C. Debussy: Preludij za poslijepodne jednog fauna

Kajin, Barbara

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:978220

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**



Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

BARBARA KAJIN

CLAUDE DEBUSSY: PRELUDIJ ZA POSLIJEPODNE JEDNOG FAUNA; FORMALNA ANALIZA I DIRIGENTSKA PRIPREMA

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

CLAUDE DEBUSSY: PRELUDIJ ZA POSLIJEPODNE JEDNOG FAUNA; FORMALNA ANALIZA I DIRIGENTSKA PRIPREMA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Mladen Tarbuk

Studentica: Barbara Kajin

Ak.god. 2017/2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

red. prof. Mladen Tarbuk

_____

Potpis

U Zagrebu, 10.10.2018.

Diplomski rad obranjen _____. ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. red. prof. Mladen Tarbuk _____

2. red. prof. Igor Lešnik _____

3. izv. prof. Ivan Josip Skender_____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Ovaj rad posvećujem svom suprugu Siniši,
mojoj najvećoj podršci i najboljem prijatelju.
I, uz glazbu, najvećoj ljubavi.

SADRŽAJ

SAŽETAK/SUMMARY I
1. Uvod 1
2. Za početak: Impresionizam u glazbi 2
3. Achille-Claude Debussy 4
4. Preludij za poslijepodne jednog fauna 7
4.1. Formalna analiza skladbe 8
4.2. Dirigentska priprema 17
5. Zaključak 23
6. Literatura 24
7. Prilozi 24

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad bavit će se jednim od najvažnijih djela kasnog 19. stoljeća, skladbom *Preludij za poslijepodne jednog fauna* Claudea Debussyja. Cilj rada je omogućiti bolje razumijevanje skladbe pomoću formalne (i harmonijske) analize, a dirigentima prikazati jednu od mogućnosti priprema i pristupa skladbi uopće.

Rad je podijeljen u pet cjelina: ukratko o impresionizmu, kratka biografija skladatelja, općenito o djelu, formalna analiza i na koncu dirigentska priprema. Korištena partitura izdana je od strane izdavačke kuće Bärenreiter.

Ključni pojmovi: impresionizam, Debussy, analiza, dirigentska priprema

SUMMARY

This thesis is about one of the most important works of late 19th century, *Prelude to the Afternoon of a Faun* by Claude Debussy. Its purpose is to enable better understanding of the work by having it formally analyzed, and to show conductors how to prepare and conduct such piece.

Thesis is divided into five sections: about impressionism, composer's short biography, generally about *Prelude*, formal analysis and conductor's approach. Score used in this thesis was released by publishing house Bärenreiter.

Key words: impressionism, Debussy, analysis, conductors' approach

1. Uvod

Claude Debussy jedan je od najutjecajnijih skladatelja kraja 19. i početka 20. stoljeća, čiji ga prepoznatljiv zvuk, istodobno inovativan i privlačan, apsolutno izdvaja kao predvodnika i utemeljitelja impresionizma u glazbu. Delikatnost njegovog izričaja osjetna je podjednako u velikom orkestralnom korpusu, kao i u gotovo pjesnički tretiranom klaviru. Jedan od primjera takve maestralne orkestracije ujedno je i njegova najpopularnija i najizvođenija skladba, *Preludij za poslijepodne jednog fauna*, simfonijska pjesma nastala kao slobodna interpretacija stihova simbolista Stéphanea Mallarméa.

Preludij je jedna od onih skladbi koja uvijek intrigira, svako slušanje otkriva nešto novo, a njezina kompleksnost teško se može razlučiti samo sviranjem iz partiture. Ono što je posebno privlačno kod *Preludija* upravo je ta orkestralna boja koja se teško može prikazati sviranjem na klaviru. Debussy je oslikao faunovo poslijepodne na fantastičan način, služeći se svim raspoloživim sredstvima; pa ipak, u partituri ne postoji mjesto koje djeluje „loše“ ili prezagušeno sadržajem, dapače.

Zbog toga, kao i zbog želje da što bolje interpretiram ovo djelo, odlučila sam kao temu diplomskog rada uzeti upravo *Preludij*, i pokušati proniknuti u Debussyjev impresionistički svijet pun boja, zamagljenih obrisa i fluidnog ritma.

Prije same formalne analize i dirigentske pripreme, dala sam kratak uvod u glazbeni impresionizam, kao i biografiju skladatelja. Pri formalnoj i harmonijskoj analizi, uvelike mi je pomogla skripta prof. Srđana Dedića, kao i bilješke s predavanja prof. Tomislava Olivera, kojima se ovim putem zahvaljujem.

2. Za početak: Impresionizam u glazbi

Filozofski, estetički i polemički termin *impresionizam* „posuđen“ je od naziva slike glasovitog francuskog slikara Claudea Moneta, *Impresija izlazećeg sunca* (franc. *Impression, soleil levant*), nastale 1873. i prikazivane na osam impresionističkih izložbi tijekom sljedećih trinaest godina. Termin je skovao kritičar i humorist Louis Leroy kad je napisao kritiku spomenute izložbe, *Izložba impresionista* (eng. *The Exhibition of the Impressionists*), u kojem je cinično ustvrdio da je Monetova slika u „najboljem slučaju skica[1]“. Kasnije se njime kategorizirao rad slikara poput Maneta, Degasa, Pissarra, Sisleya, Renoira, Cézannea i Regnaulta, književni stil Poea i braće Goncourt, kao i slobodan stih i fluidnu realnost pjesnika simbolizma poput Mallarméa, Rimbauda, Verlainea i Baudelairea.

Kao što su slikari impresionizma i pjesnici simbolizma morali tražiti nove načine i tehnička sredstva svog izraza, tako su to morali i impresionistički skladatelji. Pri tome najviše analogije ima upravo sa slikarstvom, koje je, u potrazi za što vjernijim prikazom umjetnikove *impresije*, napustilo čistoću konture i linije, i po prvi put u plan stavilo *boju*. Tako u impresionističkoj glazbi neće biti raspjevanih melodija čistih obrisa; radije će to biti suzdržani, ponekad i minimalni melodijski pomaci, kojima će smisao davati novi i neuobičajeni harmonijski spojevi.

Impresionistički skladatelji se u prvom redu bave manjim formama, osobito klavirskim minijaturama i solo pjesmama, ali ne nedostaje i većih formi u kojima razbijaju tradicionalne sheme i nadomještaju ih gotovo mozaičkim nizanjem manjih formalnih vrijednosti. Te skladbe su i često programnog karaktera, što i nije začuđujuće obzirom da njihovi autori polaze od slika, raspoloženja i događaja iz stvarnosti kojima nastoje dati tonski korelat.

Tehnički elementi koji grade impresionističku glazbu su sljedeći:

- Paralelne sekunde, kvarte, kvinte; paralelni kvintakordi, septakordi, nonakordi, bilo u temeljnom obliku ili obratu
- Interval povećane kvinte u trozvuku i ostalim akordima, kao i interval tritonusa
- Primjena cjelostepene ljestvice i akorda koji proizlaze iz nje
- Primjena pentatonskih ljestvica i melodija, kao i drugih elemenata glazbe Dalekog istoka, ali i pojedinih europskih krajeva (npr. Španjolska)

[1] Kritika je napisana u maniri razgovora među posjetiteljima izložbe, gdje je, između ostalog, za sliku *Impresija izlazećeg sunca*, rečeno kako je „zidna tapeta u svom početnom stadiju dovršenija od tog morskog pejsaža“ (eng. *Wallpaper in its embryonic state is more finished than that seascape.*).

- Melodije koje se temelje na starocrkvenim tonalitetima – modusima; u vezi s tim karakteristično je izbjegavanje vođice
- Slobodna primjena akorda potpuno stranih tonalitetu, tj. neposredno spajanje niza akorda od kojih svaki pripada drugom, a ponekad i jako udaljenom tonalitetu
- Dodavanje sekunde koja ulazi bilo gdje u akord (trozvuk, četverozvuk, peterozvuk…) bez potrebe za rješenjem
- Bogata upotreba kromatike

Impresionistički skladatelji često pišu tonalitetno, ali u svojim djelima granice tonaliteta jako proširuju, a ponekad i ruše povremenim dodirivanjem politonalitetnosti i atonalitetnosti.

Glavni, premda nevoljni predstavnici glazbenog impresionizma svakako su *Maurice Ravel* i *Claude Debussy.* Obojica su zazirala od termina „impresionist" iz razloga što je on tada bio korišten gotovo isključivo pogrdno, a pogotovo hostilnim pokazao se establišment Pariškog konzervatorija predvođenih Duboisom i Saint-Saënsom. Sam Debussy se više identificirao sa simbolistima poput E. A. Poea i E. Muncha, a u jednom od svojih pisama kritičare je nazvao „imbecilima" koji termin „impresionist" koriste u krivoj konotaciji[2].

No, ne može se poreći činjenica da je Debussyjeva glazba, iako snažno naslonjena na tekovine romantizma, zapravo pravi primjer „novog", impresionističkog zvuka, a pogotovo se to očituje u njegovim klavirskim i orkestralnim djelima.

Krajem Prvog svjetskog rata, impresionizam je prestao biti izvorom umjetničkog stvaranja, a srušili su ga upravo Francuzi – Satie, Cocteau i *Les Six* („Francuska šestorica" – Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre), u valu antiromantičkih tendencija koje su se nakon 1918. počele javljati u umjetnosti mnogih europskih zemalja.

[2] "*… imbeciles call [what I am trying to write in Images] 'impressionism', a term employed with the utmost inaccuracy, especially by art critics who use it as a label to stick on Turner*". THOMPSON, Oscar. Debussy, Man and Artist. New York: Dodd, Mead & company, 1937

3. Achille-Claude Debussy

Najistaknutiji predstavnik glazbenog impresionizma, **Claude Debussy** (1862-1918) bio je „tihi revolucionar“ čija je partitura *Preludij za poslijepodne jednog fauna* (franc. *Prélude à l'après-midi d'un faune*) rijedak primjer skladbe u povijesti glazbe koja je tako jasno označila prekretnicu iz jednog stila u drugi, i tako sažeto prikazala nove, a nadasve revolucionarne karakteristike glazbenog jezika. Pierre Boulez išao je toliko daleko da je značaj te skladbe usporedio s Baudelaireovim pjesmama: „*Kao što moderna poezija zasigurno ima korijene u pojedinim Baudelaireovim pjesmama, opravdano je za reći da se moderna glazba probudila „Preludijem za poslijepodne jednog fauna*“[3].

Njegov glazbeni talent otkrila je pijanistica Antoinette Mauté de Fleurville, Chopinova učenica, koja ga u dobi od devet godina počinje podučavati klaviru, a već dvije godine poslije mladi Claude upisuje Pariški konzervatorij. Već na nastavi harmonije pokazuje prijezir prema ustaljenim harmonijskim zakonima i principima korištenja paralelnih kvinti i oktava, ali mu zato profesor kompozicije Guiraud daje puno više slobode u izražavanju i oblikovanju harmonija, i upravo tad nastaju njegove prve skladbe za glas i klavir.

Skladatelj-putnik, Debussy je pod pokroviteljstvom Nadežde von Meck, kao njezin kućni pijanist, putovao po Švicarskoj i Italiji, a po dolasku u Moskvu upoznao je i pjesme Borodina i Rimski-Korsakova. Ruska melodika i ciganske improvizacije ostavljaju dubok trag na njega. Pri povratku u Pariz, upoznaje pjevačicu Marie-Blanche Vasnier, koja ga uvodi u društvo umjetnika i intelektualaca, a u to vrijeme biva nagrađen *Prix de Rome* za kantatu *L'Enfant prodigue* (1884). Njegov trogodišnji boravak u Rimu pokazao se teškim za njegovo duševno stanje, a tijekom tog vremena proučava glazbu Bacha, Beethovena, Palestrine, Lassa, Verdija, Liszta, a posebice Wagnera, prema kojem ispočetka ima gotovo fanatičan odnos, da bi se kasnije sve više razočarao.

Po povratku iz Rima, Debussy prekida veze s *Académie des Beaux-Arts* i upoznaje čitav niz naprednih francuskih umjetnika, poput P. Dukasa, E. Satiea, E. Chaussona, a Svjetska izložba 1889. na kojoj je čuo glazbu Kine, Indonezije i drugih orijentalnih i egzotičnih zemalja, otkrila mu je nove orkestralne boje, nepravilnosti forme i ritmike, a posebno ga je oduševio zvuk indonezijskog gamelana. Upoznavši partituru opere *Boris Godunov*, koja se izvodila u sklopu spomenute Izložbe, definitivno se odvojio od utjecaja Wagnera. Upravo je ta opera,

[3] „Just as modern poetry surely took root in certain of Baudelaire's poems, so one is justified in saying that modern music was awakened by L'Apres-midi d'un faune.“ - Pierre Boulez, Notes to CBS Record 32 11 0056, quoted in Glenn Watkins, Soundings (New York: Schirmer, 1988)

lišena formalizama i lažnog patosa, neposredna, snažna u izrazu, smiono slobodna u harmonijama, snažno utjecala na Debussyjevu glazbu, pogotovo na operu *Pelléas et Mélisande*.

Na Debussyja snažan utjecaj ima i druženje s pjesnicima simbolistima, napose Stéphanea Mallarméa. Upravo su brojne rasprave o problemima umjetnosti, vođene u prostorijama knjižare *L'Art Independant*, u krugu brojnih avangardnih umjetnika, omogućile Debussyju da oblikuje svoj estetski stav i vlastiti muzički izraz. Oduševivši se simbolističkom dramom *Pelléas et Mélisande* belgijskog dramaturga, pjesnika i esejista Mauricea Maeterlincka, odlučio se za uglazbljenje tog djela jer je u njemu našao sve što mu je bilo potrebno za realiziranje vlastite ideje o operi, u kojoj bi „glazba počinjala tamo gdje riječi nisu dovoljno snažne" i u kojoj će ona naposljetku biti „diskretna osoba". Tu operu, praćenu velikim osobnim kolebanjima i nesigurnostima, skladao je punih deset godina.

1893. dovršava gudački kvartet, jedno od svojih najvažnijih djela koje je uzburkalo javnost i skrenulo pažnju na njegov genij. Kvartet je donio pregršt novosti: slobodnu, a ipak jasnu formu, smione, ali ne tvrde i oštre harmonije, koncentriranu, a istovremeno fluidnu melodiku. Već sljedeće godine dovršava vjerojatno najprominentniji primjerak impresionističke glazbe, ton-poemu *Preludij za poslijepodne jednog fauna,* za čiji je predložak uzeo poemu svog prijatelja Mallarmea. Upravo to djelo nosi sve odlike Debussyjevog glazbenog jezika: fragmentacija materijala na najsitnije dijelove, prozračna orkestracija, akordi koloristički rafinirani, miješanje zvučnih boja, unisono nastupi istih vrsta instrumenata… U razdoblju od 1897-1899 dovršava i „divna impresionistička zvučna platna[4]" *Nocturnes,* u kojima je i pokazao razvoj četiri skladateljske tehnike: nedovršene progresije, umetnute epizode, motivičku kompresiju i tonsko modeliranje. Iste tehnike će kasnije prevladavati u *La Mer* (1903-1905) i *Images* za orkestar (1905-1913), i upravo one pomoći će mu da se odmakne od formalnih modela 19. stoljeća.

Uz skladateljski rad, Debussy se sve više profilira i kao ozbiljan muzički kritičar i pisac, čija su zapažanja, iznošena u publikacijama poput *Le Figaro*, *Musica* i *Mercure de France*, dobro prihvaćena, oštroumna, i s ciljem da izazovu javnu polemiku.

U travnju 1902. održana je premijera opere *Pelléas et Mélisande*, koja je parišku publiku podijelila u dva tabora; prvi, koji slave Debussyjevu genijalnost, okupljeni oko Konzervatorija, i drugi, okupljeni oko *Schole Cantorum*, a predvođeni Vincentom d'Indyem, koji ga u potpunosti osporavaju. No, većina mladih skladatelja, a tu se ubrajaju Schmitt i Ravel, smatraju da je Debussy predvodnik nove škole kompozicije, a opera konačan povod suprotstavljanju

[4] Citat iz Muzičke enciklopedije (1971), Debussy, Claude-Achille. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1. svezak, 1971.

klasičnoj tradiciji. Polemike se nastavljaju i oko simfonijske pjesme *La Mer* (1905), a u međuvremenu Debussy sklada *Martyre de St. Sébastien* koji postiže usporedbu s *Parsifalom*, a na zahtjev umjetničkog šefa Ruskog baleta Djagiljeva, nastaje balet *Jeux*, ujedno i njegovo posljednje orkestralno djelo, praizvedeno dva tjedna prije *Posvećenja proljeća* Igora Stravinskog. Premda tada nije postiglo toliki uspjeh, to djelo obiluje slobodnom i nestabilnom glazbom u kojoj je izvanredna raznolikost motiva organizirana u strogom jedinstvu tempa.

Zadnjih godina svog života, Debussy je putovao i nastupao kao pijanist ili dirigent vlastitih djela; prošao je tako London, Budimpeštu, Beč, Moskvu, Sankt Peterburg, Rim i Amsterdam. Tih godina piše manja djela, dvije sonate (jedna za violončelo i klavir, druga za flautu, harfu i violu), niz klavirskih skladbi (*12 Préludes; 12 Études*), a 1916. i svoje posljednje djelo, sonatu za klavir i violinu. Umro je 1918.

4. Preludij za poslijepodne jednog fauna

Skladba koju mnogi smatraju djelom koje je dovelo do kraja vladavinu austrijsko-njemačkih skladatelja klasike i romantizma devetnaestog stoljeća i utrlo put modernoj glazbi, prvo je Debussyjevo veliko orkestralno djelo koje je ostvarilo značajan uspjeh i na taj mu način pokrenulo karijeru. *Preludij* je napravio jedinstven utjecaj na poimanje orkestralnog timbra, a uvodni taktovi solo flaute mogu stajati uz bok prvim taktovima *Posvećenja proljeća* I. Stravinskog.

Pastoralna poema *„Poslijepodne jednog fauna"* simbolista Stéphanea Mallarméa bila je svojevrstan katalizator nastanka Debussyjevog djela. Njegovi stihovi očaravali su Debussyja godinama prije nego što su se njih dvojica upoznali, toliko da je uglazbio poemu „Utvara[5]" za glas i klavir već 1884. Povezivala ih je i ljubav prema Wagneru: Debussyja je inspirirala njegova poetika, a Mallarméa njegova glazba.

Mallarméova ideja bila je uprizoriti *Fauna* na kazališnim daskama kao operu, čega se Debussy rado i prihvatio. Rad na „*Preludiju za poslijepodne jednog fauna*" trebao je biti suradnja između njih dvojice i pjesnika simbolizma Paula Forta, s premijerom zakazanom za 27. veljače 1891. u *Théâtre d'art*, no, to se nikad nije ostvarilo jer se kazalište uskoro zatvorilo.

Mallarméovi stihovi inspirirali su Debussyja na stvaranje ton-poeme, opisujući atmosferu glazbom, bez potrebe za eksplicitnim praćenjem stihova. Umjesto toga, Debussy je uspio „oslikati" zavodljivu prirodu poeme – zvukom.

Sam rad na skladbi vjerojatno je počeo 1891. ili ranije, obzirom da je na autografu naslovne stranice navedena godina 1892., a na samom kraju skladbe, što vjerojatno označava kraj rada, navedena je 1894. godina. Debussy je djelo zamislio kao simfoniju u tri dijela, sa stavcima preludij-interludij-parafraza, što govori o nekonvencionalnosti promišljanja forme. Nažalost, ne postoje dokumenti koji bi mogli rasvijetliti točno podrijetlo *Preludija*, no gotovo je sigurno da je djelo instrumentirano iz ranije zgotovljenog particella, bez indikacija za daljnjim prepravljanjima. U vrijeme nastanka *Preludija*, Debussy je bio poprilično zauzet radom na drugim skladbama, poput *Arabeski* (1890-1891), *Suite bergamasque* (cca 1890), *Fêtes galantes* (1891), prvom izvedbom *La Damoiselle élue* (1893). Rad na njegovoj jedinoj operi *Pelléas et Mélisande* zasigurno je tekao usporedno sa završetkom *Preludija*. Toliki kreativni naboj Debussy je iskusio još samo u svom srednjem periodu stvaralaštva 1903-1909, kad se već etablirao kao prominentna figura kako pariške glazbene scene, tako i svjetske.

[5] Slobodan prijevod; eng. *Apparition*

Važno je za zapamtiti da je *Preludij* nastao kao reakcija na „vladavinu“ njemačko-austrijske glazbene scene i njihove duge tradicije harmonijskog razvoja predvođenog Beethovenom, Schubertom, Schumannom i Wagnerom, a do neke mjere i Berliozom, Saint-Saënsom i Franckom[6]. Na zalasku 19. stoljeća skladatelji poput Schönberga, Bartóka i Stravinskog još uvijek su romantičari, a moderna djela stvar budućnosti. Upravo zbog toga, *Preludij* predstavlja prvu pravu suvremenu skladbu, prkos strukturama njemačke škole, zatvaranje vrata prošlosti i ukazivanje puta prema „modernoj“.

4.1. Formalna analiza skladbe[7]

Nastao kao slobodna ilustracija Mallarméove poeme[8], *Preludij* sa svojih sto i deset taktova gotovo u potpunosti korespondira poemi po količini stihova i trodijelnog je oblika[9], A (t. 1-54) B (t. 55-78) A' (t. 79-110). Debussy promišlja simfonijsku formu na potpuno inovativan način izbjegavajući standardni sonatni oblik, što se ogleda kako u manipulaciji materijalom, tako i u tonalitetnoj strukturi.

Tako je A dio građen u potpunosti oko ponavljanja jedne teme – **faunove teme** – u osam varijanti, dok je B dio građen od novog, kontrastnog materijala. Usprkos činjenici da se radi o dva „glavna“ materijala, nema mjesta sličnosti sa sonatnim oblikom ponajviše zbog izostanka elementa provedbenosti i/ili motivičko-tematskog razrađivanja navedenog materijala, a jednako tako ni zbog tonalitetnog plana.

---

[6] S obzirom da se glazbeni romantizam razvio iz njemačkog pokreta emocija i intuicije, znanog kao *Sturm und drang*, pokreta suprotnog racionalnom prosvjetiteljstvu, nije čudno što se on često naziva „njemačkim romantizmom“. Muzikolog, glazbeni kritičar i novinar Franz Brendel, urednik novina „Die Neue Zeitschrift für Musik“ (koje je pokrenuo R. Schumann), skovao je termin „nova njemačka škola“ (njem. Neudeutsche Schule) kojem je pridružio i ne-njemačke skladatelje poput spomenutih Berlioza, Francka i Saint-Saënsa, a koji je uključivao period nakon Beethovenove smrti. On je tvrdio da postoje dvije struje: jedna izrazito njemačka predvođena Bachom i Beethovenom, i druga, univerzalna, koja je kombinirala različite utjecaje Italije, Francuske i Njemačke, predvođena Händelom, Gluckom, Mozartom i sl. No, postojali su i drugi veliki skladatelji, koji su, iako rođeni u drugim zemljama, osjećali i bili pod jakim njemačkim utjecajem, i kao takvi, pripadaju „njemačkom“ romantizmu. Drugim riječima, po Brendelu, da Berlioz i spomenuti nisu bili pod njemačkim utjecajem, nikad ne bi bili skladatelji kakvi jesu.

[7] U ovoj analizi koristilo se Bärenreiterovo izdanje iz 2011. godine.

[8] U programskoj knjižici, skladatelj je napisao: „Glazba ovog Preludija je potpuno slobodna ilustracija Mallarméove poeme i ni na koji način ne teži sintezi s njom. Pojavljuje se kao svojevrsna sekvenca slika raspoloženja u kojoj se Faunovi snovi izmjenjuju na popodnevnoj vrućini.“ (Muzička enciklopedija)

[9] Postoji više analiza oblika *Preludija*, međutim, ja sam sklonija varijanti kakvu na Muzičkoj akademiji predaju prof. Srđan Dedić i prof. Tomislav Oliver, čiji su mi materijali uvelike pomogli u izradi ovog diplomskog rada. Druga varijanta je npr. analiza po pet točaka artikulacije.

Debussyjeva glazba izbjegava jasnu tonalitetnu dispoziciju ili afirmaciju tonaliteta – upravo to je odlika provedbenosti klasičnog oblika (uz motivičku razradu, dakako). Kod Debussyja, *tonalitet* je labilan pojam[10]. Provedbenost ovog oblika izvedena je pomoću ponavljanja već iznesenog tematskog materijala, u ovom slučaju prve teme u različitim harmonijskim okružjima zbog čega se događaju i suptilne transformacije melodijskog materijala; npr. tema I izbjegava tonalitetni centar E-dura sve do trećeg iznošenja u 21. taktu. Također, Debussy se koristi i fragmentiranjem materijala (u manje motive) koji u daljnjem muzičkom toku dobivaju sve važniju ulogu, pa čak dolazi i do „motivičke kompresije", odnosno istodobnog iznošenja više materijala.

Tematski materijal podijeljen je u pet elemenata:

1. Tema I, motivi a1 i a2 (taktovi 1-4)

Prvu temu, **A**, dijelimo na **a1** (glava teme) – silazno-uzlazni kromatski niz u rasponu povećane kvarte, i **a2** (rep teme) – nastavak koji odaje dojam centralnog E-dura. Šesnaestinska triola razvijati će se kroz daljnji muzički tijek i postati bitnom karakteristikom središnjeg (**B**) odsjeka.



2. Motiv b (taktovi 26-27)

Motiv **b**, koji se sastoji od izmjeničnih tonova silazno po tonovima pentatonske ljestvice, uvodi se u originalnom obliku pri četvrtom iznošenju teme.

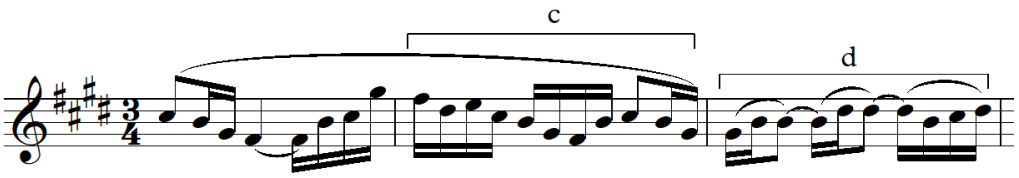


[10] Za razliku od Wagnera, koji kadencira mimo konteksta tonike, odnosno vrlo često koristi varave kadence i kadencira na manje snažne predstavnike toničke funkcije, Debussy u *Preludiju* ima samo dvije prave, autentične kadence; jednu u H-duru (taktovi 29/30) i jedna u E-duru na samom kraju skladbe (taktovi 105/106). Taj tretman kadenci čini cijelo djelo tonalitetno nestabilno.

3. Motiv c (takt 38) i motiv d (takt 39)

Motiv **c** nastaje fragmetiranjem modalne teme iz epizode 2, u kojoj se koristi kao važan strukturni element.

Motiv **d** – sinkopirani motiv koji također nastaje fragmentiranjem spomenute modalne teme iz epizode 2, s tim da se, za razliku od motiva c, on koristi do kraja djela.

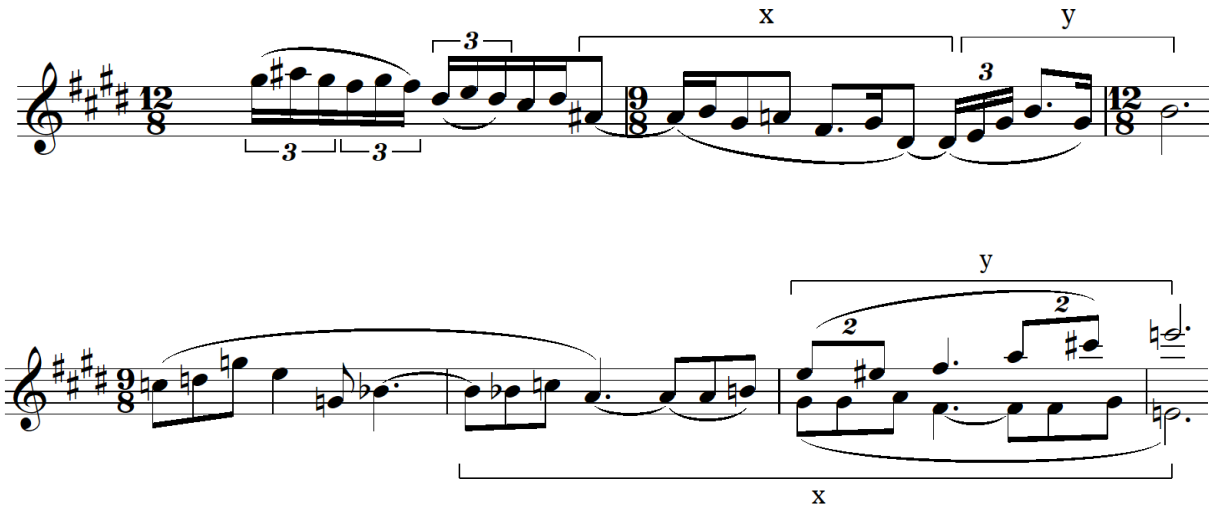


4. Tema II (taktovi 55-78)

Tema II – suprotna temi I, iako bez međusobnog sukoba (dijeli harmonijski ritam s njom). Iznosi se u Des-duru s karakterističnom progresijom na temelju polarnog odnosa.



5. Motivi kadence x i y (taktovi 29-30 i 104-106)



Svaka od navedenih tema i motiva ima više svojih varijanti do kojih dolazi prilikom suptilne razrade materijala, poput augmentacije, inverzije, motivske kompresije i sl.

Slijedi tablični pregled odsječaka.

TAKT	ODSJEČAK	SADRŽAJ	PREDZNACI[11]	DIO
1-3	Tema I, ***1. varijanta***	Monofona tema, prva tri nastupa iznosi solo flauta	fis, cis, gis, dis	**A**
4-10	Ponovljena fraza	Uključenje harfe i rogova		
11-13	Tema I, ***2. varijanta***	Temi se priključuje pratnja u *pp* (gudači, klarineti)		
14-20	Rečenica	Nastup oboe, orkestar prvi put tutti		
21-25	Tema I, ***3. varijanta***	Tema razrađenija i opsežnija		
26-30	Tema I, ***4. varijanta***	Solo flauti pridružuje se i druga flauta		
31-36	***Epizoda 1***	Sekvenca (3+3), dijalog flaute i klarineta, cjelostepena ljestvica		
37-50	***Epizoda 2***	Nastupi oboe, violine, flaute; tutti orkestar. Miksolidijski, lidijski i dorski modus	fis, cis, gis, dis; -	
51-54	Most	Nastup klarineta uz diskretnu pratnju	b, es, as, des	
55-73	**Tema II**	2 rečenice (8+11) – tutti orkestar; melodija prvo u puhačima, pa u gudačima	b, es, as, des, ges	**B**
74-78	Most	Nastupi roga, klarineta, violine, oboe		
79-82	Tema I, ***5. varijanta***	Tema u dužim notnim vrijednostima (quasi augmentirana)	fis, cis, gis, dis; -	**A'**
83-85	Trotakt	Puhači quasi scherzando	-	
86-89	Tema 1, ***6. varijanta***	Temu iznosi oboa malu sekundu niže nego u prethodnoj varijaciji		
90-93	Rečenica	Puhači quasi scherzando, malu sekundu niže od prethodnog		

[11] Nema smisla govoriti o „tonalitetu“ jer Debussy uporno izbjegava jasnu potvrdu istoga, zato sam se odlučila za izraz „predznaci“.

94-95	Tema I, ***7. varijanta***	Temu u kraćim notnim vrijednostima iznose dvije flaute, kontra melodiju dvije violine, uz tremolo u gudačima	fis, cis, gis, dis	
96-99	Rečenica	Tutti orkestar		
100-102	Tema I, ***8. varijanta***	Temu zajedno iznose solo flauta i solo violončelo		
103-105	Trotakt	Nastup solo oboe, gudači u *pp*		
106-110	Coda	Harfe u kvartolama, gudači u *ppp*		

Slijedi pojašnjenje odsječaka.

1. Tema I, 1. varijanta

Jako je malo početnih fraza u literaturi koje ostavljaju ovako egzotičan i zagonetan dojam kao početak *Preludija*. Fluidnog ritma, neosjetnog pulsa i neraspoznatljive mjere, kao da je pisana *senza misura*. Debussy je definitivno pionir principa koji se odnosi na čitavo 20. stoljeće – koristio je klasičnu notaciju uz neuhvatljiv puls – i time anticipirao veliku revoluciju, početni nastup fagota u *Posvećenju proljeća* Igora Stravinskog.

Glavnu temu na početku, dakle, iznosi solo flauta – asocijacija je to na faunovu frulu. Glavu teme (a1) obilježavaju silazni i uzlazni kromatski pomak u razmaku od povećane kvarte. Nakon ponovljenog a1 slijedi rep teme (a2) koji svojim nastupom proširuje registar i donosi slabi dojam E-dura (odnosno, dorskog modusa na cis, ako se ubroji ais). Ponovo se ističe interval tritonusa između e i ais.

Linija završava kadencom u 4. taktu na malom smanjenom septakordu (ais-cis-e-gis), raspisanom kroz harfu, obou i klarinete; on se riješi u dominantni septakord (b-d-f-as) u 5. taktu gdje se uključuju gudači sa sordinama. Taj septakord zvuči kao rješenje, iako zapis nije takav; trebao bi pisati ais umjesto b (gudači!). Također, pridružuju se rogovi, poput odjeka, komplementarno iznoseći sinkopiranu dionicu. Još jednom, među dionicama se ističe tritonus (kao e-b ili as-d).

Interesantan je šesti takt – takt pauze. Zaustavivši se nakon iznošenja teme, Debussy stvara anticipaciju i povećava misterij oko samog početka skladbe. Fraza se ponovi, ovaj put se akord malog smanjenog septakorda iznosi u gudačima (prvo violinama, pa u idućem taktu u ostalim gudačima), dok rogovi nastavljaju sa svojim „odjecima“. Zadnja harmonija prije sljedećeg nastupa teme u jedanaestom taktu funkcionira kao „tonika“, iako se radi o dominantnom septakordu b-d-f-as, s predznacima E-dura iza ključa. Dva su moguća tumačenja:

1) riječ je o kromatskoj tercnoj srodnosti u odnosu na harmoniju D-dura koja nastupa u sljedećem taktu; 2) radi se o povećanom kvintsekstakordu na b kao dominanti dominante u D-duru s eliptičnim rješenjem. S obzirom na to da je svaki prijelaz na novu varijantu teme uvijek popraćen nekim kromatskim spojem ili nesrodnim skokovima, što za rezultat daje dojam tonalnog skoka, sklonija sam prvom tumačenju.

2. Tema I, 2. varijanta

Tema se doslovno ponavlja, ali uz novu harmonizaciju, ovaj put spomenutog D-dura. Izmjena harmonija odvija se po uvijek istom principu, na prvu dobu jedna (veliki durski septakord), na treću dobu druga harmonija (dominantni terckvartakord IV. stupnja). U 13. taktu, harmonije i bas aludiraju na autentičnu kadencu u E-duru, ali se već u 14. od njega odmiču. U istom taktu, flauta završava frazu a2 na tonu ais, pa tu liniju preuzima oboa koja istu frazu razvija na gotovo improvizacijski način; više se doima kao ekstenzija teme nego varijacija.

U taktu 17. kreće prvi od četiri vrhunca u cijeloj skladbi (odnosno, jedno od samo četiri mjesta s forte dinamikom). Jednotaktna fraza ponovi se dva puta, a treći put sažima se na motiv od samo tri tona (kadencni motiv) kojeg nastavlja klarinet u 20. taktu. Od tonaliteta, u 17. taktu čuje se dis-mol, a u 20. taktu solo klarinet nastupa uz pozadinski mali smanjeni septakord (eis-gis-h-dis) nakon čega slijedi novi ulomak koji ponovno zvuči kao da dolazi tonalnim skokom, s novom harmonizacijom u E-duru.

3. Tema I, 3. varijanta

Interesantna harmonizacija teme, gdje se čuje E-dur, međutim, Debussy je dodao i cis; koristeći sixte ajoutée odao je hommage Rameauu. Druga harmonija sad nastupa na četvrtoj dobi, također po kromatskoj tercnoj srodnosti (c-e-g). Nastup teme u flauti ovaj put je variran produljivanjem prve note, a2 u nastavku je diminuiran i variran. U 23. taktu, fragment teme iznosi se tercu niže, harmonizirano dominantnim nonakordom u E-duru. Već u sljedećem taktu razrada melodijske linije vodi do motiva b koji se prvi put uvodi u inverziji i vodi do kraće izbjegnute kadence u 25. taktu. Zanimljiv je spoj sa sljedećim taktom, jer je zadnja harmonija 25. takta c-es-g, a iduća je e-gis-h-d-fis-cis; dakle, ponovno (skrivena) kromatska tercna srodnost koja nas vodi u sljedeću varijaciju.

4. Tema I, 4. varijanta

Ova varijacija označava i zadnji nastup teme prije prve epizode. Harmonija u podlozi je već spomenuti, gotovo puni tercdecimakord bez undecime, e-gis-h-d-fis-cis, što predstavlja još

jednu karakteristiku Debussyjevog jezika – tercna nakupljanja (možda je bolji izraz „tercne aglomeracije“). Po već ustaljenom redu, sljedeća harmonija dolazi na četvrtu dobu, a ovaj put je to neobičan molski sixte ajoutée (c-es-g-a) s pedalnim tonom *e* u basu (rog). Djeluje kao zgodna paralela sa Straussom[12], ako taj akord promatramo kao varijantu povećanog terckvartakorda (a-c-dis-fisis na IV. stupnju).

U 28. taktu uvodi se motiv b uz harmonijsku podlogu dominantnog nonakorda na tonu fis čime se modulira prema H-duru. On nas ujedno priprema na klimaks u odsjeku **teme II**, a u 29. taktu dolazi do prve autentične kadence u H-duru, koja, zanimljivo, dolazi preko V. stupnja koji nema vođicu (fis-cis-e-gis), a i sama tonika je malo zamagljena izmjeničnim tonovima u drugim violinama. S obzirom na to da je ovo mjesto de facto zaključak cijelog jednog odsjeka, uvode se i kadencni motivi x i y, koji će se u svom variranom obliku pojaviti i u taktovima 103-106.

5. Epizoda 1

Nastup klarineta pri kraju 30. takta označava početak epizode 1. On preuzima diminuirani materijal a iz četvrte varijacije, suptilno prerađenu u kromatsku pasažu u rasponu smanjenje kvarte, uz harmonijsku podlogu rogova koji drže povećani terckvartakord cis-f-g-h izveden iz tonova cjelostepene ljestvice. Paralelno uz to pojavljuje se i motiv u violončelu kao kontrapunkt klarinetu; iako strukturno nevažan, njegova karakterističnost čini ga uočljivim u 85. taktu kada ga preuzimaju gudači. U 32. taktu klarinet ima uzlazno-silazni motiv temeljen na tonovima cjelostepene ljestvice, flauta mu odgovara u sljedećem taktu na primi. Ta tri takta (31-33) predstavljaju model sekvence koja se ponovi da malu tercu više u taktovima 34-36.

6. Epizoda 2

Jasan početak epizode 2, koja se jasno ističe svojim modalnim prizvukom, kreće novim motivskim materijalom u oboi, s ciljem moduliranja prema tonalitetu teme II, dok je u taktovima 50-54 upotrijebljen kao most na pedalnom tonu dominante. Ta nova tema u oboi izvedena je iz pentatonskog motiva b koji se u 28. taktu pojavio kao ekstenzija teme I, a usput uvodi i nova dva motiva (c i d) koji će se ispostaviti i strukturalno i formalno važnima za ostatak djela.

[12] Paralela se povlači sa terckvartakordom u *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, točnije sa načinom rješenja spomenutog akorda: kod Straussa, akord b-des-e-gis riješi se u f-a-c (takt 48/49), a kod Debussy-a, a-c-es-g odnosno a-c-dis-fisis riješi se u e-gis-h(-d-fis).
Debussy je inače bio odličan poznavatelj, ali i izraziti mrzitelj Straussove glazbe.

U ovoj epizodi također dolazimo do drugog (od spomenuta četiri) fortea u 48. taktu kulminacijom sažimanja tematskog materijala. U 51. taktu kreće most – četverotaktni pedal na dominanti za temu II (i to kao veliki durski septakord as-c-es-g), tonovi u violinama dolaze u obratima, klarinet kontrapunktira motivom d, a u 53. taktu se uključuju oboa i 2. flauta, dok prve violine imaju uzlazno-silazni kromatski niz koji aludira na a1.

7. Tema II

Interesantna je pojava ove, druge teme, koja se može smatrati kao kontraargument temi I, ali s njom ne dolazi u sukob. Ona također nema veze s drugom temom iz razdoblja klasike i romantizma., premda je kontrastna po svojoj strukturi i relativnoj tonalitetnoj stabilnosti. Debussy također osigurava organsko jedinstvo i tematski kontinuitet djela time što na nju kasnije nastavlja motiv b – ekstenziju teme I – kojeg izmjenjuje sa sinkopiranim motivom d iz epizode 2. Debussy je i tu odao hommage jednom od svojih uzora, Chopinu i njegovom nocturnu u Des-duru (op. 27, br. 2).

Tema je po građi perioda, sastavljena od dvije velike rečenice od kojih je druga proširena, pa dispozicija izgleda 8+11. I tu se očituje Chopinov utjecaj, u pravilnosti unutarnje građe rečenice koje do sada nije bilo – varirani ponovljeni dvotakt uz četiri takta razvoja. Još jedan element posebnosti teme je i njezina harmonijska struktura: harmonije se mijenjaju po taktovima a na početku se ističe sjajna progresija s polarnim odnosom.

Ovo mjesto je također pravi primjer čistoće Debussyjeve instrumentacije. Prvu rečenicu iznose puhači u oktavama, dok gudači prate sinkopiranim pulsiranjem, a u drugoj je situacija doslovno obrnuta; pratnja je u triolskom impulsu u puhačima, a melodija čista u gudačima. Zadržava se i harmonizacija polarnim spojem, a u 63. taktu imamo dojam lidijskog modusa na Des zbog izmjeničnog tona g u puhačima. Ostali taktovi su varirano ponovljeni dvotakti građeni na (taktnoj) izmjeni motiva d i b. 71. takt predstavlja proširenje motiva b na kadenci Des-dura – završetak teme je u Des-duru, undecimakordom V. stupnja bez terce (as-es-ges-b-des – još jedna tercna aglomeracija).

Druga rečenica je zanimljiva i zbog ritamske složenosti. Drveni puhači pulsiraju u triolama koje pak imaju fraziranje na dva – lažna hemiola – dok rogovi imaju sinkopiranu triolu, obe harfe su u sekstolama, a glavna melodija kao da se pomalo vuče u gudačima (kontrabasi drže bas dionicu) u duljim notnim vrijednostima. Taj sukob binara i ternara u potpunosti zamagljuje pulsaciju, a kad se tome dodaju i decrescendi na nepravilnim mjestima u puhačima, dobijemo dojam valovitosti koji je izuzetno bitan u formalnom smislu jer nas, uz postepeni crescendo, dovodi do trećeg forte mjesta.

74. takt donosi smirenje; rogovi poput odjeka donose motiv d, materijal b javlja se u klarinetu i oboi, a solo violina ima obrise druge teme – čisti primjer motivičke kompresije.

8. Tema I, 5. varijanta

Ovaj dio mogao bi se nazvati i „lažnom reprizom". Premda 79. takt označava povratak teme I i središnjeg tonaliteta E-dura, teško je govoriti o uobičajenoj reprizi. Tema ne zvuči pregnantno kao na početku zbog augmentacije, a zbog tog izostaje i onaj egzotični prizvuk. Ono što joj također oduzima posebnost je i raspon – počinje na tonu e i razvija se u rasponu čiste kvarte, što znači da nema one napetosti koju joj je prije davao tritonus. Čak i u harmonizaciji nedostaje napetosti koju su pružali spojevi u polarnom odnosu ili preko kromatske tercne srodnosti, a razlog tome leži djelomično i u programnosti. Naime, u Mallarmeovoj poemi faunu se prispavalo pod naletom večernje svježine, pa se i u partituri sve lagano usporava i rasteže.

Nakon četiri takta teme odjednom nastupa trotakt u C-duru koji svojim scherzando karakterom aludira na epizodu 1, a ispod puhača čuje se tremolo motiv violončela iz 31. takta, što dodatno potvrđuje povezanost s epizodom 1.

9. Tema I, 6. varijanta

Takt 86 donosi kromatsku transpoziciju prethodno iznesenog materijala za malu sekundu niže. Tema I je ponovo augmentirana, ali je ovaj put iznosi oboa. U taktu 90. ponovo nastupa onaj scherzozni prizvuk, a frazu koju je prije imala oboa, i koja je proširena za jedan takt, sad iznosi engleski rog.

10. Tema I, 7. varijanta

Ova varijanta označava povratak teme flautama na tonu cis uz harmonizaciju sličnu onoj iz 4. varijante, ali uz drugačiju instrumentaciju. Tema je u flautama, gudači su divizirani i lagano tremoliraju, a sve uz podlogu nonakorda prvog stupnja E-dura. Motivička kompresija je iskorištena i ovdje: temi a1 kontrapunktira sinkopirani motiv d u solo violinama, izmijenjen kromatskim spuštanjem. Četverotakt koji započinje u 96. donosi, umjesto a2, augmentirani motiv b u puhačima, kojem se pridružuje augmentirana varijanta motiva d u solo violinama i solo violi, uz pridružene crotalese – sve u službi atmosfere u kojoj dolazi do smiraja jer faun pada u san.

11. Tema I, 8. varijanta

Temu ovaj put iznosi flauta uz cello solo, opet u rasponu čiste kvarte. Uz nedostatak gudača, ostali su samo puhači koji statično izmjenjuju harmonije i harfe sa rastvorbama. U 102. taktu flauta ponavlja rep motiva a1 uz kontrapunktiranje engleskog roga. Već u sljedećem taktu oboa donosi motiv a2 na podlozi dominantnog septakorda c-e-g-b preko kojeg će se, kao povećanog kvintsekstakorda, modulirati natrag u E-dur, što čini prvu autentičnu kadencu nakon one iz 30. takta, u epizodi 1. Ovdje se pak kadencni motivi x i y pojavljuju augmentirani.

12. Coda

Coda započinje posljednjim pojavljivanjem motiva a1 od tona gis u rogovima, ovaj put uz harmonizaciju u violinama koje kontrapunktiraju u protupomaku. Kromatski niz se konačno kromatizira, a sve uz pedal na tonu e. Violine posljednji put naglašavaju tritonus (ais-e).

Iako *Preludij* većinu vremena koketira s E-durom, najtočnije bi bilo reći da se radi o jako proširenom tonalitetu. No, unatoč svim tonalitetnim zavrzlamama, sve skupa ipak završava u spomenutom E-duru.

4.2. Dirigentska priprema

Moj uobičajeni postupak pri svladavanju nove partiture uključuje označavanje nota i sviranje iste iz partiture. Tako sam pristupila i ovom djelu: bez obzira na to što smo ga prošli na nastavi u toku ove akademske godine krenula sam ispočetka, s novom koncepcijom tempa i izraza.

Sastav orkestra:

- 3 flaute
- 2 oboe
- engleski rog
- 2 klarineta
- 2 fagota
- 4 roga
- crotales (tj. antički cimbali)
- 2 harfe
- gudači

Neobičan početak skladbe u kojem glavnu temu iznosi solo flauta, u pianu, može se izvesti na dva načina: u prvom slučaju dirigent daje svaku dobu[13], jasno naznačujući smjer u kojem želi odvesti solista; u drugom slučaju, dirigent se može dogovoriti sa solistom da on temu odsvira sam, bez njegovog vodstva. To bi značilo da ga u četvrtom taktu treba „uloviti" na prvu dobu, obzirom da se na četvrtu uključuju oboe, klarineti i harfa (akord malog smanjenog septakorda), koji imaju decrescendo iz piana što će se pokazati lijevom rukom, a na petu prvi rog. Kako god se odlučili, skladatelj je dao direktne upute prvoj flauti; franc. *doux et expressif*, slatko i izražajno, a označio je i gdje bi se trebalo udahnuti – prvi i drugi takt svaki na jedan dah, treći i četvrti zajedno na jedan dah. Pa ipak, postoje verzije gdje svirači ne dišu gotovo puna četiri takta, već dah prekinu na maloj cezuri u sredini trećeg takta, i ostatak odsviraju na ostatku zraka. Argument protiv toga je crescendo upisan u trećem taktu i koji se razvija do početka četvrtog takta, a s obzirom na relativno spor tempo, teško je očekivati razvitak kvalitetnog i lijepog crescenda s već (toliko) potrošenim zrakom.

U petom taktu mijenja se mjera u šestero-osminsku, prvi put ulaze duboki gudači – viole, violončela i kontrabasi; priključuju se druga harfa i rog. I dalje treba dirigirati svaku dobu, a posebno je zanimljiv šesti takt, takt pauze, kojeg također treba cijelog izdirigirati. U sedmom taktu ponavlja se motiv iz četvrtog takta, samo ovaj put umjesto drvenih puhača mali smanjeni septakord sviraju prve i druge violine, uz harfu. Generalna dinamika smanjuje se iz piana u pianissimo, samo rogovi ostaju u pianu, uz dodani decrescendo.

Jedanaesti takt je već bogatije orkestriran: glavnu temu ponovno svira flauta solo, uz pranju u klarinetima i gudačima (bez prvih violina). Svakako treba paziti da pratnja ne bude glasnija od solo flaute, pogotovo u 13. taktu, kad gudači imaju lagani crescendo i uključuje se prvi rog. Svakako treba naznačiti nastup prve oboe u 14. taktu, kao i nastup fagota u 15. taktu. Upravo u tom taktu mijenja se faktura materijala, pa se taktovi 15-20 mogu dirigirati na tri, dakle bez pododjele, bez straha od padanja tempa ili dovoljne kontrole. U 17. taktu treba dati prvi nastup engleskom rogu, ali pripaziti i na melodiju u dionicama oboe i klarineta, jer u 18. taktu taj isti materijal, u oktavama, donose i prve violine. Crescendo, koji se provlači kroz cijeli orkestar i traje četiri takta, započinje već u 16. taktu u fagotima, klarinetu i oboi, no, treba biti mudar i pripaziti da bude zaista postepen, pogotovo jer u 19. taktu imamo situaciju u kojoj je naznačen crescendo koji se razvija svaki put iz fortea, sve tri dobe u taktu. Naravno, iako imamo

[13] Mjera na početku je devetero-osminska, uz oznaku tempa **Très modéré**; u fusnoti partiture navedena je i metrička oznaka tempa, 𝅗𝅥. = 44 odnosno ♪ = 100

tri puta istu situaciju, to ne znači da se to treba tri puta jednako odsvirati; bolji efekt će se postići ako to izvedemo postepeno (od manje dinamike prema većoj), a tada će diminuendo u 20. taktu imati bolji efekt. Također, u istom taktu zadnju dobu treba podijeliti na tri zbog ritenuta, unatoč tome što klarinet ostane sam. Ta zadnja doba služi i prijelazu u novi dio koji kreće s 21. taktom, a od tamo nadalje treba dirigirati svaku osminku.

Sljedećih deset taktova karakteriziraju izmjene dvanaest-osminske i devet-osminske mjere, a dirigiraju se i dalje s pododjelima. Također, taj cijeli odsjek djeluje kao koncert za flautu, jer se glavna tema opet nalazi upravo u dionici flaute, u pianu, dok ostatak orkestra prati u pianissimu, sa povremenim malim crescendima poput onog u 24. i 28. taktu u gudačima. Ne smiju se zaboraviti naznačiti upadi harfi, pogotovo druge koja u 21. taktu nastupa prvi put (analogne situacije su u taktovima 23 i 27), a posebnu pažnju treba dati gudačima koji imaju pizzicato na sedmu dobu u 25. taktu dok puhači istodobno imaju decrescendo kroz cijeli takt – lijevom rukom kontrolirat će se decrescendo, a oštrom, malom kretnjom desne ruke naznačiti pizzicato. Također, u 29. i 30. taktu naznačen je ritenuto (franc. *Cédez*), pri čemu treba pripaziti na druge violine (kroz prvih devet doba) jer one jedine imaju melodijsko kretanje, a na desetu dobu kreće novi odsjek nastupom klarineta, nakon čega se u 31. taktu vraćamo u prvotni tempo (franc. *au mouvement*).

Uz spomenuti nastup klarineta, kojeg prati i crescendo do fortea, na jedanaestu dobu nastupa i treći rog u pianu, da bi odmah u sljedećem taktu nastupili svi rogovi sa sforzatom u pianu, što znači da je njihov nastup samo blago naglašen, nikako nasilan. Također, na petu dobu nastupaju violončela s ritamski pregnantnim motivom zbog kojeg kretnja desne ruke treba biti mala, oštra i precizna. U sljedećem, 32. taktu, prvi put se mjera mijenja u tro-četvrtinsku, uz oznaku „bez povlačenja“ (franc. *sans traîner*) i uputu da osminka ostaje osminka. To bi značilo da se 32. i 33. takt mogu dirigirati na tri sa i bez pododjele, no, s obzirom na fakturu glazbe, sklonija sam varijanti sa pododjelom. Premda su taktovi 34-36 jako slični taktovima 31-33 (djeluju kao ponovljeni trotakt), ipak postoji razlika u dinamičkim oznakama kod nekih instrumenata: u 32. i 33. harfa ima samo piano, dok u 35. i 36. ima crescendo do fortea; u istim taktovima, druge violine i viole prvi put imaju samo piano, a drugi put dodan crescendo na dugoj noti.

Na „običan“ tri trebalo bi se prijeći u 37. taktu: prvi razlog je uvjetno dizanje tempa[14] (franc. *En animant*), a drugi glazbena faktura koju sada grade dulje legato fraze. Što se tiče

[14] Uz oznaku tempa, navedena je i metrička oznaka: ♩ = 72

tempa, talijanski ekvivalent bio bi *animando*, odnosno, „sve više u pokretu“. Ono što je važno naglasiti jest to da ta oznaka tempa označava proces, a ne posljedicu promjene tempa, što bi inače značilo da od takta 37 imamo postepeni accellerando, iako znatno sporiji nego što bi to bilo uobičajeno. To potvrđuje i oznaka u 44. taktu, franc. *Toujours en animant*, odnosno, „i dalje pokretnije i pokretnije“. To dakako ne znači da se na tom mjestu treba požuriti, pogotovo zbog manjih notnih vrijednosti koje engleski rog i klarinet imaju u 46. taktu (isti motiv imitiraju violine u 47. taktu). Ukoliko bi *en animant* bio veći, gudači to ne bi stigli izigrati i postojala bi opasnost da to zazvuči samo kao glissando, a to nije cilj.

No, u ovom slučaju *en animant* nije nužno oznaka tempa, već karaktera, a u prilog toj teoriji idu oznake dinamike i artikulacije kod pojedinih instrumenata. S obzirom da u 39. taktu počinje zgušnjavanje materijala, rast napetosti, a dizanje dinamike dobiva svoj vrhunac u 47. taktu sa più forte u gudačima, to bi značilo da je skladatelj to mjesto želio posebno istaknuti (u ostalim dionicama je samo forte), a u ubrzanijem tempu to mjesto bi se jednostavno „pregazilo“. Također, svojevrsna „kočnica“ je i tenuto u prvim i drugim violinama u 46. taktu, dok paralelno s tim klarinet i engleski rog imaju oznaku *très en dehors*, odnosno, njihove linije treba izvući van.

Nakon vrhunca slijedi smirenje tijekom tri takta, gdje je važno dobiti što ljepši diminuendo do pianissima – a da to ne zvuči prenaglo i odrezano. U 50. taktu nema potrebe za pododjelom, unatoč ritardandu; bitno je samo da kretnja ostane mirna i dovoljno široka. Sljedeći takt označava povratak u tempo primo[15], a klarinet solo donosi tematski materijal prethodno najavljen u rogovima u 47. taktu. Ta četiri takta djeluju kao svojevrsni uvod u novi, još mirniji dio (franc. *Même mouv.t et très soutenu*[16]), u kojem glavnu temu na početku u pianu donose drveni puhači. U toj frazi od osam taktova treba zadržati mirnoću – prvo treba udahnuti s puhačima, a potom ih voditi kroz dvije dvotaktne fraze, pogotovo u prijelazu s 56. na 57. takt. U 59. taktu treba pokazati subito piano i potom odmah crescendo, a posebnu napetost izazivaju violine sa kromatskom melodijom koja se kreće u suprotnom smjeru od puhača (prema gore) i drukčije je ritmizirana. U 61. taktu treba pokazati upad rogovima i pripaziti da se ne preleti preko triola na trećoj dobi, a cijela fraza završava velikim crescendom, no, to i dalje nije najglasnije mjesto u cijeloj partituri, pa i taj crescendo treba biti odmjeren i pažljivo izveden.

[15] Uz oznaku tempa, navedena je i metrička oznaka: ♩ = 60

[16] Uz oznaku tempa, navedena je i metrička oznaka: ♩ = 56

Prije 63. takta, koji započinje subito pianissimom i u kojem je sad već zastupljen cijeli orkestar, trebalo bi udahnuti, odnosno, napraviti malu cezuru – iako to nije eksplicitno navedeno u partituri, ali na taj način subito pianissimo dolazi još više do izražaja. Ovaj put temu donose svi gudači osim kontrabasa, dok drveni puhači imitiraju uzdahe i destabiliziraju ritam triolskim impulsom. Kao i kod puhača osam taktova ranije, i gudači imaju uputu *très expressif et très soutenu* (jako izražajno i jako suzdržano), ovaj put s dodatkom *en animant*, što bi u ovom slučaju mogli protumačiti kao oznaku tempa. Vidljivo je to i po fakturi glazbe, zgušnjavanju materijala, u 67. taktu je naznačeno i *toujours animè* (i dalje pokretno), velikom crescendu do fortissima u gudačima u 70. taktu (puhači idu samo do fortea), nakon čega slijedi postepeni decrescendo i smanjenje instrumentacije, uz lagani ritenuto (franc. *Cédez un peu*).

Taktove 74-78 karakteriziraju solo nastupi pojedinih instrumenata poput roga, klarineta, oboe i prve violine, gdje svi redom imaju uputu *doux et expressif* (nježno i izražajno). Što se tiče tempa, u fusnoti partiture naznačena je metrička vrijednost četvrtinke (60), no i da to nije slučaj, tempo bi se dao deducirati iz same glazbe jer solo nastupi instrumenata donose već ranije iskorišteni tematski materijal.

Već u 79. taktu imamo novu situaciju: promjena mjere u četvero-četvrtinsku, ali i promjenu tempa u tempo sa samog početka skladbe (franc. *Mouv.^{t} du début*), što znači da temu koju ponovo donosi prva flauta treba dirigirati jednakim tempom kao da je ispisana u osminskoj mjeri – s razlikom da ovdje ne treba dirigirati na pododjele. Lijevom rukom treba držati gudače i harfu dovoljno tiho da flauta dođe do izražaja, a u 82. taktu pokazati pianissimo upad klarinetima i fagotima, pritom ne zanemarujući crescendo koji se događa istodobno u gudačima i flauti. Dobu prije 83. takta trebalo bi pripremiti sljedeći tempo – *un peu plus animé* (malo pokretljivije, talijanski ekvivalent bio bi *un poco più animato*), i to na način da se ruka malo zaustavi, i u pravom trenutku damo auftakt u novom tempu – a s obzirom na to da je novi tempo samo „malo pokretljiviji“ od prethodnog, ta razlika neće biti jako velika, ali će se svejedno osjetiti. Kretnja također treba biti mala i oštra, zbog dinamike (pianissimo) i oboe na drugu polovicu prve dobe 83. takta, ali i pizzicata u gudačima na četvrtoj dobi. Crescendo na zadnjoj dobi treba biti dovoljno velik da se čuje razlika za u odnosu na početak sljedećeg takta gdje je subito pianissimo. U 85. taktu, svaku dobu treba dati oštrijom, ali i dalje malom kretnjom zbog naglasaka u puhačima, a na zadnjoj dobi kretnju treba proširiti zbog povratka u početni tempo. Sljedećih sedam taktova analogno je taktovima 79-85, a u 93. taktu zadnje dvije dobe treba usporiti, a četvrtu dobu treba i pododijeliti na tri zbog sljedećeg takta, u kojem se tempo vraća na nijansu sporiji (melankoličniji) od početnog (franc. *dans le 1ermouv.^{t} avec plus de langueur*).

U tom, 94. taktu, prvi put nastupaju i antički cimbali (crotalesi), početnu temu sviraju dvije flaute dok gudači tvore svojevrsni harmonijski tepih, izuzev prve dvije violine koje sviraju kontrastnu temu. Ta dva takta, 94. i 95., zanimljivi su zbog svoje fakture i svakom od njih treba pristupiti drukčije. U 94. taktu, tema koju sviraju flaute je ternarna, odnosno, treba je dirigirati kao da je napisana u dvanaest-osminskoj mjeri (na četiri s tri pododjele), dok je tema koju sviraju prve dvije violine u 95. taktu binarna, odnosno, trebalo bi je dirigirati kao da je napisana u osam-osminskoj mjeri (odnosno, na četiri s dvije pododjele). Tek se u 96. taktu može prijeći na običan četiri, iz razloga što je to najsretnije rješenje obzirom da gudači i klarinet ostaju u binaru, a oboa i flaute u ternaru. Također, jako je važno zadržati mirnoću i male kretnje, obzirom da je generalna dinamika pianissimo, a tek u 96. taktu flaute i oboe idu do mezzofortea, a svi ostali ostaju u pianu. Također, u tom taktu treba obratiti pozornost na prvi pult viola i klarinete s trećom „temom“, unatoč navedenoj tišoj dinamici i ta se linija može izvući van.

U 100. taktu obavezno treba prijeći na dirigiranje s pododjelom (kao da je dvanaest-osminska mjera) zbog harfi koje imaju triole i glavne teme u violončelu i flauti. U 102. taktu kreće usporenje koje će trajati do kraja skladbe, tako da dirigiranje ostaje na pododjele. Također, treba ispratiti solo nastupe flaute (102. takt) i oboe (103. takt), pritom pazeći da pratnja ostane zaista pianissimo.

U 106. taktu mijenja se mjera u dvanaest-osminsku, a tempo se još više usporava (franc. *très lent et très retenu jusqu'à la fin,* odnosno jako sporo sa dodatnim usporavanjem sve do kraja). Kvartole u harfi mogu se dirigirati na dva načina: na osam, kao da se promjena mjere nije dogodila, ili na dvanaest, odnosno kao četiri ternara. Naravno, to se može i dogovoriti s harfama tijekom probe. No, s obzirom na ostatak skladbe i konstantno usporavanje, sklonija sam ostajanju na dvanaest obzirom da to pruža veću kontrolu. To ne znači da svaku od tih dvanaest doba treba jako izdirigirati, dapače; treba naglasiti samo glavne dobe, a ostale tek lagano naznačiti.

5. Zaključak

Preludij za poslijepodne jednog fauna spada u ona djela koja su obavezan program svakog ozbiljnog dirigenta. To je partitura koja u svojih sto i deset taktova sadrži nevjerojatno bogatstvo boja, melodije i harmonije, ali i dirigentskih izazova. Tu su konstantne promjene mjere, dirigiranje na pododjele, suptilne promjene tempa, ali i oblikovanje zvučne slike, pri čemu treba posebnu pažnju obratiti na orkestralne boje.

Premda na nekim mjestima djeluje pomalo jednostavna, ova partitura je sve samo ne to. Svaki takt donosi nešto novo, a za dirigenta to predstavlja poseban izazov. Ostati miran na mjestima gdje nas glazba hoće „povući prema naprijed“, ili pak ne padati u tempu na mirnijim mjestima – sve su to problemi s kojima se susrećemo u radu. No, jednom kad svladamo partituru, i razumijemo – barem donekle – okolnosti nastanka djela, skladateljeve namjere, konačan rezultat svih proba i učenja je najljepša nagrada koju si možemo poželjeti; jer, upravo to je Debussyjev *Preludij* – dragulj impresionizma, dvanaestak minuta čistog glazbenog užitka koji nas, barem na trenutak, može prenijeti u neki drugi, bolji svijet.

6. Literatura

1. https://escholarship.org/content/qt63z2k4z9/qt63z2k4z9.pdf
2. https://en.wikisource.org/wiki/Exhibition_of_the_Impressionists
3. https://en.wikipedia.org/wiki/New_German_School
4. *Muzička enciklopedija* (1971), Debussy, Claude-Achille. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1. svezak, 1971.
5. *Muzička enciklopedija* (1971), Impresionizam. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 2. svezak, 1971.
6. DEBUSSY, Claude, *Prélude à l'après-midi d'un faune* – pour orchestre. Kassel: Bärenreiter, 2011.
7. BROWN, Matthew, *Tonality and Form in Debussy's "Prélude à'L'Après-midi d'un faune"*. University of California Press, 1993. http://www.jstor.org/stable/745811
8. DEDIĆ, Srđan, *Glazbeni oblici i stilovi 19. i 20. stoljeća, zbirka nastavnih materijala*. Zagreb, 2013.

7. Prilozi

1. Prijevod poeme „Faunovo poslijepodne“ S. Mallarméa