

Harmonijski izričaj Claudea Debussyja u Suti bergamasque

Božac, Valentina

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:536908>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-19**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

VALENTINA BOŽAC

HARMONIJSKI IZRIČAJ CLAUDEA DEBUSSYJA U SUITI BERGAMASQUE

Završni rad

Pula, rujan, 2020.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

VALENTINA BOŽAC

HARMONIJSKI IZRIČAJ CLAUDEA DEBUSSYJA U SUITI BERGAMASQUE

Završni rad

JMBAG: 0303060765, redoviti student
Studijski smjer: Glazbena pedagogija
Predmet: Harmonija
Znanstveno područje: Glazbena umjetnost
Znanstveno polje: Glazbena teorija
Znanstvena grana: Analitička harmonija
Mentor: izv. prof. mr. art. Mirjana Grakalić

Pula, rujan, 2020.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana **Valentina Božac**, kandidat za prvostupnicu **Glazbene pedagogije** ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, _____, _____ godine



IZJAVA o korištenju autorskog djela

Ja, **Valentina Božac** dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom **Harmonijski izričaj Claudea Debussyja u Suiti Bergamasque** koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, _____ (datum)

Potpis

Sadržaj

1	UVOD	1
2	IMPRESIONIZAM	2
2.1.	Obilježja stila	2
2.2.	Glazbeni impresionizam	4
2.2.1	Pojava glazbenog impresionizma	4
2.2.2	Odnosi romantizma i impresionizma	5
2.3.	Harmonija impresionizma	8
2.3.1	Harmonija kao koloristički element	8
2.3.2	Tonalitet	9
3	CLAUDE DEBUSSY	11
3.1.	Život i djelo	11
3.2.	Klavir kao primarno sredstvo izraza	13
4	SUITA BERGAMASQUE	15
4.1	Općenito o suiti	15
4.2	Suita Bergamasque	16
4.3	Harmonijski izričaj Claudea Debussyja	17
4.4	Harmonijski izričaj Claudea Debussyja u Suiti Bergamasque	19
4.4.1	Prelude	19
4.4.2	Menuet	24
4.4.3	Clair de lune	26
4.4.4	Passepied	30
4.4.5	Veza među staccima	32
5	ZAKLJUČAK	36
6	LITERATURA	37
	SAŽETAK	38
	SUMMARY	38

1 UVOD

Tema ovog rada je harmonijski izričaj Claudea Debussyja u Suiti Bergamasque. Razlozi odabira upravo ove teme su obrađivanje i sviranje prva dva stavka, *Preludea i Menueta*, na studiju klavira, te znatiželja i želja da ono zapaženo sviranjem zapišem, ali i produbim novim informacijama i analizom svih stavaka. Smatram da su te informacije bitne, ne samo glazbenom pedagogu, već i svakom klaviristu kako bi što bolje shvatio glazbu koju izvodi.

Prvi dio rada posvećen je impresionizmu kao stilu, njegovim značajkama u slikarstvu i književnosti sa naglaskom na glazbu. Drugi dio rada dotiče se samog Debussyja, njegovog života i stvaralaštva kao središnja poveznica između prvog i trećeg dijela. U trećem, najopširnijem dijelu rada, cilj je produbiti i objasniti Suitu Bergamasque kroz povijesni i sociološki aspekt te pronaći značajke Debussyjeva harmonijskog jezika unutar svakog stavka analiziranjem i potvrđivanjem primjerima.

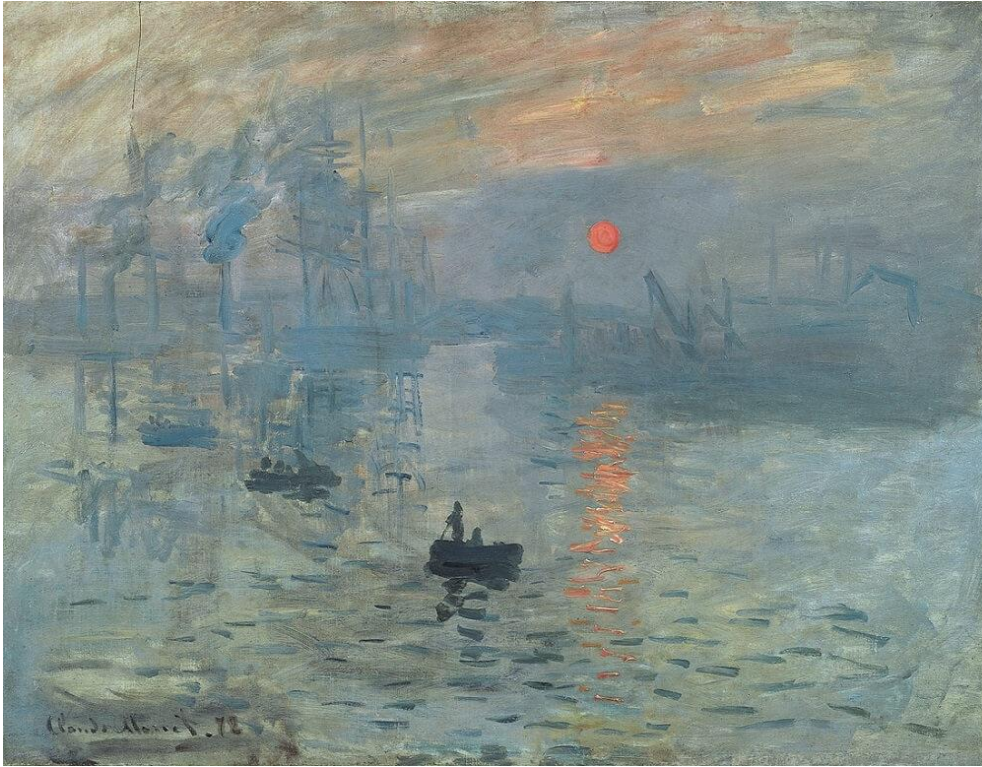
Kao prilog rada, dana je cijela suita u cijelosti.

2 IMPRESIONIZAM

2.1. Obilježja stila

Impresionizam je umjetnički stil koji se javio u Francuskoj u posljednjim desetljećima 19. stoljeća te je trajao do prvih desetljeća 20. stoljeća. Smatra ga se ogrankom kasne romantike te, kao što možemo govoriti o romantizmu u književnosti, slikarstvu, glazbi i filozofiji, tako možemo govoriti o impresionizmu u glazbi, slikarstvu i poeziji, iako se u poeziji naziva simbolizmom.

Impresionizam se kao pravac razvio u slikarstvu te se kasnije proširio na glazbu i poeziju. On je proizvod francuskog duha kojemu je cilj umjetničko izražavanje u okviru revolucionarnog, radikalnoga i temeljito novog. Impresionizam se počeo razvijati između 1867. i 1886. godine u francuskoj grupi slikara koji su dijelili iste ili slične poglede na umjetnost te na tehnike slikanja. Njihova je glavna ideja bila izražavanje osobnog dojma svega viđenog, oslikavanje osobnih utisaka, ali i odmak od službene akademske umjetnosti koja je zahtijevala pravila i stroge tehnike slikanja. Članovi impresionističke skupine međusobno su surađivali te utjecali jedan na drugoga. Osim što su dijelili vrlo slične tehnike slikanja, najčešće su slikali vedre prizore iz života, ljepotu prirode, gužve pariških predgrađa i ulica. Njihova je omiljena tema bila voda: mirna jezera, namreškana površina Siene ili veliki valovi oceana (Despić, 1997). Slikali su na otvorenom, pod prirodnim svjetlom, kako bi mogli uhvatiti trenutačni utjecaj svjetla na boje i površinu objekata. Takav je način bio sasvim drugačiji, jer su inače slikari svoja djela slikali u zatvorenim prostorima. Upravo su se ti slikari, koju su dijelili takve poglede i ideje slikanja, čiji su članovi bili Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Camille Pissarro, Édouard Manet i Edgar Degas, odmaknuli od zatvorenosti. Oni su održali zajedničku izložbu 1874. godine u Parizu nazvanu *Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*. Posjetitelji su ostali začuđeni novim stilom zbog njegove neobičnosti i svježine, te ih je zaintrigirala jedna slika koja je u konačnici presudila ime impresionistima, slika Claudea Moneta *Impresija: Izlazak sunca*. Tom je slikom Monet prikazao pogled na luku u kojoj se kroz veo magle nadziru obrisi brodova u prvom jutarnjem rumenilu (Andreis, 1976). Usprkos oduševljenju mase, kritičarima se Monetova slika nije svidjela, izgledala im je nedovršeno, te su je osudili i podvrgli ruganju zbog slobodnije uporabe boja i svjetla. Upravo je iz tog razloga *Impresija* stvorila *impresioniste*.



Slika 1, Claude Monet: *Impresija*, 1872., ulje na platnu, 48 x 63 cm, Musee Marmottan, Pariz¹

Na području poezije, simbolisti su, u koje spadaju Rimbaud, Mallarmé, Kahn, Maeterlinck te Paul Verlaine kao njihov predstavnik, također napravili iskorak iz tadašnjih nastojanja. Naime, oni su se suprotstavili pjesničkoj školi realista-parnasovaca koji su se zalagali za jasnoću izraza (Andreis, 1976). Simbolisti su, za razliku od parnasovaca, „nazirali teško pristupačne, maglovite, prikrivene uzročne veze te su nastojali podići koprenu s podsvjesnog i zahvatiti u duboka unutarnja zbivanja, kojima duh reagira na svaki utjecaj izvana; oni su *iz svega materijalnog, uobličenog, izvlačili ideje, kao što su svakoj ideji davali oblik.*“ (ibid., str. 118). Riječ je morala biti „lijepa“ odnosno posjedovati posebnu ljepotu, te je ta ljepota ovisila o muzikalnosti same riječi, ali i o njezinom odnosu prema stihu koji je postajao sve slobodniji. Upravo su radi njihove pobune protiv konvencionalnog izraza nazvani simbolistima. Samo imenovanje objekta je prema Mallarméu značilo potisnuti tri četvrtine zadovoljstva u pjesmi.

¹ <https://www.claude-monet.com/impression-sunrise.jsp> (18. 8. 2020.)

2.2. Glazbeni impresionizam

2.2.1. Pojava glazbenog impresionizma

Impresionizam se u glazbi počeo razvijati u vrijeme dok je još trajao romantizam, prvenstveno njemačkih autora (Regera, Malera, Wolfa, Straussa), u vrijeme nacionalnih škola (Dvoržak, Grieg, Rimski Korsakov) te poznih Verdijevih godina i razvojem verističkog smjera na opernoj sceni (Despić, str. 399). Skladba koja je utkala put impresionizmu je Debussyjev *Preludij za poslijepodne jednog fauna*, kao tipična impresionistička kompozicija koja nastaje od 1892. do 1894. godine. Nedugo nakon toga skladana su djela poput Brucknerove *VIII. Simfonije* (1892), Mahlerove *I. simfonije* (1894), zatim *Patetična simfonija* Čajkovskog (1893), Dvoržakova *Iz Novog svijeta* (1894), Straussova simfonijska poema *Till eulenspiegel* (1895) dok su se na opernoj sceni izvodile opere poput *I Pagliacci* Leoncavallija (1892), Verdijev *Falstaf* (1893), Puccinijevi *Boemi* (1896), opera *Sadko* Rimskog Korsakova (1897), itd. (ibid. str. 399) U takvoj atmosferi stvaralaštva nastao je impresionizam Clauda Debussyja, glazba po mnogočemu različita od glazbe navedenih autora i djela koja je progovorila novim, ujedno i starim jezikom. Upravo njegovom zaslugom glazbeni je impresionizam u Francuskoj i izvan nje stekao velik broj sljedbenika te su svi oni, više ili manje, stvarali u njegovoj sjeni. Debussy je izgradio impresionizam kako bi i ostalim skladateljima otkrio koje im sve mogućnosti novo gledište u glazbi pruža, udarivši individualni pečat. Obilježja njegova stvaralaštva su veoma osobna te ih nije moguće oponašati, a da se ne primijeti podrijetlo izvora. (Despić, 1997)

Sama riječ „impresija“ opisuje jedan unutarnji doživljaj koji je potaknut izvanglazbenim, vanjskim svijetom što je glavna značajka programne glazbe. „Glazbenom impresionizmu u Francuskoj pripala je dvostruka uloga. On je otvorio jedno novo poglavlje u razvoju francuske i europske glazbe koje je obilježio skretanjem u individualizam i subjektivističku zatvorenost. Ali istodobno impresionizam je za francusku glazbu značio definitivno oslobođenje od Wagnerove prevlasti i stvaranje izrazito francuskoga umjetničkog jezika.“ (Andreis, 1976, str. 119)

Za glazbeni impresionizam se često misli da se odnosi na suptilnu krhkost, pasivnost i nejasnu glazbu raspoloženja no točnija karakterizacija impresionističke glazbe uključivala bi suzdržanost i nepotpuno izražavanje, statičnu kvalitetu i provokativno šaren učinak koji proizlazi iz fascinacije skladatelja čistim zvukom kao lijepim i tajanstvenim krajem. Tehnički, ove karakteristike često proizlaze iz statične upotrebe

harmonije, dvosmislenog tonaliteta, nedostatka oštarih formalnih kontrasta i ritmičkoga pogona prema naprijed, te zamućenja razlike između melodije i pratnje. Iako se impresionizam smatra pokretom daleko od ekscesa romantizma, izvori mnogih njegovih obilježja mogu se naći u djelima skladatelja koji se također smatraju romantičarskim pretečama ekspresionizma - npr. Franz Liszt, Richard Wagner, i Aleksandar Skrjabin (Enciklopedija Britannica).

Glazbeni impresionizam nastao je kao reakcija na Wagnerovu glazbu i na pretjeranu izražajnost kasnoromantičara te se tako javlja devedesetih godina 19. stoljeća. Iako je nastao kao reakcija, dakle pretpostavlja se da se odvojio od težnji kasnoromantičara i Wagnera, ipak je zadržao lirizam, sklonost ujedinjavanju umjetnosti te prirodu kao jedan od glavnih inspirativnih elemenata. Nešto što je uvelike otvorilo put impresionizmu, a prakticiralo se naveliko u kasnoromantizmu, je emancipacija disonance. Razrješenja disonanci su zbog ekspresivnih razloga u kasnoromantizmu izbjegavana, odgađana ili zamjenjivana do te mjere da su postala neobavezna i nepotrebna (Despić, str. 313). Takvo tretiranje disonanci ima uzročno-posljedične veze sa impresionizmom, što će u nastavku biti opisano, te ono otvara niz mogućnosti koje slijede nakon nastupa disonance, što samim time otvara nove puteve razvoja harmonije. Ipak, impresionisti su odbacili dio romantičarske tradicije poput naslijeđa Beethovenovih simfonija i Wagnerove glazbene drame.

Sve impresionističke umjetnosti su razvile niz umjetničkih sredstava kako bi što bolje ostvarile svoja nastojanja u okviru impresionizma, pa tako i glazba te su one međusobno povezane. U slikarstvu se dala prednost boji naspram čistih linija, dok se u glazbi prednost također daje boji, odnosno harmoniji koja postaje glavno izražajno sredstvo. Time se stil impresionista jasno dijeli od romantičarskih melodijskih linija i jasnoće njihovih obrisa.

2.2.2. Odnosi impresionizma i romantizma

Glazbeni impresionizam odlikuju obilježja koja su slična, ali opet različita u odnosu na glazbeni romantizam. Prema obilježjima, koja će u nastavku biti opisana, dalo bi se zaključiti da je impresionizam proizašao kao ogranak romantizma što je točno no, ulazeći u dubinu tih obilježja, pronalazimo glasnu suprotnost. Upravo zbog toga, veza između impresionizma i romantizma je nadasve kontradiktorna.

Impresionističko obilježje najbliže romantizmu je programnost. Kao što je već rečeno, korijen impresionizma jest u slikarstvu koji se kasnije prenio na druge umjetnosti, što znači da je u glazbi zadržana ideja tonskog slikanja što postaje osnovni smisao i cilj, kao i opisivanje „izvanglazbenog“ sadržaja.

Ono što je obilježilo oba stila je obilježje egzotičnosti. Umjetnike tog doba inspirirale su slike i zvuci dalekih i neistraženih svjetova (rjeđe dalekih vremena) te poneka opažanja i vizije neobičnih prizora ili pojedinosti u svome svijetu i vremenu. Upravo takav subjektivan pogled na svijet i na njegovo doživljavanje, izražavanje individualnosti stvaratelja pa čak do estravagancije, također je jedno od tipičnih romantičarskih crta impresionizma (Despić, 1997)

Ono što je tipično u impresionizmu je njegovanje malih oblika odnosno minijatura u širem smislu, prvenstveno klavirskih, te solo pjesme. Osim u impresionizmu, mali oblici prisutni su i u ranom romantizmu te opet pronalazimo poveznicu između ta dva razdoblja. Također orkestralne kompozicije, iako ne pretežito u impresionizmu, odskaku po svojim kolorističkim mogućnostima. Male oblike poput minijature i solo pjesme možemo povezati sa impresionističkim slikarstvom: „Kao što su slikari impresionisti nastojali da bojama *uhvate* određen trenutak svjetlosti i atmosfere, tako se i u impresionističkoj muzici zvucima oslikava poneka trenutna impresija prizora, u određenom, časovitom i uvijek promjenjivom doživljaju, pa toj efemernosti najbolje odgovaraju upravo mali muzički oblici.“ (ibid., str. 400) Dakako, solo pjesma se povezuje sa simbolistima parsanovcima: „Na drugoj strani, vezivanje za poetsku riječ – prvenstveno pjesnika simbolista – koja je često i sama više zvuk i slika negoli smisao i priča, objašnjava i sklonost žanru solo pjesme.“ (ibid., str. 400)

Navedena obilježja impresionizma i romantizma koja su opisana gore, u nastavku će biti dokazana kao suprotna jer, kao što je na početku poglavlja navedeno, odnos impresionizma i romantizma u svim svojim sličnostima jest kontradiktoran.

Temeljna razlika je u programnosti. Naime, programnost u impresionizmu skoro nikad nije narativna već je statična što znači da ne opisuje zbivanje već prizor. Slijedeća razlika jest subjektivnost. Romantičar se osvrće na unutarnji doživljaj, odnosno iznosi svoja proživljavanja i osjećaje dok je s druge strane impresionista promatra vanjski svijeta koji slika, ozvučava ga svojim impresijama odnosno utiscima. Impresionist samo ponekad izražava svoj osobni doživljaj, ali je u tom slučaju vrlo sramežljiv i suzdržan te se može reći da je odnos impresionista sa svijetom u većini slučajeva pasivan. Što se tiče stanja uma i načina shvaćanja svijeta, romantičari su svijet

doživljavali kroz pesimističko gledište, puno emocija, otpora i pobune, svoj osjećaj „svjetskog bola“ Weltschmerza izražavali su preglasno i patetično što se kosi sa impresionističkim gledištem. Iako i dalje subjektivno, jer impresionizam karakterizira subjektivno gledište autora, odnos vanjskog svijeta i unutarnjeg kosio se sa romantičarskim. Kod impresionista pesimizam je postao fatalistički, romantičarsko glasno prenemaganje osjećajima zamijenjeno je pasivnim prihvaćanjem svijeta kao tipičan izraz duhovne klime *fin de siecle*². Upravo takvo raspoloženje impresionistu omogućuje bijeg u slike lijepih i melankoličnih prizora gdje se „predaje uživanju u njihovoj atmosferi, utiscima i asocijacijama koje oni podstiču, u njihovom mogućem skrivenom (simboličnom!) podtekstu“ (Despić, 1997, str. 401).

Rezime glasi da je u romantizmu naglasak na unutarnjem proživljavanju čovjeka, on je u središtu glazbenog djela, njegovi osjećaji i sudbina, dok je u impresionizmu u središtu njegovo okruženje. Iako je glavni smisao impresionizma tonsko slikanje, zanimljivo je što, iz svega navedenog, slika o impresionizmu u usporedbi sa romantizmom proizlazi kao deskriptivna, što je pogrešno. Impresionist nije romantičar koji taj prizor vrlo subjektivno doživljava i to želi priopćiti svijetu, niti realist koji neki prizor pokušava što detaljnije i realnije prikazati, već je impresionist onaj koji taj prizor doživljava i dočarava utiscima koje je taj prizor u njemu izazvao. Taj slučaj pronalazimo i u slikarstvu pri čemu opet povezujemo dvije umjetnosti. Impresionistički slikari su suprotni slikarima realistima; oni daju svoj osobni utisak o prizoru pritom zanemarujući crtež predmeta, jasne linije i određenost koja je značajna za realizam. Boja i sve nijanse svjetlosti postaju vladajuća komponenta na slici čime se ostvario unutarnji doživljaj vanjskog svijeta i prenio na platno. Isto se dogodilo u glazbi: težište na boji, odnosno harmoniji i akordima, jasne melodijske linije sele u drugi plan te postaju gotovo nebitne, sažete na kratke i isprekidane motive i fraze. Muzičke „boje“ postaju glavno izražajno sredstvo impresionista, te njihovo težište leži u orkestraciji i harmoniji.

² „kraja stoljeća“ što kojeg karakterizira bolećivo raspoloženje kao opća pojava dekadentnoga europskog društva potkraj 19. stoljeća

2.3. Harmonija impresionizma

2.2.3. Harmonija kao koloristički element

Kao što je ranije spomenuto, u impresionizmu uloga harmonije postaje koloristička dok je u klasicizmu bila konstruktivna, a u romantizmu ekspresivna (Despić, 1997). Nagovještaji izvjesnih crta impresionističkog načina harmonijskog mišljenja primjećuju se još kod Francka i još nekih francuskih skladatelja pred kraj 19. stoljeća, naročito kod Faurea, zatim manje kod Griega, Rimskog-Korsakova i drugih koji su prihvatili tonsko slikanje, te su ga koristili u svojim djelima. Međutim, Debussy impresionizam razvija kao potpuni smisao i autonomnost naspram drugih stilova:

„Krizu romantičke harmonije prevaziđena je u impresionizmu na način što je funkcionalno značenje harmonijskih sklopova i veza ustupilo mesto njihovoj kolorističkoj vrednosti. Konstruktivna i ekspresivna uloga harmonije povlače se u pozadinu, a njena – dotad veoma malo izražena – koloristička uloga stupa u prvi plan.“ (ibid. str. 76)

Harmonija je uz boju instrumenta postala glavno izražajno sredstvo, nositeljica kolorita, ali i prikladan način ocrtavanja ugođaja. U impresionizmu su se harmonijske granice proširile te su se odnosi među akordima oslobodili tradicionalnih shema te se samim time i izgled akorda izmijenio. Što se tiče kolorističkih svojstva harmonije, ističu se dva načina: odabir akorda te vertikalni ili horizontalni odnos među akordima. U impresionizmu se radi dočaravanja atmosfere ili prizora odabiru akordi nezavisno od njihovih međusobnih odnosa, vrlo slobodno. Već sami interval „čiste“ kvinte, uzastopnih ili naizmjeničnih, dobiva značajno mjesto. Zatim korištenje intervala kvarte i sekunde, da li zasebno ili u kombinaciji, također je jedna od sklonosti impresionista.

Veliku ulogu u impresionističkoj harmoniji odigrala je emancipacija disonance, sam taj proces počeo se odvijati još u romantizmu, te impresionizam, kao njegov ogranak, tu je praksu nastavio i „gradirao“. Emancipacija sekunde otvorila je prostor primjeni akorada sa dodanim disonancama. Upravo to „zamućeno“ zvučanje i nerazgovjetna građa pogodovala je stvaranju odgovarajuće tonske slike i atmosfere kao što je i u slikarstvu bio slučaj (Despić, 1997). Nerješavanje disonance opisuje impresionističku pasivnost spomenutu ranije, gdje impresionista „pasivno“ promatra svijet i opisuje ga. Također, nerazrješavanje disonanci odnosno „višenje u zraku“ daje dojam nedorečenosti i nagađanje što će se iduće dogoditi. Često se javljaju sekunde kao dodati tonovi, vrlo često u dominantnim akordima mada se mogu javiti i u

sporednim. Kvarta najčešće potiskuje tercu u akordu te preuzima njezino mjesto, ali i terce nisu zanemarive.³

Što se tiče disonanci, u impresionizmu prevladavaju „mekše“ ili „pasivne“ disonance kao što su velika sekunda, nona i mala septima. Naime, razlog tomu je manja potreba za njihovim razrješenjem od „aktivnih“ disonanci. One imaju manji harmonijski naboj koji olakšava izostanak razrješenja te time postaju samostalne i ravnopravne sa konsonantnim intervalima i akordima. Isto važi i za dodate disonance u konsonantnim akordima, najčešće kod velikog dominantnog nonakorda. Ta gledišta su uvijek u službi impresionizma kao stila što je Despić lijepo sročio: „razume se, prednost „mekih“ disonanca, bilo u pojedinačnom, ili dodatom, ili akordskom vidu, objašnjava je i psihološki: one su ovde u službi slike a ne izraza, važna im je boja a ne naboj, pa se može reći i da su „pasivne“ a ne „aktivne“ – u skladu s već pomenutim, tipičnim odnosom umetnika impresioniste prema svetu koji ga okružuje“ (Despić, 1997, str. 405)

Ono što još karakterizira impresionizam je slobodno nizanje akorada, slične ili različite građe radi ostvarivanja kolorističkog potencijala. Impresionista ne obraća pozornost na njihovo rješavanje i povezivanje kako bi te harmonije zadovoljile tradicionalne sheme već niže akorde radi kolorita, isto tako slikar impresionist niže boju do boje, ne miješa ih niti povezuje već ih stavlja jednu do druge. U glazbi su zato nižu paralelni akordi, a ponajviše septakordi i nonakordi zbog svoje zvučne prirode koja pogoduje stvaranju zvučne atmosfere. Česta pojava su i uzastopni dominantni akordi te oni postaju afunkcionalni jer je njihova dominantna funkcija u potpunosti oslabljena njihovim nizanjem. To vrijedi i za druge vrste akorada poput povećanih, ali i konsonantnih, durskih i molskih. Tu dolazimo do „bojanja“ tonaliteta, kada skladatelj piše u tonalitetu, ali radi zvučne slike koristi vantonalitetske akorde koji „boje“ taj tonalitet. Također, ne mora značiti da u svim primjerima imamo afunkcionalnost – paralelizam kvintakorada dijatonskog sastava određene ljestvice može biti funkcionalan u modalnom smislu.

2.2.4. Tonalitet

Paralelno nizanje akorada dovodi do gubljenja funkcionalnosti kao što je opisano u odjeljku gore, te zbog toga privremeno dolazi do atonalnog prizvuka,

³ Debussy je Preludij br. 11 iz II. sveska nazvao *Naizmjenične terce* gdje je nizao same velike terce zbog cjelostenog zvučanja i jasne razlike od tradicionalnog zvučanja (Despić, 1997)

međutim to ne znači da je glazba impresionizma atonalna. Tonalitet je u impresionizmu radi paralelizama, emancipacije disonance, svakojakih nizanja disonantnih ili konsonatnih akorada vrlo oslabljen. Osim navedenih pojava, oslabljen je modalnošću koja je suprotna tradicionalnim tonalitetnim funkcijama, obilnoj primjeni cjelostepene ljestvice, ali i polustepene ljestvice te drugih novih (sintetskih) modusa te slabljenjem i gubljenjem harmonijske dinamike gdje disonanca „traži“ razrješenje, ali ga ne dobiva zbog kolorističke vrijednosti (Despić, godina, str 407)

U djelima impresionizma općenito, iako harmonijski dosta zamagljenima, kraj je uvijek tonalno jasan te se osjeća stabilnost glavnih stupnjeva ljestvice. Kroz djelo se nerijetko ne može odrediti tonalitet zbog složenih ili nejasnih akorada, slojevite fature ili cjelostepenih epizoda koje namjerno „razbijaju“ tonalitet. Nasuprot krajevima skladbi, počeci skladbi su zamagljeni što je bila poznata praksa i u romantizmu. Ono prema čemu se razaznaje koji je tonalitet unutar skladbi impresionizma jesu isticanje pojedinog intervala, najčešće intervala koji asocira na određenu tonalnu funkciju, najčešće dominantnu te svi dodani tonovi ili akordi samo „boje“ tu harmonijsku osnovu koju se jasno čuje. Drugi način je da se ističe pojedini ton tako da dulje traje ili se ponavlja. Na taj način taj ton dolazi do izražaja te mu se u silnoj boji harmonije daje na važnosti kao mogućeg tona toničke ili dominantne funkcije. Ono što također određuje tonalnost su predznaci koje skladatelj odredi, te se mogu u dužim djelima mijenjati, ali skladatelj uvijek vrati tonalitet sa početka na kraj. To ukazuje na tvrdnju da su impresionisti svoju glazbu smatrali tonalnom, te da je glazba impresionizma tonalno zaokružena, uz mogućnost mutacije tonskog roda. Naravno, svaka iznimka potvrđuje pravilo, pa tako i u ovom slučaju neka djela započinju u jednom tonalitetu, a završe u nekom drugom, međutim vrlo rijetko. Moglo bi se reći da je impresionizam prema takvom tonalnom gledištu jedna usputna stanica između tonalne i moderne atonalne glazbe, te ga se smatra „posljednjim tradicionalnim i prvim modernim stilom“ u glazbenom stvaralaštvu. (ibid., str. 411)

3 CLAUDE DEBUSSY

3.1. Život i djelo

Claude Achille Debussy rodio se 1862. godine u Saint-Germain-en-Laye kao prvo od petero djece. Njegova je obitelj bila siromašna, otac se bavio posredništvom te je kasnije stupio u vojnu službu. Napustio je ženu i djecu u kritičnoj situaciji, te se Debussyjeva majka kao hrabra žena suprotstavlja svim teškoćama kako bi zaštitila obitelj. Debussy je, zbog takve obiteljske situacije, sa svojom braćom često bivao kod svoje tetke Clementine u Cannesu. Već sa devet godina pokazao je talent za sviranje klavira te poduke iz klavira dobiva od gospođe Mauté de Fleurville, Chopinove učenice i Verlaineove supruge, koja ga je uspjela pripremiti za Pariški konzervatorij. Godine 1873. upisuje konzervatorij gdje studira klavir i glazbenu teoriju. Klavir mu predaje Antoinea Marmontela⁴ dok solfeggio uči kod Alberta Lavignaca⁵ Na konzervatoriju se susreo sa bezdušnom disciplinom i školskim mentalitetom koji mu nije odgovarao te već sa osamnaest godina napušta pijanističku izobrazbu te se posvećuje komponiranju. Upravo u to vrijeme Debussyjeve mladosti njegov je život bio preplavljen situacijama velikih krajnosti, i materijalnih i emocionalnih. Dok je živio sa svojim roditeljima u siromašnom predgrađu Pariza, neočekivano je došao pod pokroviteljstvo ruske milijunašice Nadezhda Filaretovne von Meck koja ga je angažirala da svira duete s njom i njezinom djecom. Putovao je s njom u njezine dvorske rezidencije diljem Europe tijekom ljetnih odmora. U Parizu se za to vrijeme zaljubio u pjevačicu, Blanche Vasnier, prekrasnu mladu arhitekticu koja ga je inspirirala u pisanju mnogih ranih radova. Ovaj rani stil dobro je ilustriran u jednoj od najpoznatijih Debussyjevih skladbi, *Clair de lune*, koja će kasnije biti opisana. U tome razdoblju, osim *Suite Bergamasque*, nastala su djela poput *Rasipnog sina*, *Preludij za poslijepodne jednog fauna* i *Izabrane gospođice*.

Nakon nekoliko pokušaja, 1884. godine osvaja *Prix de Rome* sa kantatom *Rasipni sin*. Nakon tog uspjeha, odlazi u Rim, no ubrzo nezadovoljan kolegama i uvjetima vraća

⁴ 1 A. Marmontel bio je francuski skladatelj i klavirski pedagog. Učio je klavir kod P. J. G. Zimmermanna, kompoziciju kod J. F. Lesueura na Konzervatoriju u Parizu na kome je od 1837. podučavao solfeggio te klavir od 1848. – 1887. Njegovi učenici bili su: I. Albeniz, G. Bizet, J. B. Duvernoy, A. Lavignac, i dr (Senčić, 2016)

⁵ A. Lavignac francuski je glazbenik. Učio je klavir kod A. Marmontela i kompoziciju kod A. Thomasa na Konzervatoriju u Parizu na kome je od 1871. – 1915. predavao solfeggio i harmoniju. (Senčić, 2016)

se u Pariz odlučivši se za život slobodnog umjetnika. Tih je godina bio veoma rastrgan utjecajima iz više smjerova koje su pridonijele osjetljivosti njegovog ranog stila.

Nakon povratka u Pariz, Debussy je vodio život povučenoga, nepoznatog glazbenika, život punog odricanja i razočarenja. S vremenom se susreće sa Wagnerovim djelima kojima biva očaran, kao i sa glazbom egzotičnih krajeva. U drugoj „debisijevskoj revoluciji“ (Muzika 1982), istražuje glazbene utiske, dakle igru boja, akorada, harmonije te izrazitu programnost. Čak je i njegove pristalice „debisizma“ zastrašila ta revolucija. Naime, prilikom svjetske izložbe u Parizu 1889. godine, Debussy biva zadivljen šarolikom i osebujnom glazbenom kulturom Javanaca, njihovim ritmovima, ljestvicama, intervalima, instrumentima i melodijama. Njihova pentatonička ljestvica ga je zainteresirala, ali i bitno utjecala na njegove kasnije skladbe. Upravo ta veza za nečim dalekim, nepoznatim i neobičnim ostat će u njemu trajno živa. (Andreis, 1976)

U isto je vrijeme Rimski-Korsakov ravnao koncertima na kojima je izvodio djela nekolicine istaknutih ruskih skladatelja. Debussy je tom prilikom došao u doticaj sa Musorgskim čija ga se skladba *Noć na golom brdu* veoma dojmila kao i Korsakov *Boris Godunov*. Ljepota ruskog folklora, neobičnost glazbenog govora u melodici, smjelost harmonija i kolorit blistave orkestralne palete duboko su se usjekli u Debussyjevu dušu. Međutim, potpunu prekretnicu Debussy doživljava u književnom salonu simboliste Mallarméa gdje su se okupljali književnici i umjetnici. Oni su željeli obnoviti francusku književnost i umjetnost na osnovu novog gledanja i osjećanja. Debussy je duboko suosjećao sa njihovim stvaralačkim nastojanjima te je spoznao srodnost u težnjama slikarstva i poezije, ali i nove mogućnosti u glazbi. Glazba je također mogla fiksirati impresije iz vanjskog svijeta te tom spoznajom Debussyjeva djela nisu više ista, ona postaju nizovi slika koje će živjeti u posebnoj atmosferi. (Andreis, 1976)

Debussy je u četrdesetoj godini još uvijek bio nepoznat široj javnosti, iako se oko njega već bio okupio krug prijatelja i štovatelja. Gudačkim kvartetom *Preludij za Faunovo poslijepodne* i *Nocturnom*, zanimanje za njegovu glazbu je počelo rasti. Konačno, premijera njegove opere *Pelléas et Mélisande* (1902) pribavlja mu slavu u domovini i izvan nje. Na toj je operi radio deset godina neprestano ju dotjerujući, čak i nakon izvedbe. U trećoj, zadnjoj debisijevskoj revoluciji, Debussy potpuno napušta istraživanja da bi se izrazio kroz apstraktnost. Tako nastaju *Etide*, *Sonata i Igre*. „Svojom harmonijom, novim jezikom, Debussy više nije oklijevao da uživa u tim isprobanim novinama; melodija, koja je uvijek bila nešto manje originalna, skoro se

rastočila u korist igre boja i ritmova, a i sam ritam je dobio novu snagu.“ (Muzika 1982., str. 170)

Debussy glasi za najslavnijeg europskog skladatelja na početku Prvog svjetskog rata, kojeg nažalost nije uspio preživjeti radi tjelesnih i duševnih boli te umire 1918. godine.

3.2. Klavir kao primarno sredstvo izraza

Debussy je svoje glazbeno stvaralaštvo ostvario kroz orkestralna, vokalno-instrumentalna, komorna i klavirska djela. Iz razloga što je tema ovog završnog rada usmjerena prema klavirskoj skladbi *Suiti Bergamasque* istaknula bih skladateljevu privrženost klaviru kao i brojnost klavirskih skladbi.

Debussy je najviše skladbi posvetio upravo klaviru. Kao što je prije spomenuto, već sa devet godina krenuo je učiti klavir kod učiteljice koju je učio Chopin, pa ne čudi što se u nekim djelima osjeti Chopinov duh. Debussyju je klavir bio najbliži i najintimniji od instrumenata, kroz njega je izuzetno izrazio sklonost prema profinjenoj harmoniji korištenjem starih načina, modusa, cjelostepenih i pentatoničkih ljestvica ne napuštajući područje tonalnosti (Andreis, 1976) kao što je spomenuto i u enciklopediji *Muzika*: „iz bijelog i crnog ovog instrumenta, kao što će sam reći, izvukao je bezbroj boja“. Kroz klavirska djela Debussy je izrazio svoju ljubav prema prirodi i životu, iznosio je doživljaje i ugođaje dalekih krajeva, scena iz prirode, duh naroda i njihovog temperamenta. „Poput slikara-impresionista koji su napuštali ateliere i odlazili u srce prirode i života, na čist zrak gdje su im se otkrivale nove boje i novi obrisi u nestalnosti i promjenjivosti svjetla i sjene, i Debussy je prenio ton iz zatvorene, ograničene prostorije u slobodan, otvoren prostor.“ (ibid. str. 125)

Prema Francoisu Lesuru, francuskom muzikologu, Debussyjeve klavirske skladbe podijeljene su u tri razdoblja: rano, srednje i kasno (Schmitz, 1950).

U ranome razdoblju nastale su skladbe *Dvije arabeske* (1888., 1891.), *Suita Bergamasque* (1890-1905), *Rêverie* (1890.), *Pour le Piano* (1896. – 1901.), *Estampes* (1903.), *Masques* (1904.), *L'isle joyeuse* (1904.). U tim se skladbama već osjeti odmak od ustaljenog dura i mola te zanimanje za starocrkvene ljestvice i cjelostepenu ljestvicu. (Senčić, 2016) U drugome, srednjem razdoblju nastaju skladbe poput *Images* (1905., 1907.), *Children's Corner* (1906. – 1908.), *Le petit Nègre* (1909.), *Hommage à Haydn* (1909.) dok u kasnom, zadnjem razdoblju prema Andreisu, Debussyjeva impresionistička klavirska glazba doživljava vrhunac sa dvama svescima

Preludija (1910., 1913.) Svaki svezak se sastoji od 12 preludija te za njih slovi naslov tek na kraju što klaviristu daje prostora mašti dok ne pročita djelo do kraja. Neki od najpoznatijih preludija su: *Minstrels*, *La fille cheveux de lin* (*Djevojka lanene kose*), *La Cathedrale engloutie* (*Potonula katedrala*), *Les Collines d'Anacapri* (*Brežuljci na Anacapriju*), *Des pas sur la neige* (*Koraci u snijegu*) i drugi. U tom razdoblju nastaje i zbirka od 12 etida (*Etudes*) koja je specifična po tome što nema programni sadržaj, već naslov svake etide opisuje onu tehničku vježbu koju ta etida sadrži, npr. etida *Octaves* je sastavljena od oktava u lijevoj i desnoj ruci koje se međusobno nadmeću, a u isto vrijeme upotpunjuju što pospješuje sviranje oktava i širenja ruke.

4 SUITA BERGAMASQUE

4.1. Općenito o suiti

Suita je kao glazbeni oblik instrumentalno ciklično djelo sastavljeno od najmanje tri stavka koji najčešće predstavljaju manje glazbene oblike, jednostavne građe i sadržaja. Oni nisu međusobno povezani kao u sonatnom obliku, ali tvore zaokruženu cjelinu.

Razlikujemo baroknu, stariju suitu koja je svoj procvat doživjela u 17. stoljeću i prvoj polovici 18. stoljeća, i noviju, modernu suitu koja se pojavila u 19. i 20. stoljeću. (Skovran, Peričić; 1991) Barokna suite je prvobitno predstavljala niz starih plesova koje su u ranom baroku još zadržavale plesni karakter, ali s vremenom se mijenjaju te ih barokni skladatelji stiliziraju stoga suite počinju biti polifona djela. Plesovi suite kontrastiraju karakterom, tempom i mjerom, ali ipak su svi stavci bili u istom tonalitetu što zaokružuje ciklični oblik. Tada su suite pisane za instrumentalne ansamble, ali i za solo instrument. Najznačajniji skladatelj baroknih suita bio je Johann Sebastian Bach te su, od suite za čembalo, najznačajnije tri zbirke po šest suite: *Engleske i Francuske suite* te *Partite*. S vremenom se poredak plesova u suiti mijenjao, dodavani su ili preimenovani stavci suite. Taj je poredak bio uspostavljen u Njemačkoj u kasnim godinama 17. stoljeća nakon što je Johann Jakob Froberger počeo uključivati *gigue* prije ili poslije *couranta* u tadašnjem tipičnom njemačkom poretku stavaka: *alemande*, *courante*, *sarabande* i *gigue*. Frobergov izdavač kasnije je reorganizirao poredak stavaka u konačni koji je nakon toga postao standardnim poretkom stavaka u tadašnjoj suiti. Između *sarabanda* i *giguea* umetali su se plesovi poput *menueta*, *gavotta*, *burea*, *lura*, *passpieda*, *poloneze* itd., ili stavci koji ne predstavljaju neki ples poput *arije*, *ronda* i drugih. Na početku, prije *alemanda* može se nalaziti uvodni stavak koji nije plesnog karaktera. Riječ je o *preludiju*, te ga se nerijetko naziva *uvertirom*, *sinfoniom*, *toccatom*, *fantasiom*, *preambulom* te ostalim nazivima. Bach preludij unosi samo u svojim engleskim suitama i partitama izuzev francuskih suite. (Skovran, Peričić; 1991)

Barokna suite napušta glazbenu praksu sredinom 18. stoljeća, a u doba romantizma se razvija moderna suite tijekom 19. i 20. stoljeća. Ona se ne ograničava na plesove, iako ih nerijetko sadrži kao što je tipa *valcer*. Više nije karakteristično tonalno jedinstvo kao što je vrijedilo za baroknu suitu već svaki stavak suite je u tonalitetu koji je u bližem ili daljnjem srodstvu sa osnovnim tonalitetom krajnjih stavaka (Skovran, Peričić; 1991). Glavna razlika između barokne i novije suite je programnost

koja je prisutna kod novije suite što je uočljivo iz samog naslova, primjerice kod Schumanna u suiti *Leptiri*, kod Musorgskog u njegovim *Slikama s izložbe*, te Holstova *Planeta* i druge.

4.2. Suita Bergamasque

Suite Bergamasque spada pod okrilje moderne suite te sadrži programni karakter. Debussy ju je započeo pisati 1890. u svojoj dvadesetosmoj godini i konačno objavio 1905. godine. To može dovesti do neizvjesnosti koliko ju je zapravo godina skladao, je li ta suite odraz dvaju Debussyjeva stvaralačka razdoblja i kada je zapravo nastala. Ipak, prva verzija suite bila je gotova 1890. godine kada je Debussy još uvijek bio mladi skladatelj. U ožujku 1905. Debussy je preradio raniju verziju *Preludija*, *Menueta* i *Pavane*. Promijenio je originalni treći stavak *Promenade Sentimentale* u *Clair de Lune*. Nažalost, prva skica Suite Bergamasque je izgubljena te je nemoguće saznati točan broj izmjena prije finalne verzije. Dakako, sa tragovima koje imamo možemo saznati o promjenama koje su se dogodile.

U petnaest godina (od 1890. do 1905.) Debussy je napravio tri velike izmjene. Prva verzija, skladana 1890. godine, imala je četiri dijela. Prema Fromontu, druga verzija napisana je 1903. godine. kada je Debussy reorganizirao suitu i tri dijela, od prvotna četiri, te im je usput promijenio imena. Prvi stavak nosio je naziv *Masque*, drugi *Sarabande* te treći *L'isle joyeuse*. Konačno, finalnom verzijom, izdanom 1905., vraćena je četvrostavačnost suiti. Debussy je zadržao prva dva stavka iz 1890. godine sa istim nazivima, promijenio trećem stavku ime u *Clair de Lune* te je dodao četvrti stavak *Passepied*. Ne postoje dokazi da je *Passepied* isti stavak kao prethodni *Pavane*. Debussy je *Masque* i *L'isle joyeuse* prodao Durandu⁶ koje je objavio kao individualna djela 1904. godine. To nisu ista djela kao *Prelude* i *Menuet* iz prve verzije. Ipak, Debussy je potpisao 1890. godinu ispod samog naslova suite, te to daje naslutiti da ju je svrstao pod rano razdoblje. (Guo, 2019)

Kao što je utvrđeno, suite se sastoji od četiriju stavaka: *Preludija*, *Menueta*, *Clair de lune* i *Passepieda*. *Prelude*, *Menuet* i *Passepied* su nazivi stavaka po uzoru na baroknu suitu dok je *Clair de lune* lirski stavak te ima izuzetno programni karakter.

⁶ Jacques Durand (1865.-1928.) bio je francuski glazbeni izdavač i skladatelj pod pseudonimom J. Samm. Izdavačka kuća zvala se *Editions Durand* koja je izdavala djela skladatelja poput Claudea Debussyja, Paul Dukasa, Gabriel Fauréa, Jacques Iberta, Darius Milhauda, Mauricea Ravela i Camille Saint-Saënsa.

Ako ćemo gledati iz šireg gledišta, programnost se osim u trećem stavku uočava u samom naslovu suite. Naime, naziv *Bergamasque* asocira na Bergamo, talijanski gradić koji se nalazi u podnožju Alpa. Bergamo se tradicionalno smatra domom Harlekina, standardnim likom *commedie dell'arte*. (Britannica) Likovi iz *commedie dell'arte* imali su karakterističan kostim, uključujući masku i dugi nos. Karakteri su im bili budalasti ili lukavi, a svoje su osjećaje krili pod maskama. (Guo, 2019) Oni su bili putujuća družina koja je svojim predstavama uveseljavala narod diljem Europe.

Također, izraz *Bergamasque* može se povezati s plesom „bergamaska“ koji je nastao u 16. stoljeću u Bergamu. Taj rustikalni i nespretni ples obilježavaju bergamske melodije koje su specifične po postupnom kretanju i ponovljenim uzorcima, jednostavnih tekstura i fiksnih harmonijskih progresija (Guo, 2019). To se zapravo može vidjeti po ponovljenim uzorcima u samoj suiti, najčešće po dva takta što će biti prikazano u daljnjem radu.

4.3. Harmonijski izričaj Claudea Debussyja

Kako bi pronalazili impresionističke značajke impresionizma u klaviskoj *Suiti Bergamasque* iz ranog razdoblja Claudea Debussyja, nužno je pojasniti karakteristike skladateljeva umjetničkog jezika. Kako Andreis navodi, Debussy je započeo stvarati u doba dualizma dura i mola, međutim on se od tih fenomena odmicao unoseći svakojake promjene o kojima će u nastavku biti riječ iako, i dalje ostajući vjeran tonalitету uz svakojaka proširenja. Ta proširenja se manifestiraju kao bogaćenje harmonija upotrebom raznih načina o kojima u nastavku slijedi objašnjenje.

Novost koju uvodi je povećani trozvuk kojeg dalje razvija u povećani četverozvuk i peterozvuk. Upravo njegovom upotrebom i prepoznavanjem te specifičnosti povećanog akorda glazba Debussyja biva prepoznata kao njegova. Iduće što je Debussy koristio, a upućuje na mogući utjecaj Musorgskoga, su starocrkvene ljestvice⁷. Njima je uvelike obogatio tonalni sustav, a opet ostao tonalan zbog specifične hijerarhije tonova. Sama njihova upotreba i specifičnost intervala daje posebnu atmosferu arhaičnosti i folklorizma što je Debussy i postignuo. Starocrkvenim

⁷ Kao što znamo starocrkvene ljestvice ili modusi potječu iz vremena ranog kršćanstva, te su to tzv. „tonski rodovi“ iz gregorijanskih ili rimskih korala koji imaju hebrejsko ili grčko podrijetlo te su se upotrebljavale u obrednim pjevanjima katoličke crkve (Devčić, 1976, str. 165).

ljestvicama svojoj je glazbi dao novu svježinu te neobične a u isto vrijeme dopadljive melodije. (Andreis, 1976)

Ono što je također značajno za harmonijski jezik Debussyja je kromatska terčna srodnost u međuakordskim vezama odnosno snažni elementi medijante kao proširenog funkcionalnog značenja. Uz moduse, koristio se i cjelostepenom ljestvicom odnosno ljestvicom u kojoj je odnos među susjednim tonovima cijeli stepen. Zbog svoje strukture ta ljestvica nema unutarnje hijerarhije, odnosno unutarnje harmonijske funkcionalnosti što znači da nema tonike ni vođice pa samim time ni dominante. Izgradnjom trozvuka na bilo kojem tonu te ljestvice dobiva se povećani trozvuk, te time još više pojačava djelovanje i učestalost povećanih akorada. Treba naglasiti da ta ljestvica ulazi u kategoriju „egzotičnih“ ljestvica koje je Debussy proučavao te u njima pronalazio izvor novog i neobičnog prizvuka. Zanimljivost je da mu je jedan Indijac tumačio strukturu ljestica i melodije indijske glazbe (Andreis, 1976.)

Također, Debussy je proučavao i pentatonsku ljestvicu koju je također više puta upotrijebio. Ona se sastoji od pet tonova (bez polustepena) karakterističnih za glazbu Kine, Japana i Jave te svaki ton te ljestvice može biti osnovni ton niza. Uz te postupke te istraživanja i pronalaženja različitih ljestvica kojima se odmiče od dualizma dura i mola, također se okušao u razbijanju pravila klasične harmonije paralelnim nizanjem akorada, čime nije brinuo o rješenju disonanci. Time je pokazao svoju revolucionarnost, koja se očituje u njegovu tretiranju harmonije kao boje.

Važno je istaknuti kako Debussy postupa s obzirom na međusobne odnose akorada bilo tradicionalnog ili novog tipa te se i u tome očituje njegova revolucionarnost. On više ne poštuje zakone povezivanja i rješavanja akorda te se ne obazire na stoljetnu zabranu upotrebljavanja paralelnih kvinti. Naprotiv, on slobodno niže usporedne trozvuke ali i četverozvuke, peterozvuke i šesterozvuke, bilo u temeljnom obliku ili obratima. On ne priprema disonance nego slobodno udružuje akorde koji nisu povezani zajedničkim tonalitetom pritom ne vodeći brigu o harmonijskim oprekama koje nastaju. Upravo se čar Debussyjeve glazbe u slobodi upotrebe najrazličitijih vrsta akorada koji u skupnu djelovanju stvaraju dojam novoga, neočekivanoga i neobičnoga. (Andreis 1976) Debussyjeve djela su kao glazbeni mozaik sastavljena od niza elemenata kojima je primarni cilj postizanje određenog kolorita dok su harmonijski odnosi podređeni postizanju kolorističkih efekata. Neki od gore navedenih stvaralačkih elemenata bit će prikazani primjerima u slijedećim dijelovima ovog rada.

4.4. Harmonijski izričaj Claudea Debussyja u Suiti Bergamasque

4.4.1. Prelude

Prvi stavak *Prelude* (lat. *Preludium*, franc. *Prélude*), odnosno predigra, pompozno otvara suitu, te preludira ostalim staccima. Preludij je primarno bio uvod za baroknu suitu, naročito kod Bacha na početku njegovih engleskih suita i partita. U baroknoj suiti, oblik preludija bio je dvodjelan ili trodjelan. (Skovran, Peričić; 1991) U ovome je slučaju spomenuti preludij trodjelan u formi A B A, te je napisan u F-duru.

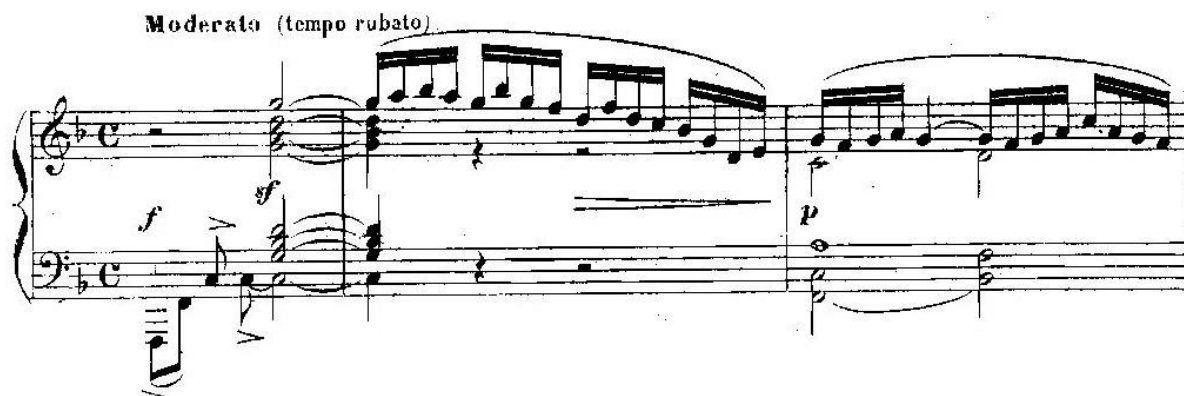
U A dijelu, koji traje od početka do 19. takta, Debussy se „igra“ sa notama kratkih notnih vrijednosti u improvizacijskom stilu u tempu *moderato* (*tempo rubato*).

Drugi B dio (20-65 takt) je *in tempo* te ga možemo podijeliti na dva djela:

- prvi dio (takt 20-43) koji je napisan u eolskome modusu in a koji stvara dojam drevnog i delikatnog ugođaja
- drugi dio (44-65 takt) koji obiluje potpunim akordima te za razliku od *krhkog* prizvuka iz prvog dijela, drugi dio zvuči harmonijski bogatije i punije. Naime, on kreće u gornjim registrima postepeno prema donjima te se zatim gradacijski opet diže prema gornjima i u 65. taktu povećava tenziju na dominantu F-dura ulazeći na toniku u 66. taktu.

Treći, A dio, u istom improvizacijskom stilu kao i na početku, kreće od 66. takta i traje do 76. takta kada nastupa briljantna coda. (Guo, 2019)

Naime, noviji, moderniji preludiji kao *Prelude* iz *Suite Bergamasque*, su kompozicije koje su namijenjene koncertnom izvođenju te nerijetko imaju izmjenjivi tempo. Već na samom početku preludija javlja se zanimljiv koloristički element nastao širenjem tercne strukture akorda do nonakorda pa se tako u prvom i drugom taktu javlja dominantni nonakord F-dura i u trećem taktu nonakord na prvom stupnju. Ton g odnosno nona ima i svoje izmjenične tonove.



Primjer 1, *Prelude* (t. 1-3)

Istu dvotaktnu razigranost (3. i 4. takt) Debussy različito tretira harmonijski. Dok je razigrana melodijska linija trećeg i četvrtog takta popraćena harmonijski nonakordom I. stupnja, kvintsektakordom II., kvintsektakordom III. i kvintakordom VI. u F-duru, u 9. i 10. taktu ista se melodijska linija javlja uz sekundakord II. stupnja, septakord VII., septakord IV. stupnja i dominantni nonakord B-dura.

PIANO

F:

III 6 5

VI

II 6 5

9

Primjer 2, *Prelude* (t. 3-4)



Primjer 3. *Prelude* (t. 9-10)

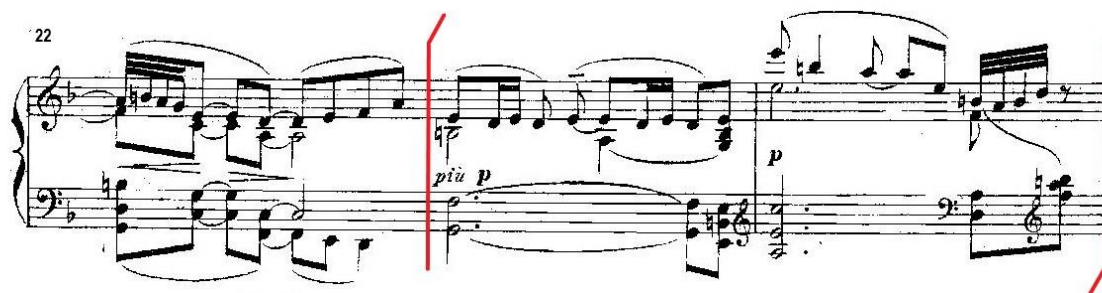
Interpoliranjem karakterističnih intervala pojedinog modusa u tradicionalni dur dobiva se zanimljiva koloristička tonalno-modalna kombinacija. To nalazimo u 11. i 12. taktu *Preludija* kad se nakon toničkog kvintakorda B-dura javlja lidijska kvarta u melodijskim i akordičkim strukturama, a da se radi o lidijskom B-duru potvrđuje silazni niz kvintakorda I., VII., VI. i V. stupnja s time što se kvintakord V. stupnja javlja s povećanom kvintom (f-a-cis) da bi u sljedećem taktu uslijedio tonički kvintakord i ponovno isti dvotakt.



Primjer 4. *Prelude* (t. 11-12)

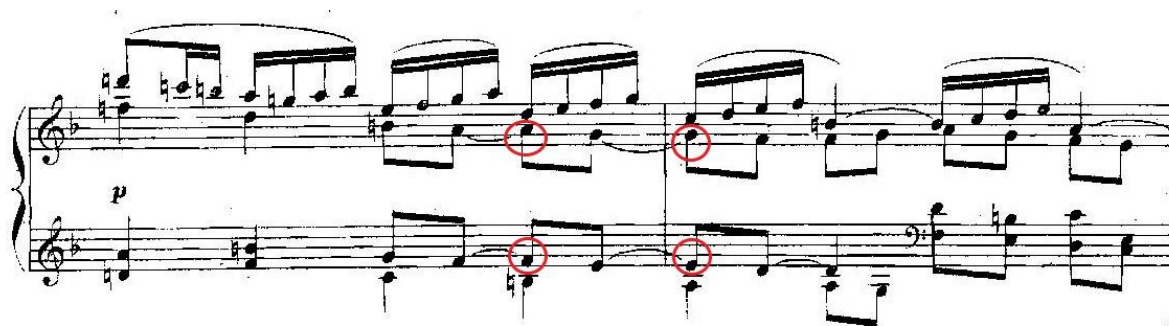
Impresionističkom kolorizmu doprinose i specifične strukture akorda kao što je septakord sa dodanom sekstom. Tako u 23. taktu imamo septakord sa dodanom sekstom na VII. stupnju eolskog modusa in a, dok se na trećoj dobi u unutarnjem glasu javlja i nona sa razrješenjem na g. U 24. taktu upečatljiva je appoggiatura odnosno ton h koji uz sinkopirani ritam mijenja boju kvintakorda I. stupnja eolskog modusa in a.

Također, treba istaknuti pojavu velike none koja je naglašena sinkopom u gornjem glasu u 24. taktu što je također značajno za impresionizam.



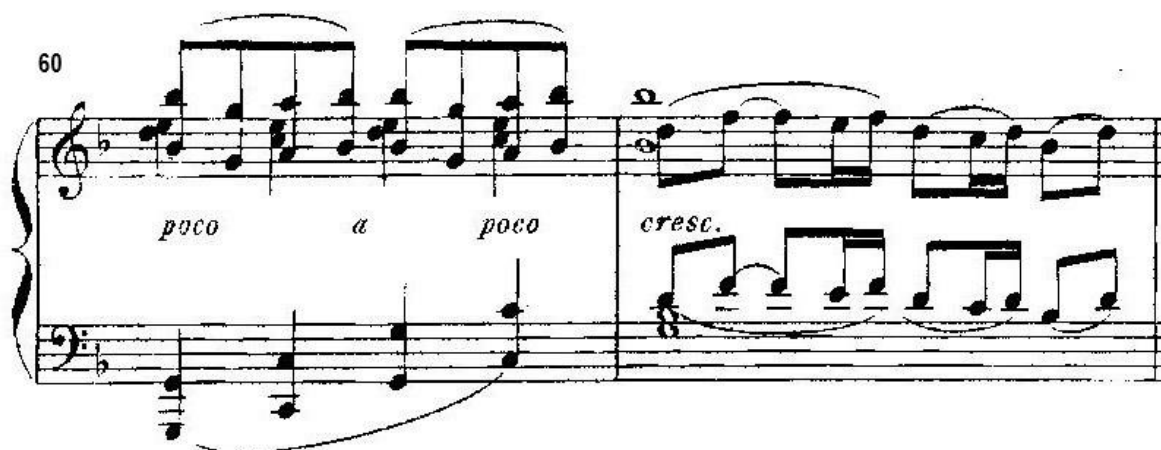
Primjer 5, *Prelude* (t. 23-24)

Kroz 30. i 31. takt javlja se melodijsko harmonijski dio dorskog prizvuka in d (dorska seksta ton h) u kojem se posebno ističe sinkopirani ritam unutarnjih glasova.



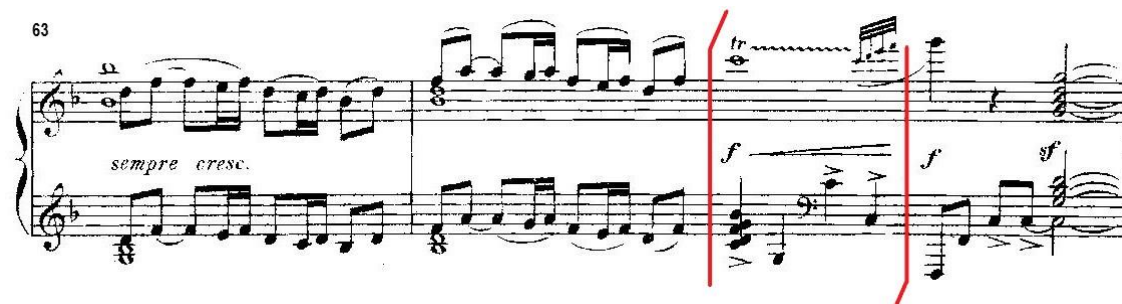
Primjer 6, *Prelude* (t. 30-31)

Dorski prizvuk in g zamjećuje se od 60. takta gdje se izmjenjuju kvintakord I. stupnja sa dodanom sekstom i sekstakord II. da bi se u 61. taktu javio kvintakord odnosno septakord na I. stupnju koji se uz karakteristični ritmični pomak (osminka, dvije šesnaestinke) spušta do kvintakorda I. stupnja. U nastavku se javlja ponovljeni dvotakt, koji treba usporediti sa ranije navedenim dvotaktom 11. i 12. takta (vidi Primjer 4). Iz navedenog se vidi da Debussy često istu melodijsku misao tonalno-modalno različito tretira. Dok je u 11. taktu ton e predstavljao lidijsku kvartu B-dura, u 61. taktu predstavlja sekstu dorskog modusa in g.



Primjer 7, *Prelude* (t. 60-61)

U 65. taktu nailazimo na još jedan koloristički element. Uz kadencu dominant-tonika F-dura kad se dominantni septakord javlja sa dva dodata tona, tonom d i f odnosno dodanom sekundom i kvartom, čime je zamagljena osnovna harmonija.



Primjer 8, *Prelude* (t. 65)

Također, može se zamijetiti i paralelno nizanje četverozvuka, u ovome slučaju rastavljenih terckvartakorda.



Primjer 9, *Prelude* (t. 76-77)

4.4.2. Menuet

*Menuet*⁸, drugi stavak suite, napisan je u tročetvrtinskoj mjeri u *andantino* tempu koji se ne mijenja do kraja stavka. Menuet također potječe iz barokne suite te je Debussy ispoštovao obilježje menueta pridržavajući se umjerenog tempa i zadajući trodjelnu mjeru. Preteča samog menueta je francuski narodni ples iz pokrajine *Poitou*. (Senčić, 2016). Tonalitet Debussyjevog menueta iz Suite Bergamasque je a-mol te ga je osmislio kao vrlo delikatno „igranje“ što označava na početku ispod oznake tempa *pp et très délicatement*. Kao što je prije napomenuto, tempo je isti kroz cijeli stavak što znači da mora biti ritmički i metrički jasan sa minimalnim odstupanjima.

Oblik spomenutog Menueta je trodjelan u A B A formi. Naime, prvi A dio traje do 49. takta s tim da ima unutarnji oblik *aba*. Prva tema, od 11. do 17. takta jednostavna je i elegantna, zatim se od 18. do 21. takta karakter mijenja u vrlo ritmičan i plesan. U *b* sekciji karakter se opet mijenja, ali ovaj put u lirski i romantičan sa korištenjem legata umjesto staccata te traje do 42. takta gdje se vraćamo na *a* sekciju koja završava u 49. taktu. B dio traje od 50. do 72. takta kojeg karakterizira drastična promjena karaktera sa brzim i iznenadnim pasažama. u A dio događa se u 73. taktu, te on traje do 96. takta nakon kojeg slijedi kratka coda.

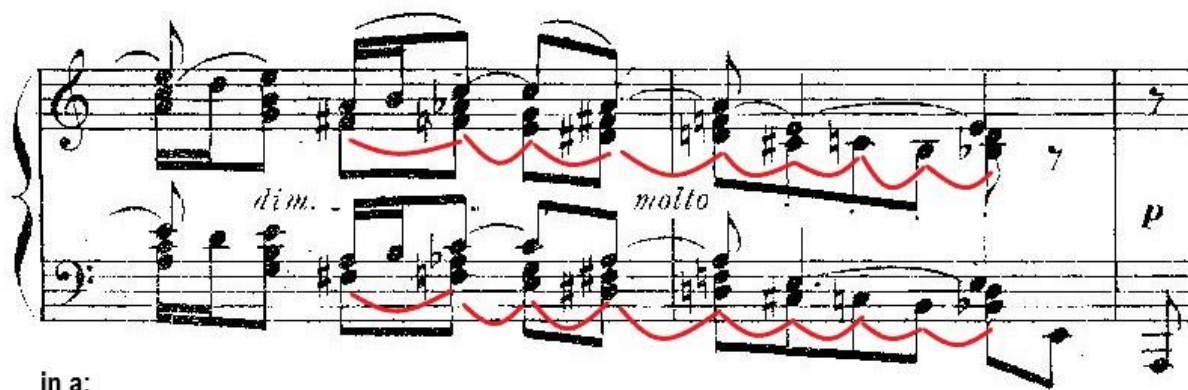
Što se tiče impresionističkih zapažanja, i u Menuetu se osjeća jaki modalni prizvuk uz česta dvotaktna ponavljanja te se javljaju izmjene modalnih centralizacija. Tako se, nakon početnog dominantnog nonakorda F-dura u sedmom taktu, na zadnjoj dobi javlja kroz naredna tri takta eolski prizvuk in a da bi se u 10. taktu zaustavio na kvintakordu III. stupnja melodijskog a-mola. Uz dominantni terckvartakord a-mola (11. takt) javlja se melodijski pomak srednje dionice u kojem ton fis i gis pripadaju ulaznom melodijskom molu dok se ovdje javljaju i u silaznom nizu.

⁸ Naziv *menuet* prema Peričiću potiče od francuskog izraza „pas menus“ što bi značilo da je menuet plesan u sitnim, izmjerenim koracima



Primjer 10, *Menuet* (t. 7-12)

Debussyjevu impresionističku izričajju doprinosi i kromatsko spuštanje basove dionice, ali i unutarnjih dionica kroz 16. i 17. takt uz istovremeno često kromatsko mijenjanje strukture akorda. Dvotakt započinje i završava in a, a posljednji akord 17. takta kojemu nedostaje terca (gis) je nepotpuni nonakord sa smanjenom kvintom kao dominanta pred latentnom tonikom a (18. takt)



in a:

Primjer 11, Debussy, *Menuet*, takt 16-18

Nakon osciliranja između G-dura i g-mola od 65. do 67. takta, u 68. taktu se javlja alterirani nonakord na II. stupnju (a cis e g h) sa dodatom sekstom fis čija je uloga kolorističke naravi jer se ne rješava u dominantu g tonaliteta.



Primjer 12, *Menuet* (t. 65-68)

4.4.3. Clair de lune

Clair de lune, treći i najpoznatiji stavak suite, skladan je 1888. godine i objavljen 1903. godine (Senčić, 2016). Francuski *Clair de lune* što znači mjesečina, Debussy je u potpunosti dočarao u ovome stavku. Njega se može nazvati vrhuncem suite zbog svoje čistoće lirike, sladunjavosti i sentimentalnosti kojom stvara ugođaj ranoga impresionizma (Andreis, 1976). Za skladanje trećeg stavka, Debussyja je inspirirala istoimena poema francuskog pjesnika Paula Verlainea koja pripada drugoj zbirci pjesama *Fêtes galantes* iz 1869. godine. (Senčić, 2016)

*Clair de lune*⁹

*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,*

⁹ <https://www.thereader.org.uk/featured-poem-3/> (31.7. 2020.)

Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Prijevod:

*Mjesečina*¹⁰

*Pejzaž bez premca, to je vaša duša
Gdje idu ljupke maske, plešu krinke,
A svi, dok zvonka lauta se sluša,
Ko da su tužni ispod čudne šminke.*

*Premda u pjesmi sjetno im trepere,
Pobjedna ljubav, život dnevnog sjaja,
U sreću kao da nemaju vjere,
A pjesma im se s mjesečinom spaja,*

*Sa mjesečinom i tužnom i lijepom
Od koje ptice sanjaju u borju
I vodoskoci u zanosu slijepom
Jecaju, vitki, u svome mramorju.*

Stihovi pjesme asociraju na likove iz *commedie dell'arte*: „Gdje idu ljupke maske, plešu krinke, a svi, dok zvonka lauta se sluša, ko da su tužni ispod čudne šminke.“

U tim se stihovima izražava suosjećanje sa likovima koje muče svakodnevni životni problemi, ali moraju odraditi svoj posao.

Clair de lune je jedini stavak suite koji nije napisan prema uzoru na baroknu suitu. Samim time što je Debussyju pjesma Paula Verlainea poslužila kao „slika“ prema kojoj je on svoj utisak uglazbio, možemo reći da je ovaj stavak najprogramniji od svijui. Napisan u Des-duru, u deveteroosminskoj mjeri, ovaj stavak je trodijelan kao i ostali stavci suite u formi A B A, ali sa dodanom codom na kraju. (Senčić, 2016)

Prvi A dio obilježen je dijatonskim spuštanjem glavne teme te upotrebom silaznog pomaka u tercama koje tradicionalno asociraju na osjećaje samoće i tuge. (Guo, 2019) U B dijelu (t. 27-50), Debussy melodiju vodi uzlazno kako bi postigao vrhunac djela.

¹⁰ Verlaine, P. (1988) *Pjesme*. August Cesarec: Zagreb

Drugo javljanje A dijela je još sentimentalnije i intimnije od prvog javljanja (t. 51-65) nakon kojeg nastupa coda.

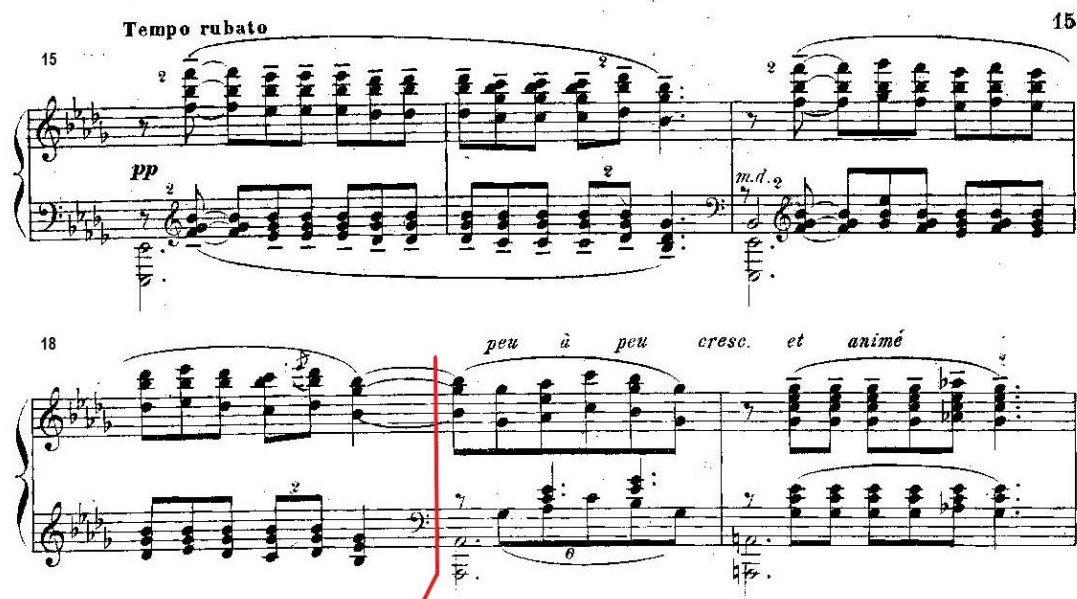
U ovome stavku najbogatije su promjene tempa od svih stavaka suite: iz *Andante très expressif* u *Rubato*, *Un poco mosso*, *En animant*, *Calmato* te povratak u *Tempo primo*.

Kroz prvih osam taktova ovog stavka, melodijski tijek stvara dojam paralelnog spuštanja akorda iako se ne radi o nikakvom paralelizmu već je tih osam taktova u savršenoj tonalno-harmonijskoj funkcionalnosti. Modalni prizvuk djelomično daju spojevi akorda V. i II. stupnja ili primjerice VI. i II. stupnja.



Primjer 13, *Clair de lune* (t. 1-8)

Slično silazno kretanje melodije imamo i u srednjem dijelu kao od 15. do 18. takta, koje proizlazi iz subdominantne okosnice (II. stupanj) Des-dura.



Primjer 14, *Clair de lune* (t. 15-18)

Tipičan Debussyjev melodijsko harmonijski postupak nalazimo u 27. i 28. taktu kad nakon kvintakorda I. stupnja Des-dura slijedi medijanta fes-as-ces i ponovno (u 28. taktu) kvintakord I. stupnja. Ovakvi kromatski odnosi među akordima isključivo su kolorističke naravi.



Primjer 15, *Clair de lune* (t. 27-28)

Jedno od javljanja medijante zapisano je enharmonijski kao gis-h-e, dok u polaznom Des-duru čitamo kao as-ces-fes, a javlja se u 36. taktu kako bi daljnji tijek nastavio u prirodnom cis-molu.



Primjer 16, *Clair de lune* (t. 35-37)

4.4.4. Passepied

Passepied, zadnji stavak suite, je poput *Preludija i Menueta* također napisan prema baroknoj suiti. Taj francuski narodni ples iz 16. stoljeća koji se održao do danas, osobito u Bretagni, u baroku je dodavan između *Sarabanda* i *Giguea*. (Skovran, Peričić; 1991) Inače je nepravilnog ritma u troosminskoj mjeri sa uzmahom, međutim kod Debussyja je u četveročetvrtinskoj mjeri, ali je uz pomoć poliritma postigao nepravilni ritmični prizvuk. „S obzirom na navedene karakteristike, *Passepied* C. Debussyja odstupa od metra i oznake za tempo, ali podrazumijeva postojanje plesnog karaktera.“ (Senčić, str. 19) Ovaj je stavak opet u novom tonalitetu, u fis-molu te se tempo *Allegretto ma non troppo* ne mijenja odviše osim uz male promjene *cédez* – popusitit, *cédez un peu* – malo popustiti. (ibid., 2016)

Passepied je kao i ostali stavci trodjelan u ABA formi najmodalniji u usporedbi sa ostala tri stavka. A dio počinje u fis-molu sa plesnim karakterom te je kroz njega prisutna pratnja u staccato osminkama u prozračnoj strukturi (česti skokovi za kvintu). U B dijelu, dolazi do modulacije u 76. taktu iz fis-mola u As-dur te se u 106. taktu vraća u početni fis-mol. Od 106. takta nastupa A dio izražavajući osjećaj lakoće koristeći non-legato u melodiji u višim registrima, sa poliritmijom (tri naspram četiri note) u 125. taktu. Stavak se zaključuje codom u dorskom modusu sa početkom u 147. taktu.

Razigrana lepršavost stavka povremeno je obojana i strukturama peterozvuka kao što imamo u 70. taktu pojavom alteriranog nonakorda koji dominira kroz naredna četiri takta, a sa akordom fis-a-cis daje prizvuk subdominantnog odnosa da bi se pred promjenom (takt 74 i 75. takt) istakla kvinta gis dis.

Primjer 17, *Passepied* (t. 70-75)

Spajanje akorda van tonalno modalnih harmonijskih odnosa javlja se od 90. do 92. takta zapravo, u osnovi radi se o spoju kvintakorda e-gis-h sa strukturom dominantnog septakorda b-d-f-as i ponovno e-gis-h čiji temeljni tonovi stoje na udaljenosti smanjene kvinte.

Primjer 18, *Passepied* (t. 90-92)

Često prisutnom modalnošću koja se proteže kroz suitu Bergamasque završava i ovaj stavak plagalnom kadencom dorskog tipa u kojoj je kvintakord IV. stupnja durski, a I. st. molski. U ovom slučaju radi se o akordima h-dis-fis i f-cis-fis (bez terce a) in fis. Izostanak terce u akordu još pojačava prizvuk modalnosti.



Primjer 19, *Passepied* (t. 152-156)

4.4.5. Veza među stavcima

Kroz rad već su isticane sličnosti i razlike među stavcima suite. Ipak, treba istaknuti da se stavci suite uvelike razlikuju po karakteru, *Prelude* sa otvorenim frazama kontrastira *Menuetu* i *Passepiedu* koji su brzi i lagani, sa staccato artikulacijom dok *Clair de lune*, nježna i sanjarska, daje još intenzivniji, elegantan kontrast duhovitom *Menuetu* i *Passepiedu*. Također, ta su četiri stavka usko povezana motivskom građom te harmonijskim jezikom koji je prikazan kroz prethodno poglavlje, no treba svratiti pozornost na građu samih stavaka.

Naime, u prva tri stavka primjećuju se izmjenične terce kojima se Debussy „igra“ kroz različite karaktere pojedinog stavka. Tako u Preludiju u 11. taktu susrećemo postepeno uzlazno i silazno kretanje terci, kao što je to slučaj u *Menuetu* (5. takt) s tim da su ovdje druge ritamske vrijednosti (šesnaestinke i tridesetdruginke). Zatim u *Clair de lune* također susrećemo postepeno izmjenjivanje terci u prva tri takta.



Primjer 20, *Prelude* (t. 11)



Primjer 21, *Menuet* (t. 5)



Primjer 22, *Clair de lune* (t. 1-3)

Također, analiziranjem se može primijetiti da je Debussy koristio dvotaktni motiv u izgradnji većih ili manjih cjelina. Najčešći slučaj je kad se nakon određenog dvotakta ponovi prvi takt tog dvotakta, ali se drugi takt izmijeni. Taj slučaj susrećemo u Preludiju i Menuetu, gdje se pojavljuju stalno novi dvotakti koji se pri ponavljanju izmijene. Čak ima slučaj kada se doslovno ponove. U primjeru prikazanome dole, dvotakt kojeg sačinjavaju 11. i 12. takt doslovno su ponovljeni u 13. i 14. taktu.



Primjer 23, *Prelude* (t. 10-15)

U idućem primjeru prikazan je dvotakt koji se nije doslovno ponovio, već je u drugome taktu izmijenjen.

The musical score for Example 24 consists of three systems of staves. The first system (measures 19-21) shows a piano (p) section starting at measure 19. The second system (measures 22-23) shows a 'piu p' section starting at measure 22. The third system (measures 24-25) shows a 'm.g.' (moderato giusto) section starting at measure 24. Red vertical lines are placed at the beginning of the piano section and the end of the 'piu p' section.

Primjer 24, *Prelude* (t. 20-21, 24-25)

Takav slučaj pronalazimo i u Menuetu.



Primjer 25, Menuet (t. 38-38, 40-41)

Prelude i *Menuet* posebni su po ponavljanjima dvotakta, te se doima kao da su stupovi Suite iz razloga što je kulminacija izgrađena na tim ponavljanjima kratkih isječaka te taj proces djeluje iznimno arhitektonski. Za razliku od *Clair de lune*, taj je stavak lirski te se melodija stalno nadograđuje novim ili izmjenjenim materijalom, ali preciznog uzastopnog ponavljanja dvotakta, kao što susrećemo u prva dva stavka, nema. Mogli bismo reći da prema putu ka vrhuncu u Preludiju i Menuetu vode stepenice, dok u *Clair de lune* pokretna traka.

U *Passepiedu* pronalazimo i jedan i drugi način gdje susrećemo djelomično ponavljanje dvotakta prikazano u idućem primjeru.



Primjer 26, *Passepied* (t. 67-70)

5. ZAKLJUČAK

Glazbeni impresionizam, sa začetnikom Claudeom Debussyjom, utkao je put novom tretiranju harmonije u skladu sa nastojanjima u slikarstvu i poeziji. Igra boja, odnosno harmonije postala je primarno sredstvo stvaranja kao što je u slikarstvu to postignuto igrom svjetla i boje osvježivši prijašnje okvire stvaranja. Debussy je na svojem razvojnem stvaralačkom putu pod utjecajem Wagnera, Musorgskog, Rimskog Korsakova te egzotičnih elemenata glazbe Jave, starih načina i modusa, razvio osebujan stil koji se usprotivio dotadašnjem poimanju glazbe. Suita *Bergamasque* jedno je od djela nastalih u njegovom ranom razdoblju glazbenog stvaralaštva u kojem je na zanimljiv način spojio plesove iz barokne suite. Na taj su način nastali stavci *Prelude*, *Menuet* i *Passpied*, dok je pritom uspio ostvariti i programni karakter u trećem stavku suite, *Clair de lune*. Svi stavci povezani su programnim naslovom koji asocira na vrijeme cvjetanja *commedie dell'arte* u Italiji. Analiziranjem suite pronašli su se tipični Debussyjevi stvaralački postupci karakteristični za njegov harmonijski izričaj koji su potvrdili korištenje paralelnih i povećanih akorada, korištenje modusa i starih načina, cjelostepenih ljestvica, dodanih tonova sa ciljem postizanja određene boje i ugođaja.

6 LITERATURA

Schmitz, R. (1950). *The Piano Works of Claude Debussy*. Duell, Sloan & Pearce, Inc.

Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe 3*. Zagreb: SNL

Karadžić, V. (1982). *Muzika 2*; Ljudi, instrumenti, dela. Beograd

Verlaine, P. (1988) *Pjesme*. August Cesarec: Zagreb

Despić, D. (1997) *Harmonija sa harmonskom analizom*. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd

Devčić, N. (2010). *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga

Skovran D., Peričić V. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Univerzitet umetnosti u Beogradu

Internet izvori:

Senčić, K. (2016). *Interpretacija izabranih klavirskih opusa Debussyja, Poulenca i Francka*. Osijek. Dostupno na:

<https://repozitorij.uaos.unios.hr/islandora/object/uaos%3A402/datastream/PDF/view>
(31. 8. 2020.)

Guo S. (2019). *A study of Claude Debussy's Suite Bergamasque: Prelude, Menuet, Clair de Lune i Passepied*. Kansas Dostupno na:

https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/29585/Guo_ku_0099D_16639_DATA_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y (14. 8. 2020.)

<https://www.claude-monet.com/impression-sunrise.jsp> (18. 8. 2020.)

<https://www.thereader.org.uk/featured-poem> (31. 8. 2020.)

<https://www.britannica.com/art/Impressionism-art> (15. 5. 2020.)

<https://www.britannica.com/topic/Suite-bergamasque> (20. 8. 2020.)

<https://proleksis.lzmk.hr/21402/> (23. 8. 2020.)

<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP83536-SIBLEY1802.12331.d9f9-39087013813482piano.pdf> (14. 5. 2020.)

[https://www.wikiwand.com/en/Jacques_Durand_\(publisher\)](https://www.wikiwand.com/en/Jacques_Durand_(publisher)) (31. 7. 2020.)

SAŽETAK

Impresionizam se javio kao stil koji je po mnogočemu zadovoljio potrebu za inovativnim shvaćanjem i tretiranjem glazbe kao takve. U skladu sa slikarstvom i poezijom, glazbeni impresionizam sa njegovim predstavnikom Claudeom Debussyjom, u potpunosti je promijenio kasniji razvoj umjetnosti. U ovome radu gradacijski se iz makro gledišta, koje je obuhvatilo impresionizam kao stil u svim umjetnostima, njegovo javljanje, usporedbu sa prethodnim razdobljem romantizmom, njegovim obilježjima i predstavnikom Claudeom Debussyjem, prešlo u mikro perspektivu analiziranjem Debussyjeve skladbe *Suite Bergamasque*. Prilikom analize, pronađeni su i izvučeni specifični impresionistički trenuci karakteristični za stvaralaštvo Debussyja. Također, istražena je i povijesna okosnica suite kao takve i njezinih dijelova u baroknoj suiti sa poveznicom na modernu suitu. Osim pronalaska poznatih postupaka kao što su paralelno nizanje akorada, korištenje raznih modusa, emancipacije disonance, korištenja povećanog akorda i ostalih elemenata harmonijskog izričaja Debussyja i samog impresionizma, došlo se i do zapažanja povezanosti svih stavaka karakterističnim lajtmotivima u izmjeničnim tercama, ali i dvotaktnog slaganja motiva koje je Debussy vješto učinio zanimljivima.

SUMMARY

Impressionism emerged as a style that in many ways satisfied the need for an innovative understanding and treatment of music as such. Keeping up with art and poetry, musical impressionism, with its representative Claude Debussy, completely changed the later development of art. In this paper, the gradation from the macro point of view, which included impressionism as a style in all arts, its appearance, comparison with the previous period of romanticism, its features and representative Claude Debussy, passed into the micro perspective by analyzing Debussy's composition *Suite Bergamasque*. During the analysis, there were found and extracted specific impressionistic moments of Debussy's work. Also, it was explored the historical backbone of the suite as such and its parts in the baroque suite with a connection to the modern suite. Apart from finding well-known creative features such as parallel chord sequence, use of various modes, emancipation of dissonance, use of increased chord and other elements of harmonic expression of Debussy and impressionism itself, there was also a connection between movements including characteristic leitmotifs in alternating thirds and building by two-bar motifs which Debussy skillfully made interesting.

671909

1

PRÉLUDE

Claude DEBUSSY
(1890)

Moderato (tempo rubato)

PIANO

Copyright by Fromont 1905.
Paris, E. FROMONT, Editeur

E. 1404. F.

Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics are indicated by *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *rit.* (ritardando), *a tempo*, *più p* (pianissimo), and *m.g.* (mezzo-giochi). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat). The first system begins with a *p* dynamic. The second system includes *cresc.*, *f*, and *rit.* markings. The third system starts with *a tempo* and *p*. The fourth system includes *più p* and *p*. The fifth system features *m.g.* markings and *p* dynamics.

E. 1404. F



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present. A *poco rit.* (poco ritardando) instruction is written above the treble staff towards the end of the system.



Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with beamed sixteenth notes. The bass staff has a more active accompaniment with moving eighth notes. The dynamic marking *p* (piano) is present.



Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with beamed sixteenth notes. The bass staff has a sustained accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present. A *più p* (più piano) instruction is written above the bass staff towards the end of the system.



Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with beamed sixteenth notes. The bass staff has a sustained accompaniment. The dynamic marking *dim.* (diminuendo) is present.



Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with beamed sixteenth notes. The bass staff has a sustained accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present.

E. 1404. F.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system features a treble and bass staff with a melody in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. Dynamics include *più p* and *p*. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamics *dim.* and *molto pp*. The third system shows a more complex texture with multiple voices in both hands, marked with *p*. The fourth system features a melody in the treble and a bass line with chords, marked with *meno p*. The fifth system has a melody in the treble and a bass line with chords, marked with *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

E. 1404. F

pp

poco a poco cresc.

sempre cresc.

f

tr

p

f

f

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment, marked *pp*. The second system (measures 5-8) shows a more complex texture with a treble staff of sixteenth-note patterns and a bass staff of chords, marked *poco a poco cresc.*. The third system (measures 9-12) continues the sixteenth-note patterns in the treble and features a trill in the bass, marked *sempre cresc.* and *f*. The fourth system (measures 13-16) has a treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with sustained chords, marked *p*. The fifth system (measures 17-20) concludes with a treble staff of sixteenth-note runs and a bass staff of chords, marked *f*.

E. 1404. F.

The musical score consists of five systems of piano music. The right hand (treble clef) features intricate, continuous arpeggiated figures, while the left hand (bass clef) provides harmonic support with block chords and occasional melodic fragments. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1: *p* (piano) in the second measure.
- System 2: *cresc.* (crescendo) in the first measure; *molto cresc.* (much crescendo) in the third measure.
- System 3: *f* (forte) in the second measure; *più f* (even stronger) in the third measure.
- System 4: No specific dynamic markings, but the texture remains dense.
- System 5: *ff* (fortissimo) in the second and fourth measures, indicating a final, powerful section.

E. 1404. F.

MENUET

Andantino
pp et très délicatement

PIANO



E. 1404. F.

poco cresc

dim. *molto* *p*

sf *p* *f* *p* *sf*

mf *dim.* *piu dim.*

p espress.

E. 1404. F.

poco a poco cresc.

piu cresc.

f *dim.*

p

p *molto* *dim.* *pp*

E. 1404 F.

The musical score consists of five systems of staves. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. A dynamic marking of *pp* is present. The second system includes the marking *sempre pp*. The third and fourth systems feature a forte *f* dynamic marking. The fifth system also features a forte *f* dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

E. 1404. F.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a grand staff format (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The piece features various musical notations including dynamics (f, p, dim.), articulation (accents, slurs), and a triplet. The first system begins with a forte (f) dynamic and an accent. The second system starts with a piano (p) dynamic. The third system also begins with a piano (p) dynamic. The fourth system continues with a piano (p) dynamic. The fifth system concludes with a piano (p) dynamic and a decrescendo (dim.) marking. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

E. 1404. F.

musical score for piano, measures 1-15. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is marked *p* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) features a *p* marking. The second system (measures 5-8) includes *poco*, *a*, *poco*, and *cresc.* markings. The third system (measures 9-12) includes *molto cresc.* and *f très soutenu* markings. The fourth system (measures 13-15) continues the melodic and harmonic development.

E. 4404. F.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a series of eighth notes in the treble clef and a bass line with chords. A first ending bracket is present in the treble.
- System 2:** Continues the melodic line in the treble. A forte (*f*) dynamic marking is placed above the staff. A second ending bracket is present in the treble.
- System 3:** The treble clef contains a series of chords. A *dim.* (diminuendo) marking is placed above the staff, followed by a *pp* (pianissimo) marking. The bass line continues with chords.
- System 4:** The treble clef contains a series of chords. A *piu pp* (pianissimo) marking is placed above the staff. The bass line continues with chords.
- System 5:** The treble clef features a rapid glissando marked *ppp glissando* and *sf* (sforzando). The bass line continues with chords.

E. 4404. F.

CLAIR DE LUNE

Andante très expressif

PIANO *pp* con sordina

The musical score for 'CLAIR DE LUNE' is written for piano. It begins with the tempo marking 'Andante très expressif' and the dynamic 'pp' (pianissimo). The instruction 'con sordina' (with sostenuto) is also present. The score is in G-flat major (three flats) and 9/8 time. The first system shows the initial melody in the right hand and a simple accompaniment in the left. The second system continues the melody with more complex phrasing. The third system introduces a more active bass line with eighth notes. The fourth system features a more complex texture with overlapping melodic lines and chords. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

E. 1404. F.

Tempo rubato

15

First system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is marked with a forte dynamic (f) and includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The tempo is indicated as 'Tempo rubato'.

Second system of the musical score. It continues the piece with similar notation. Above the staff, the instruction 'peu à peu cresc. et animé' is written, indicating a gradual increase in volume and tempo. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Third system of the musical score. It continues the piece with similar notation. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

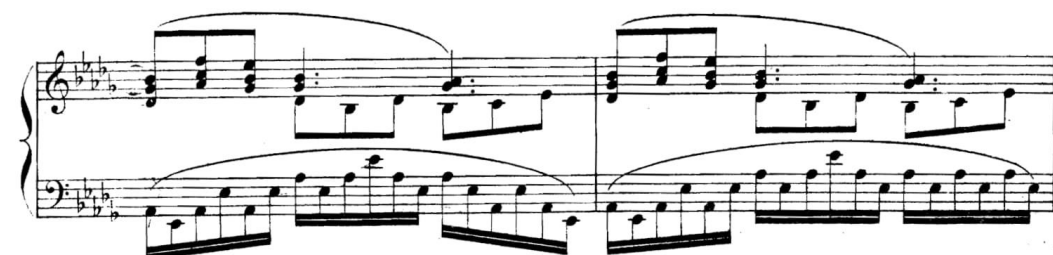
Fourth system of the musical score. It continues the piece with similar notation. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The tempo is indicated as 'Tempo rubato'.

Fifth system of the musical score. It continues the piece with similar notation. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The tempo is indicated as 'un poco mosso'.

E. 1404. F.



E. 1404. F.



E. 4404. F.



E. 1404. F.



E. 4404. F.

PASSEPIED

Allegretto ma non troppo

PIANO

p

simili

cresc.

p

E. 1404. F.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece in D major. The notation is written for both the right and left hands. The first system includes dynamic markings *più f*, *f*, and *p*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a *mf* marking and a *dim.* (diminuendo) instruction. The fourth system includes a *p* (piano) marking. The fifth system concludes the page with sustained chords and moving bass lines. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

E. 1404. F

Musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The music is in D major (two sharps) and 3/4 time. The first system includes dynamics *sf*, *p*, and *piu p*. The second system includes *mf* and *cedez un po*. The third system is marked *a tempo*. The fourth and fifth systems include the dynamic *p*. The notation features various musical elements such as triplets, slurs, and ties.

E. 4404. F

Handwritten musical score for piano, measures 1 through 10. The score is written in treble and bass staves, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score includes a crescendo marking (*cresc.*) and a trill in measure 10.

Measures 1-10:

- Measure 1: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, A, C#) over a half note (F#). Bass staff has a half note (F#).
- Measure 2: Treble staff has a half note (F#) and a half note (A). Bass staff has a half note (F#) and a half note (A).
- Measure 3: Treble staff has a half note (F#) and a half note (A). Bass staff has a half note (F#) and a half note (A).
- Measure 4: Treble staff has a half note (F#) and a half note (A). Bass staff has a half note (F#) and a half note (A).
- Measure 5: Treble staff has a half note (F#) and a half note (A). Bass staff has a half note (F#) and a half note (A).
- Measure 6: Treble staff has a half note (F#) and a half note (A). Bass staff has a half note (F#) and a half note (A).
- Measure 7: Treble staff has a half note (F#) and a half note (A). Bass staff has a half note (F#) and a half note (A).
- Measure 8: Treble staff has a half note (F#) and a half note (A). Bass staff has a half note (F#) and a half note (A).
- Measure 9: Treble staff has a half note (F#) and a half note (A). Bass staff has a half note (F#) and a half note (A).
- Measure 10: Treble staff has a half note (F#) and a half note (A). Bass staff has a half note (F#) and a half note (A).

E. 1404. F.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melody with a triplet of eighth notes. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *pp* is present.

Second system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic marking *pp* is present. The tempo marking *a Tempo* appears at the end of the system.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic marking *pp* is present. The tempo marking *rit.* appears at the end of the system.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ppp* is present. The tempo marking *a tempo* appears at the beginning of the system.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ppp* is present.

E. 1404. F.

pp

1^o tempo

molto *dim.* *p*

f

Detailed description: This block contains five systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 1-4) features a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody in the treble staff is characterized by wide intervals and slurs, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in the fourth measure. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) includes the tempo marking '1^o tempo' above the staff and dynamic markings '*molto*', '*dim.*', and '*p*' (piano) within the measures. The fourth system (measures 13-16) shows a change in the bass line with a more active eighth-note pattern. The fifth system (measures 17-20) concludes with a *f* (forte) dynamic marking in the first measure, indicating a crescendo or a strong emphasis.

E. 1404. F.



E. 1404 F.

p *piu p* *pp* *a Tempo* *rit.* *pp* *ppp* *ppp*

Paris, Imp. E. Dupré. GULON Grav.

E. 4404. F.

675555