфером осамнаестог века, Ватоовим<sup>36</sup> призорима идиличног живота, елеганцијом и фриволношћу одређених друштвених кругова. Сматра се да је Вато први који је увео појам „галантних свечаности“ као тему у сликарство позног барока и рококоа, отуда и термин „галантни стил“ за рококо уопште. Сцене које Вато слика подразумевају фигуре у балским хаљинама или маскама и пасторално окружење, природу или паркове. Идиличност призора употпуњена је асоцијацијом на комедију дел арте и њене ликове: назире се безбрижан живот, хумор и дискретне игре завођења. Ватоова чувена слика *Укрцавање за Китеру* директно је инспирисала Дебисијево *Острво радости*.

Код Верлена је садржај Ватоових слика, пропуштен кроз призму симболичких могућности, попримио сасвим нови поглед на свет и природу, у коме је стварност

---

<sup>36</sup> Jean-Antoine Watteau (1684–1721), француски сликар

---

представљена као илузија<sup>37</sup>. Верлен трага за крајњим границама музичког својства језика и његовим сугестивним карактером. Он везује реч за музику у духу импресионизма и гради симболичко јединство музичких и ликовних елемената<sup>38</sup>. Код Верлена је тај рафинирани свет рококоа, препуштен чарима природе, уживања и грациозних плесних фигура, прекривен сетом и чежњом, трагиком суочавања са варљивошћу илузија и управо је тај „мистериозан спој природе и маште“<sup>39</sup> главна инспирација за Дебисијеву Бергамску свиту.

Бергамска свита, формално, одговара барокној представи клавирске свите. Има четири става од којих су три доследно преузета из барокне форме (прелид, менует и паспје), а један има програмски наслов (*Месечина*). Садржај свите је, међутим, далеко од француске клавсенске школе осамнаестог века и много је ближи поезији симболизма. Веза са бароком је врло удаљена, транспонована најпре кроз сликарство Ватоа, затим преображена Верленовом поезијом, да би кроз Дебисијев клавир добила ново значење. Слично Шарлу Морису, припаднику прве генерације песника симболиста, који је рекао: „Људима треба пружити сећање на ствари које нису никада видели“<sup>40</sup>.

Сам наслов *Бергамске свите* је једна префињена, тешко преводива игра речи. На први поглед, рекло би се да је у питању свита пореклом из града Бергама у Италији. Међутим, у питању је алузија на други стих Верленове *Месечине*:

*Que vont charmant masques et bergamasques*<sup>41</sup>

Бергамска је народна игра из Бергама, описана је и у Шекспировој драми *Сан летње ноћи*. Али, овде је тај појам у пренесеном значењу, везан је уз маске, па тако добијамо директну асоцијацију на комедију дел арте и лик који потиче из Бергама, а то је Арлекин, весео, окретан и проницљив слуга, препознатљив по свом карираном

---

<sup>37</sup> Млађеновић Поповић, др Тијана: *Клод Дебиси и његово доба – од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*, Музичка омладина Србије, Београд, 2008. стр. 16

<sup>38</sup> Maisongrande, Henri: *Verlaine*, Editions Pierre Charron, 1972. стр. 35

<sup>39</sup> Млађеновић Поповић, др Тијана: *Клод Дебиси и његово доба – од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*, Музичка омладина Србије, Београд, 2008. стр. 17

<sup>40</sup> Млађеновић Поповић, др Тијана: *Клод Дебиси и његово доба – од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*, Музичка омладина Србије, Београд, 2008. стр. 16

<sup>41</sup> погледати додаток 1 и 2 за целу песму у оригиналу и преводу

---

костиму. Уколико сâм наслов свите оставља простор да буде схваћен на више начина, трећи став, свакако, упућује на прави траг. То је песма која отвара циклус Верленових *Галантних свечаности*, чувена *Месечина*<sup>42</sup>.

*Месечина* је метафорична слика човекове душе: оно што је сакривено у души, вешто је прекривено „љупком маском“. Свако од нас носи свој „унутрашњи пејзаж“, то је сцена на којој се одвија „маскарада“, у којој је срећа привид, а меланхолија стварна. Песма *Месечина* је испуњена музичком атмосфером стихова. У песми се чује „звонка лаута“, у њој „трепери љубав“, „водоскоци јецају“, „песма се са месечином спаја“, „пева се у молу“, све са циљем наглашавања музикалности песничког језика. Као што је музика утицала на песника, тако су и стихови инспирисали композитора. Мелодичност француског језика и његова главна карактеристика - акценат на последњем слогу - „читају“ се у *Бергамској свити* кроз све ставове у виду синкопа и акцената на крају такта. Погледајмо као илустрацију прве тактове трећег става, *Месечине* и њен наративни почетак, као илустрацију овог принципа:

The image shows a musical score for the piano piece 'Luna' (Méséglise) by Debussy. The score is for piano and is marked 'Andante très expressif' and 'PP con sordina'. It features a complex rhythmic pattern with many syncopations and accents on the final syllable of the phrases. The score is written in 9/8 time and consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the continuation of the piece. The music is characterized by its delicate and expressive nature, with a focus on the final syllable of the phrases.

пример бр. 10: Дебиси, *Месечина*, такт бр. 1- 7

Свита почиње *Прелидом*, његов почетак је раскошан и галантан, као да „отвара сцену“. Други став, *Менует*, има играчки карактер, његова атмосфера више наликује

---

<sup>42</sup> погледати додатак 1 и 2 за целу песму у оригиналу и преводу

Минстрелу из Прелида него традиционалном менуету. Стакато са почетка, као да илуструје „звонке лауте“ из Верленове песме и њихов дискретан хумор.

У 23. такту менуета, наишла сам на интересантан проблем. У горњем гласу стоји Es, док у средњем нема алтерације, већ стоји E. Међутим, када погледамо цео двотакт (22. и 23. такт), очигледно је да се Es у средњем гласу подразумева, јер је логично да се глас креће линијом G- A- G- Es. Ова идеја је потврђена следећим, 24. тактом, у коме испред E стоји разрешилица. За овом разрешилицом не би било потребе, да је и у претходном такту било E:



пример бр. 11: Дебиси, Менует, такт бр. 22 – 24

У менуету сам наишла на још један проблем у тумачењу текста: након нонакорда на тону D у 86. такту, логичније би било да се у 87. такту чује G- H- D, затим скретница G- F уместо оштре, прекомерне секунде Gis – F. Три такта касније, у 90. такту, испред октаве у басу налазимо повисилицу, за којом не би било никакве потребе, да се и у 87. мислило на Gis. То упућује на закључак да је у 87. такту ипак по среди тон G:



пример бр. 12: Дебиси, Менует, такт бр. 86 – 91

---

Занимљиво је да пијанисти, углавном, свирају *Gis* у 87. такту, поменућу само неке: Алдо Чиколини<sup>43</sup>, Золтан Кочиш<sup>44</sup>, Тамаш Вашари<sup>45</sup>, Валтер Гизекинг<sup>46</sup>, Свјатослав Рихтер<sup>47</sup>, Клаудио Арау<sup>48</sup>. Валтер Гизекинг и Жан-Ефлам Бавузе<sup>49</sup> су проблем решили тако што поред *Gis* свирају и *Fis*. Међу великим бројем извођења *Свите* које сам преслушала, наишла сам само на двоје пијаниста који су увидели неопходност тона *G* у 87. такту. То су Катрин Стот<sup>50</sup> и Самсон Франсоа на снимку из 1962. године<sup>51</sup>. Самсон Франсоа је и једини пијаниста који свира *Es* уместо *E*, у примеру бр.11.

Трећи став свите, *Месечина* јесте нежна импресионистичка слика, заводљиве мелодичности, која се, због своје комуникативности, често изводи самостално. То је, можда, најкарактеристичније Дебисијево дело. Ако је у *Прелиду*, *Менуету* и *Паспјеу*, Дебиси „ухватио“ Верленову атмосферу „галантне декаденције“, онда свакако можемо рећи да је у *Месечину* сугестивно унео носталгију и меланхоличну атмосферу чувене песме. Транскрибована је за многе друге инструменте, постоји у оркестарској верзији, а нашла је своје место и у популарној култури (нпр. као музика за филм).

Када поредимо *Бергамску свиту* са другим Дебисијевим делима из истог периода, уочава се формална аналогија са свитом *За клавир*, која, као и *Бергамска*, прати традицију форме осамнаестог века. Међутим, ставови свите *За клавир: прелид, сарабанда* и *токата*, више имају додирних тачака са првом свеском *Слика*, детаљније описаном у претходном поглављу. Са друге стране, *Бергамска свита* је ближа *Малој свити* за четири руке: обе имају по четири става од којих је један менует, обе свите су инспирисане Верленовом поезијом. Први став *Мале свите*, *У чамцу*, носи наслов као и тринаеста песма из *Галантних свечаности*, док други став,

---

<sup>43</sup> Claude Debussy: L'œuvre pour piano, Aldo Ciccolini, Angel, 2002.

<sup>44</sup> Debussy: Zoltán Kocsis, Philips, 1990.

<sup>45</sup> Claude Debussy: Klaviermusik, Tamás Vásáry, Deutsche Gramophon, 1970

<sup>46</sup> Claude Debussy: Das Gesamtwerk für Klavier, Walter Gieseking, EMI classics, 1995.

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qSvf-gvcdRA>, приступљено 21.05.2016.

<sup>48</sup> Debussy: Claudio Arrau, Philips, 2003.

<sup>49</sup> Debussy: Complete Works for Piano, Jean-Efflam Bavouzet, Chandos, 2008.

<sup>50</sup> (<https://www.youtube.com/watch?v=SQFvKw7UOYc>), приступљено 11.05.2016.

<sup>51</sup> Samson François, Trilogie, EMI classics, 1969.

*Поворка*, одговара осмој песми Верленовог циклуса. Пажљивим поређењем две свите, може се доћи до још занимљивих подударности. На пример, исти целостепени низ у првим ставовима:

*Мала свита, У чамцу, 2. клавир, такт 67 -70*

*Бергамска свита, Прелид, такт бр 34*

**пример бр. 13**

Сличне ритмичке фигуре у другим ставовима:

*Мала свита, Поворка, 1. клавир, такт 5-6*

*Бергамска свита, Менует, такт 22-23*

**пример бр. 14**

Сличне ритмичке фигуре у оба менуета:

*Мала свита, Менует, 2. клавир, такт 52-53*

*Бергамска свита, Менует, такт 19-20*

**пример бр. 15**

*Менует* из *Мале свите* показује више сличности са музиком осамнаестог века, него што то чини *Менует* из *Бергамске свите*. Први поседује елегантни играчки стил рококо салона, док други, својом стакато фактуром и украсима, више подсећа на гитару и кастањете. Обе свите, дискретно пребојене носталгијом и сентиментом, освајају својим шармантним евоцирањем идеализоване декаденције рококоа.

---

## 4 МОРИС РАВЕЛ – јединство програмности и форме

...“ни најмањи део није продукт случајности или интуиције, дело се кретало ка перфекцији прецизношћу математичке једначине“<sup>52</sup>

Едгар Алан По

За разлику од Дебисија који је заступао идеју да уметничка дела не треба да следе правила, већ да их стварају, Равелов креативни процес је последица дубоког промишљања: његова способност да буде иновативан унутар граница музичке традиције је мајсторство без премца. У доба када су његови савременици експериментисали са формом и одбацивали тоналност као нешто превазиђено, једино је композитор попут Равела могао да употреби постојеће музичке оквире и тоналитет да каже нешто ново. О специфичном Равеловом стилу се тешко може говорити, јер свака композиција, почев од најранијих, показује јединствене стилске особености које измичу било каквом покушају класификације. Његово умеће је вишедимензионално: мајстор оркестрације, у историји музике признат као можда најбољи познавалац оркестра, уједно је и један од великих иноватора на пољу пијанизма.

Истински садржај уметничког дела, по Равеловим речима, чине сензибилитет и осећајност<sup>53</sup>, уметност је трагање за лепотом, не истином. У писму Ролан-Мануелу<sup>54</sup>, Равел објашњава да не треба мешати појмове „савест“ и „искреност“ уметника, јер искреност уметника није од значаја, уколико га савест не доведе до мајсторства заната, до техничке перфекције, а најважније за уметника јесте да стално стреми ка томе<sup>55</sup>. Леон-Пол Фарг<sup>56</sup> описује његову страст за бескрајним „дотеривањем“, жељу да публици представи дела „исполирана до крајњег степена“. Његов мото је „комплексно, не компликовано“ и води га ка логичној, сажетој мисли,

---

<sup>52</sup> односи се на поему *Гавран*

<sup>53</sup> Orenstein, Arbie: *Ravel – Man and Musician*, Dover Publications, Inc., New York, 1991. стр. 117

<sup>54</sup> Alexis Roland-Manuel, (1891-1966), француски композитор и критичар

<sup>55</sup> Orenstein, Arbie: *Ravel – Man and Musician*, Dover Publications, Inc., New York, 1991. стр. 118

<sup>56</sup> Léon-Paul Fargue, (1876-1947), француски песник и есејиста

---

лишеној опширности и претеривања. Иако се, данас, у свим музичким уџбеницима и енциклопедијама, Равелово име везује уз Дебисија, као представника истог стила, не треба изгубити из вида његову изјаву да је увек пратио линију „супротну од Дебисијевог симболизма“<sup>57</sup>. Док се Дебиси авантуристички одважио да пронађе нов музички језик неспутан формом, Равел је композитор и „архитекта“ попут Моцарта, он тежи да постигне баланс између класичне симетрије и елемента неочекиваног<sup>58</sup>. Дебиси се инспирише мелодичношћу поезије симболиста, док Равела интересује њихова песничка форма. Инспирисан Бодлеровом песмом *Вечерња хармонија*<sup>59</sup>, пише други став *Трија за виолину, виолончело и клавир* у песничкој форми пантум<sup>60</sup>.

Равелов музички језик, његов индивидуални приступ мелодији, хармонији, ритму и форми, открива тежњу ка иновативности у оквиру постојеће традиције. Његов хармонски речник, упркос сложеној хроматици, испољава јасан континуитет у односу на претходнике и у основи је класично заснован, на споју тоналитета и модалности, али употребљава и непотпуне лествице, целостепену и пентатонску, оставља неразрешене дисонантне акорде, понегде додирује и битоналност. Када посматрамо његов опус из угла формалне структуре дела, наилазимо на сасвим нове облике (нпр. *Огледала, Гаспар ноћи*), али и на традиционалне: циклус (*Приче мајке гуске, Шпанска рапсодија*), сонатни циклус (*Сонатина, Трио, Соната за виолину и клавир*), барокна свита (*Купренов гроб*), троделна форма (павана, менует, валцер итд). Клавир у Равеловом опусу заузима важно место и све иновације у његовом стилу најпре се појављују у делима написаним за клавир. За клавиром, Равел размишља као диригент, он у клавирском звуку препознаје оркестарске боје. Није, дакле, случајност, што је многе композиције за клавир прерадио у оркестарске верзије: *Павана за умрлу инфанткињу, Барка на океану, Алборада дел грасиозо, Купренов гроб, Приче мајке гуске, Отмени и сентиментални валцери*, а последње две постоје и као музика за балет.

---

<sup>57</sup> Orenstein, Arbie: *Ravel – Man and Musician*, Dover Publications, Inc., New York, 1991. стр. 126

<sup>58</sup> Orenstein, Arbie: *Ravel – Man and Musician*, Dover Publications, Inc., New York, 1991. стр. 123

<sup>59</sup> погледати додатак бр. 3 за оригинал песме на француском

<sup>60</sup> пантум је форма у којој се други и четврти стих строфе понављају у следећој као први и трећи, а истовремено, образац римовања је први са четвртим, а други са трећим



---

Програмност је код Равела доживела велику трансформацију у односу на ону из деветнаестог века. Он одлази корак даље од дескриптивности и илустративности и инволвира ванмузички садржај у музичко ткиво<sup>61</sup>, као што је то извео у *Гаспару ноћи*, три поеме према Алојзију Бертрану. Ово дело представља врхунац у Равеловом опусу за клавир. У погледу пијанистичких захтева, Равел је отишао још даље у односу на Листа и Балакирјева. У погледу садржаја и тематике, открива нам мрачан свет ноћних визија и утвара. Фантастична, мистична атмосфера оностраног света није само дескриптивна, садржај и текст Бертранове поеме су на јединствен начин уткане у музичко дело. На сличан начин, али много сведенијим музичким језиком, постигао је јединство програма и музичког наратива у свити за четири руке, *Приче мајке гуске*. Са свега неколико „сликарских потеза“, фактуром толико једноставном да и дете може да је одсвира, Равел је успео да дочара магичан свет бајки. И више од тога, поред стварања скоро опипљиве, сценичне атмосфере, успео је ефектно и да „исприча причу“. *Гаспар ноћи* и *Приче мајке гуске* су настали око 1908. године, а претходила им је још једна програмски заснована свита за клавир: *Огледала* из 1905. године.

#### 4.1 Огледала

*Огледала* имају сасвим посебно место у Равеловом клавирском опусу. У разговору са Рикардом Вињесом<sup>62</sup> изјавио је да је желео да напише музику, чија би форма била слободна у толикој мери, да би могла да изгледа као импровизација<sup>63</sup>. Настала је исте године кад и Дебисијева свита *Слике*, прва свеска. Два су композитора, очигледно, била заокупљена истом идејом – одразом, тј. рефлексивном. Док је Дебиси био заинтересован за слику рефлектовану на површини воде, Равела је интересовала пројекција расположења, унутрашњег емотивног света петорице његових пријатеља<sup>64</sup>, при чему је „огледало“ употребљено као метафора: реч *réflexion*

---

<sup>61</sup> Радета, Игор: *Семантичка анализа наратива у циклусу „Gaspard de la Nuit“ Мориса Равела*, Факултет музичке уметности, Београд, 2011. стр. 14

<sup>62</sup> Ricardo Viñes, (1875-1943), шпански пијаниста

<sup>63</sup> Orenstein, Arbie: *Ravel – Man and Musician*, Dover Publications, Inc., New York, 1991. стр. 159

<sup>64</sup> за посвете погледати додатак бр. 4

на француском језику, значи „одраз“, „рефлексија“, али и „размишљање“, „медитирање“, „интроспекција“.

Свита се састоји из пет комада: *Ноћни лептири*, *Тужне птице*, *Барка на океану*, *Алборада дел грасиозо*, *Долина звона*. Сваки од комада је сасвим независан од осталих, нема тематске повезаности, и често се на концертима и изводе појединачно. Четврти комад, *Алборада дел грасиозо*, карактеран је комад, шпанског колорита и захтевног виртуозитета. Остали комади су „озвучене“ слике, дескриптивне, импресионистичке студије.

*Ноћни лептири* су дело врло фрагментарне структуре и променљивих ритмичких фигура, које су употребљене као описно средство за дочаравање несталности и хаотично кретање лептирова. Полиритмични однос десне и леве руке, померања наглашених нотних вредности помоћу синкопе, затим хемиола, па промена јединице бројања и прелазак на мешовити ритам, а све у оквиру шест тактова: све то ствара јасну звучну алузију на сићушна створења из наслова дела:

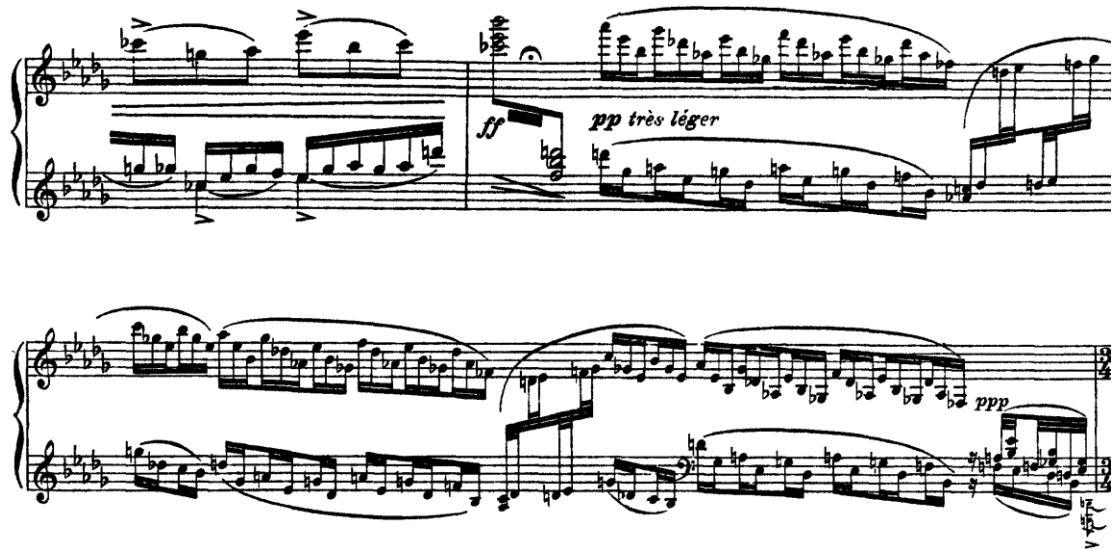


пример бр. 16: Равел, *Ноћни лептири*, такт 10 – 15

Брзе промене ритмичких фигура и кратки, испресецани мотиви, овде су искоришћени да осликају кретање лептирова. За дочаравање њиховог звука, зујања,

---

употребљен је тремоло и полиритмична фигурација, уз коју стоји ознака *très léger*, (веома лако):



пример бр. 17: Равел, Ноћни лептири, такт 119 –120

Композиција се завршава брзом, устрепталом кодом. Последњи акорд у себи супротставља велику и малу терцу, слично завршетку *Сонатине*:

*Равел, Ноћни лептири, последњи такт*    *Равел: Сонатина, крај 3. става*



пример бр. 18

Други комад свите, *Тужне птице*, Калвокореси<sup>65</sup> је описао као „проширену студију у сликарском смислу те речи, са савршено веродостојном нотацијом; нешто

---

<sup>65</sup> Michel-Dimitri Calvocoressi (1877 –1944), француски музички писац и критичар

сасвим ново<sup>66</sup>. Овај комад је и по Равеловом мишљењу одскакао од осталих: у *Аутобиографским скицама* описује како је желео да евоцира звук птица изгубљених у мрачној шуми током највеће жеге летњег дана<sup>67</sup>.

Три године након *Тужних птица*, Равел ће још једном опонашати птице на клавиру. У комаду *Палчић* из свите *Приче мајке гуске*, наилазимо на сцену у којој Палчић изгубљен лута шумом, јер су птице појеле мрвице којима је обележио пут до куће. Мотив птица је у првом клавиру, дочаран је предударом у високом регистру и малом терцом наниже, попут птице кукавице:



**пример бр. 19:** Равел, *Приче мајке гуске*, *Палчић*, први клавир, такт 51 – 55

У *Тужним птицама*, гласови су дочарани помоћу два иста тона, од којих се други чује као одјек, а у следећем такту, две истоветне брзе фигурације опонашају певање птица:

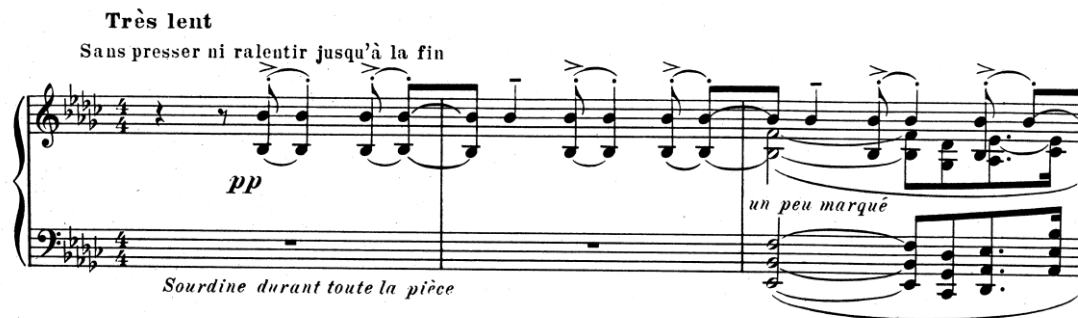


**пример бр. 20:** Равел, *Тужне птице*, такт 1 – 3

<sup>66</sup> Orenstein, Arbie: *Ravel – Man and Musician*, Dover Publications, Inc., New York, 1991. стр. 49

<sup>67</sup> Orenstein, Arbie: *Ravel – Man and Musician*, Dover Publications, Inc., New York, 1991. стр. 159

Занимљив је усамљени тон В на почетку композиције: може се повући аналогија са мотивом *Вешала* из *Гаспара ноћи*. Док у *Птицама* овај тон има искључиво дескриптивну улогу, у *Вешалима* добија асоцијативно значење уздаха жртве и неумитности смрти<sup>68</sup>:



**пример бр. 21:** Равел, *Гаспар ноћи*, *Вешала*, такт 1 –3

Ово наводи на постојање повезаности елемената *Огледала* и *Гаспара ноћи*, као да је специфични формално-хармонски експеримент са *Огледалима*, три године касније надограђен фантастичним, мистичним садржајем. *Ондина* прати линију звучног третмана воде из *Барке на океану*, репетиције из *Албораде*, које су дочаравале хумор лакрдијаша, у *Скарбоу* се појављују као луцидни, гротескни елемент, док се меланхолија *Птица* трансформисала у мрачни, морбидни свет *Вешала*.

*Барка на океану* је структурално веома разуђена композиција, можда најслободније формално третирана у читавој свити. Константне ритмичке промене осмина у триоле, хемиоле, виртуозни пасажи, тремола, имају овде функцију да дочарају звук таласања воде. Занимљивост је појава тона субконтра G<sub>1</sub>, који не постоји на модерном клавиру, већ мора да се свира субконтра А:



**пример бр. 22:** Равел, *Огледала*, *Барка на океану*, такт 44

<sup>68</sup> Радета, Игор: *Семиотичка анализа наратива у циклусу „Gaspard de la Nuit“ Мориса Равела*, Факултет музичке уметности, Београд, 2011. стр. 34

---

Равел је, на име, волео звук Ерарових клавира<sup>69</sup>, од којих су неки модели имали деведесет дирки и у дубоком регистру ишли до субконтра G. Међутим, у такту бр. 92 стоји субконтра А, на месту на коме се, очигледно, мисли на субконтра Gis. Слично се може наћи и у *Водоскоку*:

Равел, *Огледала, Барка на океану*,  
такт 92



Равел, *Водоскок*, такт 58



**пример бр. 23**

*Барка на океану* ставља пред извођача веома комплексан захтев за виртуозитетом са једне, и тонским рафинманом са друге стране. Она захтева од пијанисте и веома јасну идеју о структуралној повезаности епизода у целину. Променљив темпо епизода, наглашен је на почетку Равеловом ознаком *d'un rythme souple*<sup>70</sup>. Даље, ознака *tres enveloppé de pédales*<sup>71</sup>, говори о звучној слици пуној аликвота коју треба постићи. Равел је, за разлику од Дебисија и његове употребе целостепене лествице, звук воде пронашао у нонакорду. У *Барци на океану*, то је акорд Fis- A- Cis- E, у левој руци, употпуњен тоном Gis, који се чује у деоници десне руке:

---

<sup>69</sup> Orenstein, Arbie: *Ravel – Man and Musician*, Dover Publications, Inc., New York, 1991. стр. 126

<sup>70</sup> флексибилан темпо

<sup>71</sup> обухватити педалом у великој мери



**пример бр. 24:** Равел, *Огледала, Барка на океану*, такт 1 – 2

У *Водоскоку*, такође чујемо нонакорд, овај пут са дурским квинтакордом у основи – E- Gis- H- Dis- Fis:



**пример бр. 25:** Равел, *Водоскок*, такт бр. 1 – 2

На почетку *Ондине* „светлуца“ само дурски квинтакорд, али, мелодијска линија леве руке у 3. такту, употпуњава нонакорд Cis- Eis- Gis- H- Dis:



**пример бр. 26:** Равел, *Гаспар ноћи, Ондина*, такт бр. 3 – 4

Нонакорд ће, у *Барци*, бити употребљен на необичан начин на једном, драматуршки веома „критичном“ месту. У питању је епизода од 29. такта, у којој звук

---

расте од „пијанисима“ до „фортисима“ у бурном, супротном кретању од најудаљенијих регистара. Тај „удар таласа“, представљен је у 35. такту нонакордом В- D- F- As- Н(Ces), на начин који оштро подвлачи дисонанцу: тонови В и Н, раздвојени су на бас и дискант и додатно су удвојени октавама:



пример бр. 27: Равел, *Огледала, Барка на океану*, такт бр. 34–35

Звук воде, дакле, у Равеловој програмској музици за клавир, има сасвим одређену боју. Транспарентност воде постигнута је „прегруписавањем“ акорда у кварте и квинте, као што је то случај на почетку *Водоскока* и *Барке*. У *Барци на океану*, тиме је постигнута звучна основа, која ће бити надограђена различитим ритмичким фигурацијама, темповским колебањима и осетљивим тонским сликањем, која ће слушаоцу дати реалистичан, скоро визуелни доживљај.

## 4.2 Купренов гроб

Рад на свити *Купренов гроб*, Равел је започео у лето 1914. године. Првобитна идеја била је да напише свиту у старом стилу, која би била омаж Купрену и клавсенистима осамнаестог века. Како би боље проникао у стил, посветио се проучавању Купренове форлане из четврте свите његових *Краљевских концерата*. Међутим, вест о рату са Немачком и општа мобилизација у Француској, прекинуле су композитора у раду и потакле га да се прикључи француској војсци. Ратна разарања и ужаси којима је био сведок, као и губитак драгих особа, оставили су трага у Равеловом стваралаштву. По повратку, 1917. године, Равел наставља рад на свити, али она сада добија сасвим ново значење и постаје омаж не само златном добу



француског клавсена, већ и сећање на пријатеље које је изгубио током рата, па тако сваки од ставова носи посвету<sup>72</sup>. И *Купренов гроб*, као и *Огледала*, има више слојева значења у свом наслову. Најпре, реч *tombeau* има двојако значење на француском језику: она значи гроб, али и надгробни споменик. Можемо, дакле, претпоставити да је Равел пре свега мислио на *Споменик Купрену*. Даље, у осамнаестом веку, код Купрена, постојао је став *tombeau* у свити за клавсен<sup>73</sup>, као помен некој славној личности. Равелова свита, у том светлу, може да буде преведена и као *Омаж Купрену*. Када узмемо у обзир и Равелов оригиналан цртеж који се нашао на првом издању свите, а представља стилизовану урну на пиједесталу, наслов *Купренов гроб*, сада добија и треће значење пребојено иронијом. Сва ова значења сабрана су у једну јасну идеју: веза између прошлости коју представља Купрен и садашњости, која је обележена посветом погинулим пријатељима, у музици је исказана спојем старе форме и новог хармонског језика.

Стварање *Купреновог гроба* обухватило је, дакле, период између 1914. и 1917. године. Када имамо у виду да је свиту започео писањем *Форлане*, јасније разумемо њен „ексцентрични“ хармонски језик. Наиме, у *Форлани* су присутни елементи који се настављају на *Отмене и сентименталне валцере* из 1911. године. Прекомерни акорди у левој руци, који „отварају“ *Форлану*, били су основа и за поједине валцере:

Равел, *Купренов гроб*, *Форлана*, такт 1-2



Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, почетак 7. валцера



### пример бр. 28

<sup>72</sup> погледати додатак бр. 4 за посвете

<sup>73</sup> Mellers, Wilfried: *François Couperin and the French Classical Tradition*, Faber and Faber, London-Boston, 1987. стр. 174

---

Можемо можда рећи да су прекомерни акорди у низу особина Равеловог времена, али форма и ритам *Форлане* су овде, дословно и доследно, у стилу осамнаестог века. Равел је од Купрена преузео играчки ритам форлане и њен карактеристичан пунктирани ритам<sup>74</sup>. Форма је, такође, Купренова. У питању је рондо са темом која се понавља и епизодама, тј. куплетима.

Сваки од ставова *Купреновог гроба* има метрономску ознаку. Ове ознаке, међутим, нису Равелове и нису постојале у првим издањима. Њих је, након Равелове смрти, унела Маргарит Лонг<sup>75</sup>. Њене метрономске ознаке су веома брзе: у случају токате чак и контрадикторне, јер постављају скоро немогућ захтев у односу између темпа и Равелових динамичких ознака<sup>76</sup>. Мало је вероватно да је Равел мислио на бриљантни виртуозитет када се посветио свити. Студиозан поглед на фактуру свите јасно показује да су у првом плану елеганција стилизованих игара и носталгични шарм прошлости. Постоји опасност да се они изгубе, уколико би акценат био стављен на виртуозитет.

Ставови *Купреновог гроба* су повезани тоналитетом: прелид, фуга и форлана су у е-молу, ригодон у Ц-дуру, менует у Г-дуру и токата у е-молу. Прелид и фуга су засновани на мотивском раду, попут Баховог Добротемперованог клавира и тематски су повезани. Тема је једноставна – задржица, а затим и тонични трозвук, у прелудијуму навише, а у фуџи наниже:

Равел, *Купренов гроб*, Прелид, такт 1 - 2



Равел, *Купренов гроб*, Фуџа, такт 1 - 2



**пример бр. 29**

---

<sup>74</sup> Mellers, Wilfried: *François Couperin and the French Classical Tradition*, Faber and Faber, London-Boston, 1987. стр. 219

<sup>75</sup> Marguerite Long (1874 – 1966), француска пијанисткиња и педагог

<sup>76</sup> Mawer, Deborah, (edited by): *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000. стр. 88

Овде имамо још једну сличност са *Отменим и сентименталним валцерима*. Мотив из прелудијума, али у трочетвртинском такту, „виђен“ је већ у трећем валцеру:

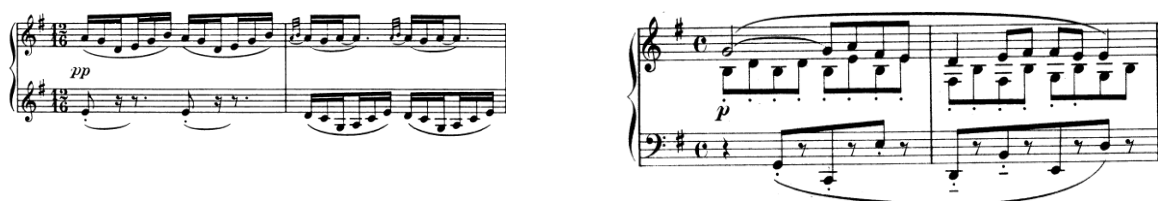
*Равел, Купренов гроб, Прелид, такт 1 – 2*      *Равел, Отмени и сентиментални валцери, валцер бр. 3, такт 1 – 2*



пример бр. 30

Форма *Прелида* је барокни дводел, али без каденце у доминантни тоналитет на крају првог одсека. Тоналитет на почетку *Прелида* се креће између е-мола у првом такту и Г-дура у другом. Слично „колебање“ налазимо и на почетку *Паване за умрлу инфанткињу*: Г-дур у првом, е-мол у другом такту:

*Равел, Купренов гроб, Прелид, такт 1 – 2*      *Равел, Павана за умрлу инфанткињу, такт 1-2*



пример бр. 31

Поглед на фактуру *Прелида*, асоцира на чембалистичку литературу. Орнаментација коју Равел употребљава у целој свити, наслеђена је од Купрена. У питању је карактеристичан мордент, који Купрен назива *pincé*<sup>77</sup>. У жељи да на клавиру постигне лак, прозачан звук, што ближи клавсену, Равел користи следећи украс:

<sup>77</sup> Mellers, Wilfried: *François Couperin and the French Classical Tradition*, Faber and Faber, London-Boston, 1987. стр. 289



**пример бр. 32:** Равел, *Купренов гроб*, Прелид, такт бр. 2

Примећујемо да је тон А на самом почетку украса повезан лигатуром, дакле, не свира се А- Н- А- G- А, већ се тон А задржи, а затим се свира само Н- G- А. Будући да је читав мотив, без украса, у ствари, већ исписан мордент, долазимо до тога да тон Н треба само лако „закачити“ прстом, док тежак тактов део пада на први тон А и поклапа се са тоном D у левој руци. На тај начин, украс бива „олакшан“ и прозрочан, близак клавсену.

Занимљив је одабир фуге за став свите која одаје почаст Купрену. Фуга уопште није била део Купреновог „ордра“ (тако је називан редослед ставова у свити у осамнаестом веку). Тема *Фуге* и читава форма, третирали су на Бахов начин. Тема се појављује и у инверзији:

Равел, *Купренов гроб*, *Фуга*, такт бр. 1-2



Равел, *Купренов гроб*, *Фуга*, такт бр. 22-23



**пример бр. 33**

Ставови *Ригодон* и *Менует* су у троделној форми. *Ригодон* има средњи одсек који контрастира и у темпу и у тоналитету. *Менует* има средњи део *Мизет*, а занимљивост је да теме две игре истовремено звуче у репризи, менует у десној, а мизет у левој руци:

Менует



Мизет



Реприза



пример бр. 34: Равел, Купренов гроб

Токата је изузетно виртуозна, технички веома захтевна, са бриљантним, ефектним завршетком. Након првог одсека и преласка у ха-мол, наилазимо на, условно речено, другу тему:



пример бр. 35: Равел, Купренов гроб, Токата, такт бр. 86 – 89

У такту бр. 89, видљива је енкрипција Баховог имена, али у рајем кретању: В- А- С- Н је постало Н- С- А- В, и појачано је одговарајућим молским сектакордима у десној руци:

Н С А В



пример бр. 36: Равел, Купренов гроб, Токата, такт бр. 89, деоница десне руке

---

Овај скривени запис наводи на размишљање. Откуд Бахово име у свити која слави француску музику и зашто је написано уназад? *Купренов гроб* је свита која слави француску историју и одаје почаст страдалима у рату против Немачке, чији је највећи композитор управо Бах. Равел је Баху већ одао почаст тиме што је у „клавсенску“ свиту увео фугу која кореспондира са прелудијумом. Зато ово „окретање“ имена великог композитора носи у себи иронију, на симболичан начин показује став композитора који „окреће леђа“ и на неки начин исказује презир. Све околности везане за настанак свите и њено дубоко суштинско значење наводе на закључак да ова енкрипција никако не може бити случајна.

Први светски рат, који је Равел тако драматично доживео, оставио је, поред *Купреновог гроба*, још трагова у његовом стваралаштву. Кореографска поема *Ла Валс*, за основу има бечки валцер. Али, *Ла Валс* је више од валцера, она је Равелов кошмарни сан, халуцинантна визија израсла у сећању на нека давна времена, сада деформисана одразом у кривом огледалу. Ако се *Купреновим гробом* Равел поклатио француској прошлости, *Ла Валсом* је на ироничан начин „деформисао“ бечки валцер, симбол, тада непријатељске Аустрије. Равелове транскрипције *Ла Валса* за два клавира и клавир соло убрајају се, уз *Гаспар ноћи* и *Токату* у пијанистички најзахтевнија дела.

У Токати се појављују мотиви из ранијих ставова свите. Тема која почиње у 3. такту, може се наћи, у одговарајућем тоналитету, на почетку ригодона:

*Токата, такт бр. 3-4*



*Ригодон, такт 3-4*



**пример бр. 37:** *Равел, Купренов гроб*

---

Од 35. такта *Токате* почиње тема која се може наћи и у *Мењуету*:

*Токата, такт бр. 37-38*



*Мењет, такт 19-20*



**пример бр. 38:** *Равел, Купренов гроб*

Завршница *Токате* доноси и неочекивану реминисценцију на мотив прелида. Два суседна такта имају мотив А- G- Е- G- Н слично првом такту прелида у десној руци и D- C- А- C- Е као у другом такту прелида у левој руци:

*Равел, Купренов гроб, Токата, такт бр.232-233*



*Равел, Купренов гроб, Прелид, такт бр. 1-2*



**пример бр. 39**

Тиме се круг затвара и цела свита тематски заокружује.

---

## 5 ЗАКЉУЧАК

Рад на интерпретацији клавирских свита Клода Дебисија и Мориса Равела, отворио је сасвим посебан увид у третман програмности и традиције два композитора. У свом приступу програмском садржају, оба аутора су знатно проширила опсег пијанистичких средстава за постизање дескриптивности и тонског колорита. И Дебиси и Равел су у својим клавирским опусима на оригиналан начин објединили елементе које су њихови савременици више третирали као експеримент (пентатонска, целостепена и октатонска лествица, употреба дисонанци). Обилном употребом педала и флексибилним третманом темпа, постигли су сложена звучања, богат колорит и дубљу тонску перспективу. Дебиси је искористио програмност својих дела за изражавање у сасвим слободним облицима који се у највећој мери могу подвести под прокомпоновану форму. Равел је програмност разумео као спој колорита и наратива и задржао је концизно изражавање у постојећим музичким облицима. У односу према традицији француске музике позног барока, два композитора имају различита гледишта. За Дебисија, „оживљени“ осамнаести век значи повратак комедији дел арте, маскама, пасторалним сценама и стилизованим играма. За Равела, француски осамнаести век су структурална јасноћа, пропорција и елеганција форме, прозрачност фактуре и звучни рафинман.



---

## 6 ДОДАТАК

### 6.1 Пол Верлен: Месечина, оригинал на француском језику

#### Clair De Lune

Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques  
Jouant du luth et dansant et quasi  
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur  
L'amour vainqueur et la vie opportune  
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur  
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

---

## 6.2 Пол Верлен: Месечина, превод Данила Киша из 1969. године

### Месечина

Пејзаж без премца, то је ваша душа  
Где иду љупке маске, плешу кринке,  
А сви, док звонка лаута се слуша,  
Ко да су тужни испод чудне шминке.

Премда у песми сетно им трепере,  
Победна љубав, живот дневног сјаја,  
У срећу као да немају вере,  
А песма им се с месечином спаја,

Са Месечином и тужном и лепом  
Од које птице сањају у борју  
И водоскоци у заносу слепом  
Јецају витки, у своје мраморју.

---

### 6.3 Шарл Бодлер: Вечерња хармонија

оригинал на француском језику

*Charles Baudelaire*

#### Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,  
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Du passé lumineux recueille tout vestige!  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

---

## 6.4 Посвете

### Морис Равел: Купренов гроб

- Прелид: *lieutenant Jacques Charlot*  
Фуга: *sous-lieutenant Jean Cruppi*  
Форлана: *lieutenant Gabriel Deluc*  
Ригодон: *Pierre et Pascal Gaudin*  
Менует: *Jean Dreyfus*  
Токата: *Joseph de Marliave*

### Морис Равел: Огледала

- Ноћни лептири: *Léon-Paul Fargue*  
Тужне птице: *Ricardo Viñes,*  
Барка на океану: *Paul Sordes*  
Алборада дел грасиозо: *Michel-Dimitri Calvocoressi*  
Долина звона: *Maurice Delage*

---

## 6.5 Преглед наслова дела у преводу и оригиналу

### Клод Дебиси

Боемска игра	Danse bohémienne
Мала свита за клавир у 4 руке	Petite suite
Две арабеске	Deux arabesques
Мазурка	Mazurka
Сањарење	Rêverie
Штајерска тарантела	Tarantelle styrienne
Балада	Ballade
Фантазија за клавир и оркестар	Fantaisie pour piano et orchestre
Бергамска свита	Suite bergamasque
Ноктурно	Nocturne
Свита „За клавир“	Pour le piano
Lindaraja за 2 клавира	Lindaraja pour 2 pianos
Из блока за скицирање	D'un cahier d'esquisses
Естампе	Estampes
Маске	Masques
Острво радости	L'isle joyeuse
Слике	Images
Дечји кутак	Children's corner
Мали црнац	Le petit Nègre
Омаж Хајдну	Hommage à Joseph Haydn
Прелиди	Préludes
Шест античких епиграфа за 4 руке	Six épigraphes antiques
Црно и бело за два клавира	En blanc et noir
Етиде	Études
Елегија	Elégie

---

## Морис Равел

Антички менует	Menuet antique
Звучни призори за 2 клавира	Sites auriculaires
Павана за умрлу инфанткињу	Pavane pour une infante défunte
Водоскок	Jeux d'eau
Сонатина	Sonatine
Огледала	Miroirs
Гаспар ноћи	Gaspard de la nuit
Приче мајке гуске за 4 руке	Ma mère l'Oye
Менует на име Хајдн	Menuet sur le nom d'Haydn
Шпанска рапсодија за 2 клавира	Rapsodie espagnole
Отмени и сентиментални валцери	Valses nobles et sentimentales
Прелид	Prélude
У стилу...Бородин; Шабрије	A la manière de... Borodin; Chabrier
Купренов гроб	Le tombeau de Couperin
Ла Валс за 2 клавира	La Valse
Концерт за леву руку	Concerto pour la main gauche
Концерт за клавир и оркестар	Concerto pour piano et orchestre

---

## 7 ЛИТЕРАТУРА:

1. Andreis, Josip: *Povijest glazbe*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1989.
2. Antokoletz, Elliott ; Wheeldon Marianne (edited by): *Rethinking Debussy*, Oxford Univesity Press, Oxford, 2011.
3. Brook, Donald: *Five great French composers : Berlioz, César Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel : their lives and works*, London : Rockliff, 1946.
4. Ešnoz, Žan: *Ravel*, Paideia, Beograd, 2011.
5. Fulcher, Jane, (edited by): *Debussy and His World*, Princeton University Press, Princeton, 2001.
6. Heveler, Kaspar: *Muzički leksikon*, Matica srpska, 1990.
7. Howat, Roy: *The Art of French Piano Music – Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, New Haven and London, 2009.
8. Katunac, Dragoljub: *Klavir u svetu muzike*, Beograd, 1977.
9. Keefe, Simon (edited by): *The Cambridge History of Eighteen-century Music*, Cambridge Uniersity Press, 2009.
10. Maisongrande, Henri: *Verlaine*, Editions Pierre Charron, 1972.
11. Mawer, Deborah, (edited by): *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000.
12. McCarrey, Scott; Wright, Lesley A. (edited by): *Perspectives on the Performance of French Piano Music*, Ashgate publishing company, Farnham, 2014.
13. Mellers, Wilfried: *François Couperin and the French Classical Tradition*, Faber and Faber, London-Boston, 1987.
14. Nejpgauz, Genrik: *O umetnosti sviranja na klaviru*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1970.
15. Nichols, Roger: *Ravel remembered*, Faber and Faber, London, 1987.
16. Nichols, Roger: *Ravel*, Yale University Press, New Haven , 2012
17. Orenstein, Arbie: *Ravel – Man and Musician*, Dover Publications, Inc., New York, 1991.

- 
18. Roberts, Paul: *Images – The Piano Music of Claude Debussy*, Amadeus press, Portland, Oregon, 1996.
  19. Schmitz, Robert E.: *The piano works of Claude Debussy*, Dover Publications, New York, 1966, cop. 1950.
  20. Trezise, Simon (edited by): *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, 2003.
  21. Vallas, Léon: *Claude Debussy – His Life and Works*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1933.
  22. Verlen, Pol: *Pesme*, Reč i misao, Beograd, 1969.
  23. Млађеновић Поповић, др Тијана: *Клод Дебиси и његово доба – од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*, Музичка омладина Србије, Београд, 2008.
  24. *Опита енциклопедија Ларус*, Librairie Larousse, Paris 1967, Вук Караџић, Београд, 1973.
  25. Петковић Ивана: *Позно стваралаштво Клода Дебисија: истине о француском миту*, Факултет музичке уметности, Београд, 2011.
  26. Радета, Игор: *Семиотичка анализа наратива у циклусу „Gaspard de la nuit“*