

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Koncept za seminarski rad:

*Analiza pet različitih izvedbi skladbe
Clair de lune, Claudea Debussyja*

Predmet: Osnove znanstvenog rada

Nastavnik: Ivan Ćurković, ass.

Student: Judita Paljević, V.a

Ak.god. 2009/10., zimski semestar

1. BIOGRAFIJA C. A. DEBUSSYJA

Opće prihvaćen kao utemeljitelj impresionističke glazbe, Debussy je jedan od najvećih francuskih skladatelja i jedan od najistaknutijih skladatelja klavirske glazbe. Bio je jedan od najkreativnijih umjetnika, a njegovo stvaralaštvo predstavlja važan prijelaz iz romantizma u glazbu dvadesetog stoljeća.¹

Claude-Achille Debussy je rođen 22. kolovoza 1862., nedaleko od Pariza u francuskoj provinciji.² Prvu glazbenu poduku osmogodišnjak je dobio od talijanske glazbenice Jean Cerutti kad je posjetio tetu u Cannesu.³ Debussy se poslije sjeća kako je dobio pripremnu poduku od „malene debeljuškaste žene, koja me silila da sviram Bacha i koja ga je sama svirala onako kako se danas više ne svira, naime svim srcem i dušom.“ Debussyjeva je teta bila toliko oduševljena njegovom darovitošću te je nagovorila roditelje da pošalju sina na slavni Pariški Konzervatorij,⁴ na koji je i primljen, 1872. godine, tako da nikad nije pohađao običnu školu. Prvi učitelji na Konzervatoriju su mu bili Antoine Marmontel za klavir i Albert Lavignac za solfeggio. Osvojio je nekoliko nagrada za klavir i solfeggio, ali kako nije osvojio glavnu nagradu za klavir bio je prisiljen odustati od pijanističke karijere. Godine 1879. počeo je skladati melodije na tekstove Alfreda de Musseta. U ljeto sljedeće godine Nadažda von Meck ga je angažirala da podučava njenu djecu. To ljeto u Firenci nastaju Debussyjeve prve skladbe za klavir i *Klavirski trio*. Godine 1884. sa kantatom *L'enfant prodigue* osvaja vrijednu *Nagradu Rima* te naredne dvije godine boravi u vili Medici. Do tada je iza sebe već imao

¹ Phil G Goulding, *Klasična glazba: 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela* (Zagreb: VBZ, 2004), 312.

² Ibid., 313.

³ Stanley Sadie, ur., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Ldn-NY-Hong Kong: Macmillan – Grove's Dictionary of Music – Peninsula Publishers, 2001²), 1., dostupno na www.oxfordmusiconline.com, pristupljeno 12. prosinca 2009.

⁴ Martin Geck, *Kratka povijest glazbe* (Zagreb: Mozaik knjiga, 2008), 150.

kantatu *Le gladiateur*, *Suitu za violončelo* i više od 30 *melodija* skladanih na tekstove Gautiera, Lecontea de Lislea, Banvillea, Bourgeta i Verlainea.⁵

Sljedeće godine su Debussyju predstavljale financijske poteškoće. Odlazio je na okupljališta simbolista, prijateljevao s Paulom Dukasom, Robertom Godetom i Raymondom Bonheurom. To je ujedno i wagnerijansko razdoblje u Debussyjevom životu; dva puta posjećuje Bayreutske svečanosti, 1888. i 1889. godine, ali shvaća da se treba osloboditi Wagnerovog utjecaja.⁶ Na Pariškoj svjetskoj izložbi 1889. godine divio se javanskoj glazbi koja je po njegovom mišljenju vrlo bliska prirodi.⁷ Stupio je u kontakt s Mallarmeom, upoznao je Satiea, vodio je relativno stabilan emocionalan život zahvaljujući dugoj vezi s Gabrielle Dupont⁸ koju je zvao Gaby zelenih očiju.⁹ U tom razdoblju, koje pripada njegovom ranom opusu, Debussy sklada *Ariettes oubliées*, *dvije arabeske*, *Baudelaireove solopjesme* i *Suite bergamasque*.¹⁰

Godine 1893. začeo je impresionizam u djelima kao što je *Kvartet u g-molu*,¹¹ a sljedeće je godine prvi put izvedeno njegovo orkestralno djelo *Prélude à l'après-midi d'un faune* nastalo prema pjesmi Stéphanea Mallarméa, eklozi napisanoj u tradiciji antičkog pjesnika Vergilija. To je bilo Debussyjevo prvo veliko majstorsko djelo koje je imalo uspjeha i kod publike.¹² Među skladbama koje je napisao u sljedećih nekoliko godina jesu ciklus pjesama *Chanson de Bilitis*, *Nocturnes* za orkestar, koji nose naslove: *Nuages (Oblaci)*, *Fetes (Svečanosti)* i *Sirenes (Sirene)*.

U tom je razdoblju Debussy počeo pisati i svoju jedinu operu *Pelléas et Mélisande*, svoj daleko najambiciozniji pothvat. Prošlo je deset godina prije no što ju je dovršio, a kada ju

⁵ Sadie, 1.

⁶ Ibid., 2.

⁷ Geck, 154.

⁸ Sadie, 2.

⁹ Goulding, 317.

¹⁰ Ulrich Michels, *Atlas glazbe: Povijest glazbe od baroka do danas*, 2. svezak (Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga, 2006), 515.

¹¹ Goulding, 314.

¹² Geck, 150.

je postavio izazvala je još jedan sukob mišljenja, s oštrim reakcijama na obje strane. Liberali su ga nazivali francuskim opernim genijem, a tradicionalisti su tvrdili da to djelo, prije svega, nije opera, ali ni bilo što drugo. Spor je izazvala činjenica da je Francuz Debussy, u izravnom suprotstavljanju operama Nijemca Wagnera, izbjegavao dramatičnost, patos i emocionalni naboj. Bila je to impresionistička opera prepuna simbolizma, misticizma i onoga što su stručnjaci nazvali bestjelesna prozračnost.¹³

Godine 1901. Debussy pod pseudonimom '*monsieur Croche*' piše glazbene kritike za časopis *La revue blanche*, te u kolumnama razvija neke od svojih, manje ortodoksnih, ideja. Odobrava Musorgskog, neprijateljski je raspoložen prema Saint-Saënsu i konvencijama tradicionalnog žanra, ugodan je prema Massanetu i često ironičan u vezi stanja muzičkog života. Dvije godine kasnije piše za časopis *Gil Blas* u kojemu slavi Rameua i Francusku nacionalnu tradiciju, za koju je osjećao da je skrenula s pravog puta zbog njemačkog utjecaja.¹⁴

Svoje najopsežnije djelo *La mer*, Debussy je napisao u tri skice, nije upotrebljavao izraz stavak, i dovršio 1905. godine.¹⁵ Potpisao je ugovor s Durandom za veliki ciklus skladbi, slika, pod nazivom *Images*, koji se sastoji od šest skladbi za klavir solo i šest skladbi za dva klavira ili orkestar. S vremenom su od toga nastala dva ciklusa *Images*, jedan za solo klavir, a jedan za orkestar. Debussy je posebna prava na svoja djela dao izdavaču Durandu. Otada mu se skladbe redovito izvode na koncertima, a termin '*debussysme*' se koristi kao kompliment i kao kritika.¹⁶

Izdao je *Masques* i *L'isle joyeuse* za klavir, dvije zbirke melodija: *Chanson de France* i drugu zbirku *Fêtes galantes*. Godine 1909. prihvatio je Faureov poziv na mjesto u savjetnom vijeću Konzervatorija. Iste godine se javljaju i prvi znakovi bolesti. Sklada prvi dio zbirke

¹³ Goulding, 315.

¹⁴ Sadie, 3.

¹⁵ Goulding, 315.

¹⁶ Sadie, 3.

Preludes za klavir, završava *Images*, u dva mjeseca završava orkestralno djelo *Le martyre de Saint Sébastien* uz pomoć skladatelja i dirigenta Andréa Capleta, na zahtjev Djagiljeva, 1912.godine sklada balet *Jeux*. Godine 1913. sam dirigira kompletne *Images*, završava drugi dio zbirke *Preludes* i *Trois poèmes de Mallarme*. Sljedeće godine odlazi na turneju po europskim gradovima čega je glavna svrha bila uzdržavanje obitelji.¹⁷

Ljeto 1915. godine bilo je produktivno; sklada *Sonatu za violončelo*, *En blanc et noir*, *Etudes*, ali krajem godine zdravlje mu se pogoršava.¹⁸ Debussy umire u Parizu, 25.ožujka 1918.godine.

¹⁷ Ibid., 4.

¹⁸ Ibid., 5.

2. „DEBISIST“ DEBUSSY

„Debussy je postojao i prije Debussyja. Postojala je arhitektura koja se ogleda u vodi; postojali su valovi koji se stvaraju i razbijaju; grane koje tonu u san; šljive koje otpadaju, muče se na smrt i krvare zlatom. Ali sve je to mrmljalo, mucalo, nije pronalazilo ljudski glas da bi se izrazilo. Tisuće skrivenih čuda prirode napokon su pronašle svoje prevoditelje.“¹⁹
(Jean Cocteau)

Impresionizam je dobio naziv prema Monetovoj slici *Impression*, koja je bila izložena na izložbi u Parizu 1874. među djelima Monetovih suvremenika, Cézannea, Degasa, Renoirea i drugih. Izložba *Soleil levant* umjetnosti ateljea suprotstavlja slikanje na otvorenom s igrom svjetla i sjene, vrijednošću boje umjesto linijskog crtanja, dojmom raspoloženja i ozračja. U skladu s time Debussyju se prigovaralo zbog osjećajno naglašene boje, umjesto čistoće linije i forme. Sam Debussy sebe je stoga manje doživljavao kao impresionista, a više kao glazbenika ili još prije kao simbolista, poput svojih prijatelja Baudelairea, Verlainea, Mallarméa, koji su racionalnom naturalizmu suprotstavili iracionalno, ugodajno, fantastično. I glazba poznaje simbole, no i bez njih može ono ugodajno pozadinski neposredno pretvoriti u zvuk.²⁰

Štoviše, njegovi omiljeni slikari nisu bili impresionisti i izričito je odbijao koristiti taj izraz za opisivanje svoje glazbe. Ni današnji muzikolozi nisu skloni govoriti o impresionističkoj školi jer, iako je Debussy utjecao na Ravela i na neke druge skladatelje, ni jedan se od njih nije smatrao pripadnikom posebne skupine s Debussyjem na čelu.²¹

Kako nikad nije išao u običnu školu Debussyjeva najvažnija edukacija proizlazi iz kontakta sa simbolistima. Sam francuski simbolistički pokret je trajao jedva dvanaest godina. Počevši 1885. godine utjecao je na poeziju, likovnu umjetnost i u manjoj mjeri na kazalište. Okarakteriziran je odbijanjem naturalizma, realizma, prejasnih formi, mržnjom prema

¹⁹ Geck, 152.

²⁰ Michels, 515.

²¹ Goulding, 312.

naglašavanju, ravnodušnosti prema publici te stremljenjem za beskonačnim, misterioznim čak i ezoteričnim.²²

Članovi Francuskog instituta su 1887. godine prvi nazvali Debussyjevu glazbu impresionističkom. To je bio početak nesporazuma koji traje do danas. Termin je posebno usvojen nakon opaske u programnoj knjižici povodom izvedbe *La mer*, koju Debussy nije ispravio: „To je, jednom riječju, muzički impresionizam koji prati egzotičnu i rafiniranu umjetnost koje su zajedno ekskluzivno vlasništvo svog skladatelja.“ Godine 1908. Debussy piše svom izdavaču: „Pokušavam nešto drugačije, realnost u nekom smislu – što imbecili nazivaju impresionizmom, upravo najneprimjerenijim mogućim terminom.“

Debussy zbunjuje svojim izjavama. S jedne je strane očito da ne želi poveznice sa impresionizmom, iako kasnije sam izjavljuje u pismu Emilu Vuillermozu: „Činite mi veliku čast nazivajući me učenikom Claudea Moneta.“ S druge strane možda mu se u kasnijim godinama ne bi sviđjelo ni poistovjećivanje sa simbolističkim pokretom, iako se njegova opera *Pelléas et Mélisande* smatra remek djelom francuskog simbolizma, iako je pokret koji je inspirirao operu završio za vrijeme prvih izvedaba iste. Debussy dakle, ne bi trebao biti određen ni isključivo simbolizmom koji ga je oduševio kao mladića.²³ U svakom slučaju je utjecaj impresionističkih slikara i simbolističkih pjesnika imao važnost za Debussyja. To je očito u njegovom tematskom odabiru te u načinu kako bi implicirao ili evocirao značenje, umjesto da ga samo izričito ilustrira.²⁴

Kao za većinu skladatelja, tako i za Debussyja nije moguće ukalupljanje pod konkretan jednoznačan pojam, jer se nijedan skladatelj prema svom skladateljskom opusu ne može opisati sa tri i samo tri glavne značajke koje će ga učiniti isključivo klasičarom, a nimalo romantičarom, isključivo romantičarom, a nimalo baroknim skladateljem, isključivo

²² Sadie, 5.

²³ Ibid., 7.

²⁴ Liu-Hsiu Kuo, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*, 34, [on line], dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927, pristupljeno 12. prosinca 2009.

impresionistom, a nimalo klasičarom. Međutim Debussyju ipak pripada posebna kategorija, ili, bolje rečeno, on pripada posebnoj kategoriji, posebnom vremenu, kada se kategoričnost i ukalupljivanje, već ionako slabije kod umjetnika, u toj svjetskoj vrevi *fin de siècle*, kao u kakvoj impresionističkoj slici izgubile na jasnim crtama, granicama, kontrastima.

Ipak čini se nevjerovatnim da bi jedan Claude Debussy mogao pisati svoju kultiviranu, profinjenu, hladnu glazbu da nije živio u kulturnoj raznolikosti Pariza. Njemu su bili potrebni njegovi umjetnički saloni i kavane, ono ozračje *fin de siècle* opisano u Proustovom ciklusu romana *U potrazi za izgubljenim vremenom*.²⁵

Što uopće čini Debussyja posebnim, a opet neukalupljenim? Phil Goulding to opisuje slikovito: „Baveći se bojama, nijansama i maglicom, Claude Debussy izazivao je u slušateljima osjećaj smirenosti i spokojstva. Da se bavio izgradnjom bazena gradio bi ih u slobodnom obliku, nikad pravokutnike šest puta dvanaest metara.“

Debussy je želio osloboditi glazbu ustaljenih normi i tradicija. „Nije li naša dužnost“, pitao je, „pronaći simfonijski obrazac koji će odgovarati našem vremenu, obrazac kakav zahtijevaju napredak, odvažnost i suvremena pobjeda? Stoljeće zrakoplova zaslužuje svoju vlastitu glazbu.“²⁶

Naravno, na konzervatoriju je učio tradicionalno komponiranje. Međutim, to nije dovoljno za ostvarenje predodžbe o glazbenoj umjetnosti koja neovisno o ideologijama, konvencijama i shematizmu govori samo ono što ima reći u tom trenutku.²⁷ Nije napisao ni jednu simfoniju, koncert ili uvertiru budući da nije osjećao ni sklonost ni zanimanje za

²⁵ Geck, 155.

²⁶ Goulding, 313.

²⁷ Geck, 154.

simetriju koju su ti oblici zahtijevali.²⁸ Njegova je glazba „jednostavnost u izrazu. *'Pas d'affection, surtout!*' Bez afekcije, bez manirizma.²⁹

Stručnjaci smatraju da je Debussy izazvao pravu revoluciju na području glazbene umjetnosti jer je pronalazio nove načine povezivanja akorda koji su se do tada smatrali disakordima te pomoću njih stvarao sjajne harmonije. Kršio je najustaljenija pravila i stvarao nova, kojima je bila svrha izražavanje prolaznih osjeta i finih, neodređenih emocija.³⁰ Koristio je proširene tercne akorde, neriješene disonance i prošireni tonalitet, prvi je istražio cjelotonsku ljestvicu.³¹ Bio je neuobičajeni melodičar. Njegove melodije nisu poput klasičnih koje se protežu na cijelu frazu, ne ponavlja i ne razvija kratke motive. Debussy umjesto toga piše kratke fragmente melodije koji pristaju jedan uz drugi poput komadića obojenog stakla.³² Njegovim ritmovima pak nedostaje izraziti puls, te su ponekad čak i nepravilni, nemetrički, nesimetrični i nejasni.³³

Sam Debussy je svoj pristup glazbi sažeo riječima i time zaključio svoju pripadnost: „Sve sam više uvjeren da je glazba po svojoj prirodi nešto što nije moguće ograničiti tradicionalnim i nepromjenjivim oblikom. Glazba se sastoji od boja i ritmova. Ostalo je gomila besmislica proizašla iz umova beskrvnih imbecila koji jaše leđima majstora i koji su većinom pisali glazbu prema obrascu svojega razdoblja. Samo je Bach spoznao istinu.“³⁴

²⁸ Goulding, 313.

²⁹ Roger Nichols, *Debussy Remembered* (London Amadeus Press, 1992), 161, citirano u: Liu-Hsiu Kuo, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*, 34, [on line], dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927, pristupljeno 12. prosinca 2009.

³⁰ Goulding, 314.

³¹ Kuo, 35.

³² Goulding, 316.

³³ Kuo, 35.

³⁴ Goulding, 314.

3. DEBUSSYJEV KLAVIRSKI STIL

„Umjetnost, bez povijesti i uvjeta, koja se ostvaruju iznova u svakom djelu, teško je zamisliva na prijelazu u 20.stoljeće. Ugodno salonsko ozračje koje stvaraju čarobni klavirski pasaži *Clair de lune* iz *Suite bergamasque*, nije samo kasnoromantičarski mladalački grijeh, nego pravi Debussy, Debussy koji bez pariških salona ne bi mogao živjeti ni u komercijalnom ni u idejnom smislu.“³⁵

(Martin Geck)

Glazbeni stručnjaci tvrde da se Debussyjev doprinos klavirskoj glazbi dvadesetog stoljeća može usporediti s Chopinovim doprinosom klavirskoj glazbi devetnaestog stoljeća. Nedugo prije Prvog svjetskog rata napisao je dva niza preludija, po dvanaest u svakom, koji se smatraju prekretnicama na području klavirskih skladbi. Na polovici stoljeća jedan je kritičar o njima rekao: „Nitko od Chopina nije toliko izmijenio način i tehniku skladanja klavirskih skladbi kao što je to učinio Debussy...Nove boje, nijanse, efekti i ozračje koje je Debussy stvorio, uvelike putem harmonije i novog pristupa rezonanci, klaviru su pružili izražajnost kakvu nije upoznao ni sa Chopinom ni sa Lisztom.“³⁶

Debussy je revolucionarno unaprijedio klavirsku tehniku. Odbacio je tradicionalni udaraljkaški pristup klaviru te je naglašavao suptilnu izražajnost klavira. Nijansa i zvuk su Debussyju bili najvažniji. E. Robert Stamitz je rekao: „Nijansa je Debussyju bila sve.“³⁷ Francuski pijanist Maurice Dumesnil, koji je imao nekoliko satova klavira kod Debussyja nam je otkrio neke detalje o Debussyjevom podučavanju u djelima; *Coaching with Debussy* i *How To Play and Teach Debussy*.

Prema Dumesnilu postoje tri važna aspekta u izvođenju Debussyjeve klavirske glazbe; rubato, pedal i boja. Rubato je većinom naznačen, ali pedal i boja nisu, a najviše su povezani

³⁵ Geck, 154.

³⁶ Goulding, 316.

³⁷ Kuo, 35.

sa zvukom i nijansama. Međutim, boja često ovisi o pedalu, te o povezivanju dva pedala međusobno.³⁸

Debussy nije htio zapisivati pedalne oznake, kao što nije bio sklon ni zapisivanju prstometa. Ograničio se na spominjanje „*les deux pedales*“ (dva pedala), a njegove indikacije za desni pedal su posebno rijetke. Većina njegovih kompozicija ne sadrži nijedan zapis pedala.³⁹ Debussy je smatrao da je pedal individualni problem koji se treba rješavati s obzirom na različite akustike dvorana i studija, različite rezonantne mogućnosti klavira te osobnu zamisao interpreta. S obzirom da je njegov skladateljski princip bio vertikalni, harmonijski više nego horizontalni, ne bi bilo pogrešno smatrati harmonijsku strukturu kao vodilju u pedaliranju.⁴⁰ Dumesnil ipak smatra da treba odrediti nekoliko pravila kao vodič u korištenju pedala u Debussyjevim skladbama: „Sve se brze figuracije, pasaže i arpeggia moraju tretirati sa zvučnog, harmonijskog i vibrato aspekta... te bi se trebala obojati u pedalu, ne kao prikaz brzine prstiju, nego utopljene u 'val zvuka'“⁴¹.

Isto tako nije bio sklon ni zapisivanju prstometa. U predgovoru svojih dvanaest etida, Debussy navodi: „Nametnuti se prstomet ne može prilagoditi na različite oblike ruku. Nezapisani prstomet je odlična vježba, onemogućava kontradikciju koja bi nas potaknula da koristimo autorov prstomet, te potvrđuje ove vječne riječi: 'Čovjek samog sebe najbolje služi.'“ Zato bi se prstometi redatora trebali koristiti samo kao preporuka za isprobavanje, inspiriranje te za pedagoške svrhe.

E. Robert Schmitz je istaknuo važnost preciznih oznaka u Debussyjevim djelima: „Dobro se sjećam njegovih inzistiranja na preciznosti i točnosti oznaka u najmanjim

³⁸ Kuo, 36.

³⁹ Maurice Dumesnil, *How To Play and Teach Debussy* (New York: Schroeder & Gunther, 1932), 12, [on line], dostupno na http://homepage.mac.com/stevepur/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html, pristupljeno 12. prosinca 2009.

⁴⁰ Maurice Dumesnil, *Interpreting Debussy* (Summy piano teaching pamphlet series No.11. Summy Publishing Company. 1957), 4, citirano u Liu-Hsiu Kuo, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*, 34, [on line], dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927, pristupljeno 12. prosinca 2009.

⁴¹ Maurice Dumesnil, *How To Play and Teach Debussy*, 12.

detaljima označenim u partituri.“⁴² Važnost u interpretaciji Debussyjeve glazbe je u ozbiljnom pristupu ekspresivnim opaskama i oznakama koje uključuju dinamiku, artikulaciju, fraziranje kao i trajanje.

Schmitz komentira Debussyjev suptilni crescendo: „*Crescendo* je tada bio jedan od Debussyjevih opsesija u klavirskoj glazbi. Volio je mala *crescenda*, *ppp* koji prelazi u *pp*.“ Dumesnil napominje da je za pravilnu interpretaciju Debussyjeve glazbe od velike važnosti sposobnost sviranja *diminuenda* iz *pp*.⁴³

O Debussyjevom *rubatu* i *crescendu* piše Dumesnil: „Prisjećajući se (Debussyjevih) prošlih primjedbi o dramtiziranju, pokušao sam zadržati umjerenost srednjeg dijela (*Clair de lune*). Ali čini se da sam ipak pretjerao: 'Ne, rekao je, pretjerao si i u *crescendu* i u *rubatu*. Ovaj potonji bi trebao vrijediti za cijelu frazu, nikako za samo jednu dobu.' A izraz je trebao ostati dostojanstven.“⁴⁴

Tu su i neke dodatne zanimljivosti u izvođenju Debussyjevih djela, koje obično nisu zapisivane u standardna izdanja, kao primjerice fizički zahtjevi i mašta potrebna za izvođenje njegovih djela. Mnogi izvori govore o tome kako je Debussy želio da se njegova glazba izvodi. Dumesnil se prisjetio jedne od najvažnijih Debussyjevih instrukcija: „Sviraj s više osjećaja u vršcima prstiju. Sviraj akorde kao da tvoji vršci prstiju privlače tipke i dižu se prema tvojoj ruci kao magneti.“⁴⁵ Marguerite Long citira jednu drugu čestu Debussyjevu izreku: „Mora se zaboraviti da klavir ima batiće.“⁴⁶ Ove obje izjave opisuju plemenitost i bogatstvo Debussyjevog klaviskog dodira, koji je sličan sviranju harfe. E. Robert Schmitz je pisao o Debussyjevom postizanju zvuka nalik zvonima: „Trebalo bi naučiti svirati

⁴² Elie Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York : Dover, 1966), 35, citirano u: Liu-Hsiu Kuo, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*, 34, [on line], dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927, pristupljeno 12. prosinca 2009.

⁴³ Dumesnil, *How To Play and Teach Debussy*, 8.

⁴⁴ Nichols, 159.

⁴⁵ Dumesnil, *How to Play and Teach Debussy*, 9.

⁴⁶ Marguerite Long, *At the Piano with Claude Debussy* (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1972), 16-21, citirano u : Liu-Hsiu Kuo, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*, 34, [on line], dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927, pristupljeno 12. prosinca 2009.

Debussyjevu glazvu kako ju je on sam izvodio, udarajući svaku notu kao da je zvono, te osluškujući lebdeće klastere vibrirajućih gornjih i donjih alikvota.“⁴⁷

Debussy je htio da interpreti koriste vlastite uši u stvaranju suptilnog zvuka i nijanse i posebnih efekata boje zvuka dobivenih korištenjem obaju pedala. Kao što je sam rekao: „Vjeruj svom uhu,⁴⁸ tu nema pravila. Samo moraš slušati. Zadovoljstvo je zakon.“⁴⁹

Shvaćanje Debussyjevog muzičkog stila je važno za interpretaciju klavirske muzike: onu koja predstavlja sve što je zapisano, što podrazumijeva točnost u iščitavanju notnog teksta i ritma, oskudne dinamičke oznake i onu koja podrazumijeva pedal i prstomet, fraziranje i agogiku koji nisu zapisani, te kako kaže Dumesnil: razumijevanje pravilnog atmosferskog ugođaja. Zato u izvedbi Debussyjeve muzike intrerpret može dati puno svog znanja, iskustva i samog sebe. Pitanje je samo koji korak ga odvaja predaleko od osnovne skladateljeve ideje. U kojem trenutku interpret više nije prevoditelj, nego izdajnik. *Traduttore, traditore.*

⁴⁷ Nichols, 171.

⁴⁸ Kuo, 36.

⁴⁹ Long, 16-21.

4. *CLAIR DE LUNE*

Clair de lune

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

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

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

Paul Verlaine, *Fêtes galantes* (1869)

Moonlight⁵⁰

Your soul is like a landscape fantasy,
Where masks and Bergamasks, in charming wise,
Strum lutes and dance, just a bit sad to be
Hidden beneath their fanciful disguise.

Singing in minor mode of life's largesse
And all-victorious love, they yet seem quite
Reluctant to believe their happiness,
And their song mingles with the pale moonlight,

The calm, pale moonlight, whose sad beauty, beaming,
Sets the birds softly dreaming in the trees,
And makes the marbled fountains, gushing, streaming--
Slender jet-fountains--sob their ecstasies.

⁵⁰ Paul Verlaine, *One Hundred and One Poems*, preveo Norman R. Shapiro, (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

Debussy je skladao *Suite bergamasque* 1890. godine, ali je ona objavljena tek 1905. godine. Sastoji se od četiri stavka : *Prelude*, *Menuet*, *Clair de lune* i *Passapied*. Debussy je suitu, do njenog izdavanja, nekoliko puta prerađivao. Također je preimenovao treći i četvrti stavak koji su originalno bili nazvani *Promenade sentimentale* i *Pavane*. *Clair de lune* je zamijenio spori ples kakav bi se našao u pravoj baroknoj plesnoj suiti. S posebnim zvukom, *Clair de lune* je postao jedan od najpopularnijih hitova klasične glazbe, te je prilagođen za gotovo sve solo instrumente i različite instrumentalne ansamble.

Clair de lune je prva od dvadeset i dvije pjesme iz druge zbirke pjesama *Fêtes galantes* francuskog pjesnika simbolista Paula Verlainea, nastala 1869. godine. Debussy je uglazbio nekoliko pjesama iz te zbirke, uključujući i *Clair de lune*, 1882. godine, a isti je naslov iskoristio i za naziv trećeg stavka iz *Suite bergamasque*. Ime cijele suite aludira na Verlaineovu pjesmu. Debussy je suitom htio probuditi francusku baroknu čembalističku tradiciju sedamnaestog i osamnaestog stoljeća.⁵¹

Dumesnilov članak: *Interpreting Debussy* uključuje neke prijedloge za interpretaciju *Clair de lune*, kao što i u svojim drugim djelima govori općenito o Debussyjevom klavirskom stilu. On piše: „Zašto toliko studenata pijanista ima poteškoća u razumijevanju pravilnog atmosferskog ugođaja, tako važnog za točnu interpretaciju Debussyjevih djela. Ako analiziram mnoge viđene primjere i slučajeve s kojima sam se suočavao, vjerujem da je na ovo pitanje lako odgovoriti. Prije svega student treba prikupiti pravilnu tehničku i tonsku naobrazbu. Kao što atleti moraju svakodnevno trenirati, tako i studenti moraju nastaviti 'staru školu' vježbanja ljestvica, dizanja prstiju... Ali također ovdje treba biti uključen drugačiji, neuhvatljiv, delikatan i poetičan pristup klavijaturi, bez čega, razumijevanje i izvedba Debussyja nikad ne bi postala otvorena knjiga.“⁵²

⁵¹ Kuo, 34.

⁵² Dumesnil, *How To Play and Teach Debussy*, 10.

Dumesnil u svojoj knjizi *How to Play and Teach Debussy* govori o neizostavnoj potrebi proučavanja pianissima kao jednoj od Debussyjevih osnovnih naputaka.⁵³ Dumesnil je radio s Debussyjem na *Clair de lune*, te je napisao mnoge članke o Debussyjevim naputcima za tu skladbu i neke druge.

Prema Dumesnilu „Debussy savjetuje da treba početi *Clair de lune* sa oba pedala. To znači da su svi prigušnici podignuti, te da alikvoti slobodno vibriraju, i obogaćuju ton.“⁵⁴

„Debussy je inzistirao na važnosti preciznog tempa u triolama, ali u generalnoj fleksibilnosti.“⁵⁵ Ima i drugih ritmički zanimljivosti na koje treba obratiti pažnju, kao primjerice davanje pune vrijednosti punktiranim polovinkama u desnoj ruci...izmjnjivanje podjele na dva i tri, što se treba izvoditi u istoj duljini vremena.“⁵⁶

Izvedba arpeggia u taktovima 25 i 26 koji bi „trebali početi s najnižom notom akorda u lijevoj ruci i nastaviti prema vrhu akorda u desnoj.“

Dinamičke oznake su spomenute ranije: „...postepeno glasnije i brže (*peu a peu cresc. et anime*) u taktovima 19-20 se mora umjereno shvatiti. *Crescendo* jedva dostiže *mezzo forte* pa *anime* znači samo malu pokretljivost. Najvažnije je ipak čuvati se svake dramatične sentimentalnosti.“⁵⁷ U taktu 37 se *crescendo* i *animato* moraju tretirati sa zadržkom, jer se vrhunac, koji dolazi za četiri takta, sastoji samo od *forte*a. Nota *ces I* u taktu 59 je jedina nota s oznakom akcenta u cijeloj skladbi. Dumesnil naglašava važnost te note skladatelju.

„Debussy je često razmišljao orkestralno. Govorio je da '*arpeggia* lijeve ruke u drugom dijelu *Clair de lune* trebaju biti protočna, bogata, utopljena u pedalu, kao da se sviraju na harfi uz pozadinu gudača.' Ali isto tako nije tolerirao zamršenost, te je inzistirao na čistoći svakog harmonijskog uzorka.“⁵⁸

⁵³ Dumesnil, *How To Play and Teach Debussy*, 8.

⁵⁴ Dumesnil, *Interpreting Debussy*, 6.

⁵⁵ Nichols, 159.

⁵⁶ Dumesnil, *Interpreting Debussy*, 7.

⁵⁷ Ibid, 7.

⁵⁸ Nichols, 160.

4.1. FORMALNA ANALIZA *CLAIR DE LUNE*

„I njegovu vlastitu glazbu slušatelj je trebao shvatiti bez formalnog ili sadržajnog predznanja, dakle sasvim neposredno. U njoj ne bi trebalo biti ni fanatizma duha ni pretjeranih emocija koje su u njegovim očima uvijek lažne same po sebi.“⁵⁹

(Martin Geck)

Clair de lune sadrži 72 takta. Započinje s tempom *andante*. Ima nekoliko manjih promjena u tempu i ugođaju tijekom skladbe, primjerice *rubato* u taktu 15, ubrzavanje tempa *un poco mosso* u taktu 27, *en animant* u taktu 37, *calmato* u taktu 43, te vraćanje na prvotni tempo u taktu 51. Različiti dijelovi skladbe su uglavnom povezani s tim promjenama tempa i ugođaja. Mjera je 9/8, a najmanja notna vrijednost tijekom cijele skladbe je šesnaestinka, tako da nema ubrzanih dijelova u skladbi.

Iako je Debussy koristio tonalitet u ovoj skladbi, *Clair de lune* ne pripada tradicionalnom dur i mol tonalnom sistemu. Skladba je pisana u Des-duru, koji u taktu 37 modulira u cis-mol, ali na samo šest taktova, jer se odmah vraća u Des-dur.

Debussy nije zapisao ni prstomet niti pedalne oznake za *Clair de lune*, zbog već navedenih razloga u prošlom poglavlju. Na samom početku je stavio oznaku *con sordina* (prigušeno).

Dinamičke oznake tijekom skladbe su uglavnom *pianissimo*, s rasponom od *pianissima* (taktovi 51-58) do *forte* (takt 41). Takt 41 predstavlja vrhunac: muzika za vrijeme tog vrhunca modulira u cis-mol, te je to ujedno i jedini *forte* tijekom cijele skladbe.

Dinamičke se oznake svode uglavnom na *ppp*, *pp*, *p* i *f*, s nekoliko prijelaznih dinamika *crescenda* i *diminuenda*. Artikulacija je tijekom skladbe uglavnom *legato*, s ponešto *non-*

⁵⁹ Geck, 149.

legata i jednim akcentom u taktu 59. Harmonija i melodija *Clair de lune* ne sadrže puno neakordičkih tonova niti kromatskih pasaža.⁶⁰

Roy Howat je u svojoj knjizi *Debussy in Proportion* analitički raščlanio *Clair de lune* u formalnom, dinamičkom i harmonijskom pregledu, te prikazao nevjerojatnu pravilnost, osmišljenost i sistematičnost ove skladbe koja nakon takve analize podsjeća na Bachove skladbe ili one iz razdoblja klasike; pravilne, simetrične, čak i predvidljive. A u isto vrijeme slušamo jedan sasvim drugačiji zvuk koji pjesnici i muzikolozi ne mogu dovoljno nakriti riječima, opisujući tvorca iste ove skladbe: „Bio je jedinstveni slikar tajnovitog, tišine i beskonačnoga, oblaka koji plovi nebom i bljeskanja valova; istančanih pojedinosti koje nitko prije njega nije bio sposoban dočarati.“⁶¹

U odnosu na ostatak *Suite bergamasque*, tonalna struktura *Clair de lune* pokazuje ogromnu prednost u suptilnosti, finoći. Iako već od 15. takta dolazi do odmaka od harmonije osnovnog tonaliteta, Debussy izbjegava moduliranje, tako cijela skladba sadrži samo jednu modulaciju strateški smještenu u taktu 37, koja će voditi u glavnu kulminaciju nekoliko taktova poslije.

Nevjerojatno je kako se lako Debussy kreće i u tako uskom samonametnutom tonalnom okviru, a to je vidljivo u vještini s kojom gradira kasnije dijelove skladbe progresivnog tonalnog rješenja. S taktom 43 započinje povratak u osnovni tonalitet preko pedalne dominante. Izbjegavši iščekivanu savršenu kadencu, muzika u taktu 51 prvo kreće u rekapitulaciju na trećem stupnju osnovnog Des-dur tonaliteta, na tzv. *medianti*, a tek poslije, u taktu 59, dolazi kadencom do tonike s dodanom septimom, da bi s taktom 66 započela *coda* u toničko rješenje.

Žarišni dio razvoja je modulacija u taktu 36. Ona leži točno na polovici skladbe, koja ima 72 takta, i u taktu 58, koji je ključan za povratak u osnovni tonalitet, te tako formira

⁶⁰ Kuo, 40.

⁶¹ Goulding, 314.

podjelu na 36:22:14 (= 18:11:7) kroz cijelu skladbu. Mikrodijelovi unutar većih makrodijelova su označeni prvim odmakom od tonike u taktu 14, te rekapitulacijom u taktu 50 koji zajedno tvore podjelu: 14: 22: 14: 8 (= 7: 11: 7: 4) sve do povratka na toniku u taktu 59.

U isto vrijeme ovaj dio od 58 taktova je moguće podijeliti i drugačije; 26: 16:16 (=13: 8: 8), pri čemu je takt 26 početak centralnog dijela, takt 42 početak povratka na toniku preko pedalne dominante. Tako takt 59 s povratkom na osnovni tonalitet spaja različite pedale.

Numerička shema je prilično impresivna te uključuje sve značajne dijelove. Međutim, dinamički oblik, iako proporcionalno priprema kasnije strukture, sam za sebe nije pripremljen od prijašnjih te je neproporcionalan sa tonalnim sekvencama.

Suite bergamasque je objavljena 1905.g., a Debussy ju je netom prije izdavanja revidirao, što je poznato iz njegove korespondencije. Plesni stavci: preludij i menuet su mijenjani do samog kraja, a nijedan ne sadrži ustrajni proporcionalni sustav dok *Clair de lune*, iako od strane Debussyja smatran nesavršenim, nije mijenjan.

Oblik *Clair de lune* se također reflektira prema svojoj poziciji u suiti, kao treći od četiri skladbe postaje lirični vrhunac skladbe.⁶²

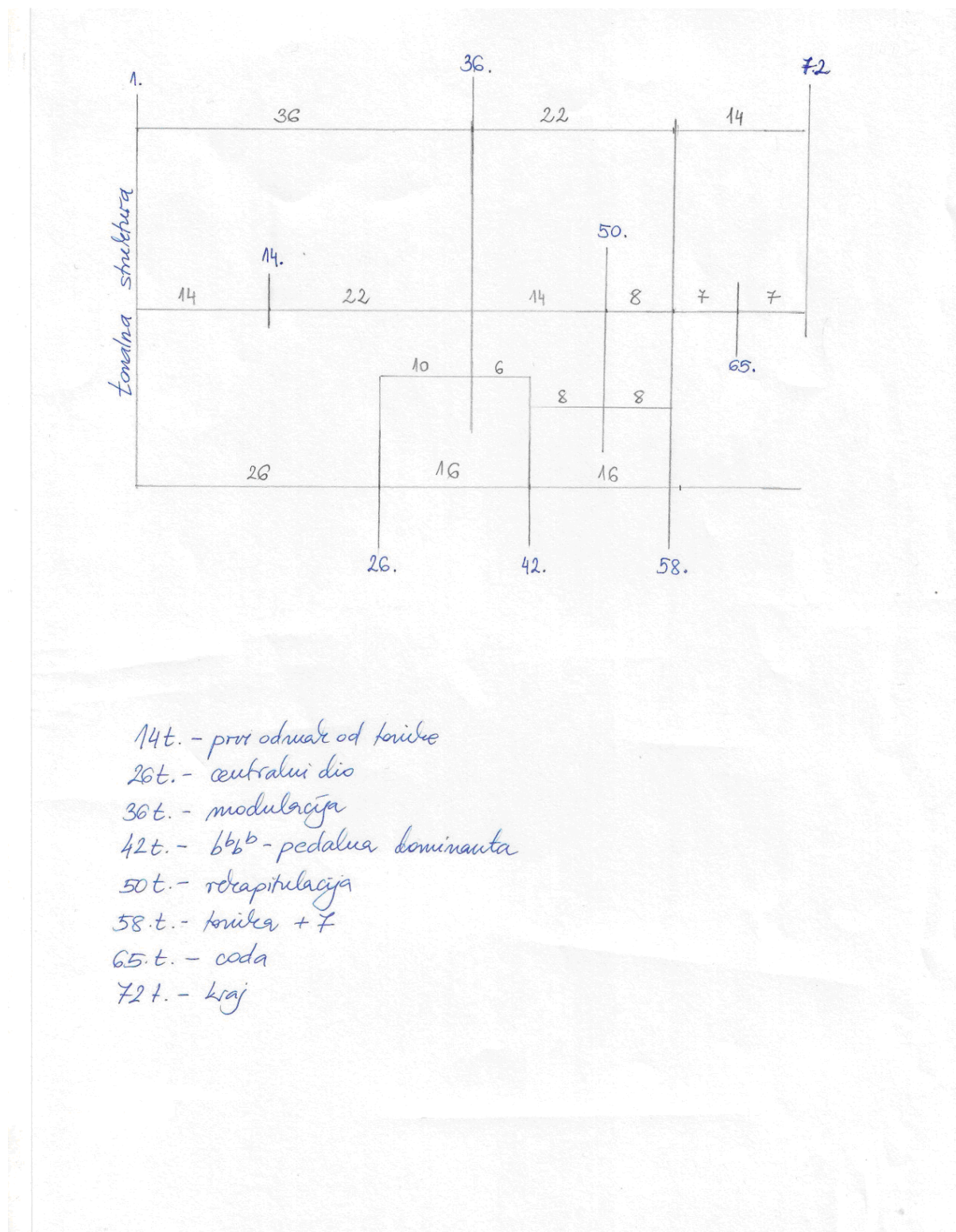
„Debussy uspoređuje formalnu analizu glazbe sa zadovoljstvom koje osjećamo kad rastavljamo džepne satove kako bismo se divili njihovom složenom mehanizmu. Umjetničkom djelu se na taj način ne približujemo, njegova će nam ljepota zauvijek ostati tajna.“⁶³

(Martin Geck)

⁶² Roy Howat, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis* (Cambridge University Press, 1983), 44., [on line], dostupno na http://books.google.hr/books?id=O2U65rfH1NQ&dq=Debussy+in+PROPORTION&printsec=frontcover&source=bl&ots=VQBGn8cgLr&sig=prYSmwekRJgpwpGGFyxw8A4yoCU&hl=hr&ei=2f0jS9yB4eH_AbGxMmoCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBMQ6AEwAQ#v=onepage&q=&f=false, pristupljeno 12. prosinca 2009.

⁶³ Geck, 149.

Roy Howat svoju numeričku analizu zorno ilustrira u obliku neobične sheme u kojoj redni brojevi predstavljaju broj takta značajan po nekoj promjeni u skladbi koja završava sa taktom 72.⁶⁴



- 14t. - prvi odzvat od tonike
- 26t. - centralni dio
- 36t. - modulacija
- 42t. - bbb - pedalna dominantna
- 50t. - recapitulacija
- 58t. - tonika + F
- 65t. - coda
- 72t. - kraj

⁶⁴ Howat, 42.

4.2. ANALIZA PET RAZLIČITIH INTERPRETACIJA *CLAIR DE LUNE*

U dosadašnjim poglavljima mnogo je toga rečeno o Debussyju, Debussyjevom glazbenom stilu, Debussyjevom klavirskom stilu, o nekim izričitim Debussyjevim željama što se tiče izvedbe skladbe *Clair de lune*, te o samoj skladbi sa različitih, Debussyjevih interpretacijskih ili teoretskih formalnih, aspekata. U ovom poglavlju posvetit ću se analizi realizacije te skladbe u 5 različitih, odnosno sličnih izvedbi, petorice velikih pijanista 20. stoljeća, različitih nacionalnosti i kultura i njihovom iščitavanju notnog teksta između redaka.

Snimke pet različitih interpretacija *Clair de lune* prilažem uz rad, a riječ je o studijskim ili koncertnim izvedbama sljedećih pijanista: Peruanca Vladimira Valdivie (1970.), Rusa Svjatoslava Richtera (1915.-1997.), Amerikanca iz Louisiane Harveya Van Cliburna (1934.), Nijemca Waltera Gieseckinga (1895.- 1956.) i Čileanca Claudia Arraua (1903.-1991.).

Najprepoznatljivija razlika među tih pet izvedbi je u njihovom različitom trajanju. Tako *Clair de lune* u izvedbi Richtera traje najduže: 5.36', Valdivia je drugi po redu, s trajanjem od: 5.40', slijede Van Cliburn i Giesecking sa istim trajanjem od 5.10', a najkraća izvedba je ona Claudia Arraua od 4.52'.

Ostale razlike u interpretacijama su ponajviše u dinamici i agogici, te u ponekom individualnom isticanju pojedinih glasova. Tako da razlike potječu prije svega iz interpretove vizije Debussyjeve skladbe unutar postavljenih zakona točnih nota, ritma i zapisanih interpretacijskih oznaka. O tim razlikama će biti riječ u narednim odlomcima.

4.2.1. VLADIMIR VALDIVIA

Peruanski pijanist Vladimir Valdivia doživljava *Clair de lune* mirno i odmjereno, bez velikih promjena u dinamici, pa i tempu. Dinamika se uglavnom kreće od *pianissima* do *mezzo fortea*, iako je teško doživjeti *pianissimo* preko snimke i ocijeniti koliko Valdivia uistinu poštuje Debussyjeve želje ekstremno tihe dinamike pa u skladu s tim i male dinamičke promjene. Ali ono što je uistinu prepoznatljivo Debussyjevo jest ujednačenost i zadržavanje mirnog ozračja bez velikih strasti, dinamičkih razlika i bilo kakvih ekscesa koji bi narušavali mir mjesečine.

Početak *Clair de lune*, odnosno, prva četrnaesterotaktna cjelina ima slijed od početnog *pianissima* preko jednostavnog vođenja melodije, pokretnijeg ponavljanja iste ideje od devetog takta sa širim slogom u akordima, do završavanja fraze agogičkim *ritardandom*. Od *pianissimo* ozračja nimalo ne odstupa, te poštuje Debussyjevu oznaku na početku skladbe *con sordina*. U pokretnijem ponavljanju iste ideje, od devetog takta, opća je dinamika za jednu crticu veća; ruka ulazi više u tipke, te dobiva na većoj izražajnosti, a i gušći slog akorada donosi više zvuka, međutim intimno, komorno ozračje ostaje kao na samom početku. Valdivia pedal u pravilu mijenja sa svakim pomakom u lijevoj ruci, odnosno sa svakim novim taktom, pa tako i posljednji takt cjeline, 14., drži pod istim pedalom, možda ga ne pritisnuvši do kraja jer zvuk ostaje izuzetno čist.

Drugu cjelinu od 15.-26. takta, koja predstavlja odmak od tonike, svira otvorenije, s jasnim kristalnim diskantom, što znači da pušta lijevi pedal. Prve dvije dvotaktne fraze tog *rubato* dijela svira pod istim pedalom, jer se jasno čuju duge oktave u basu, pri čemu osminski akordi ostaju nevjerojatno čisti i razgovijetni. Jednako postavlja nepotpuni široki slog *b-mol* akorda, u 15. i 17. taktu, na početku obje dvotaktne fraze, oba svira istom jačinom i intenzitetom nakon čega, drugu frazu više razvija kao melodiju pod *legato* lukom, a za prvu

inzistira na *rubatu* i *tenutu*, stvarajući dojam teško pokretljivih osminskih akorada . Daljnje dvotaktne fraze do kraja cjeline razvijaju se slično u izmjeni melodičnih sekstoli i *tenutnih* akorada do 25. i 26. takta s kojima završava ova druga dvanaesterotaktna cjelina. U ta zadnja dva takta se nižu četiri *arpeggio* akorda u točno izbrojenim notnim vrijednostima, osim zadnjeg kojeg rastavlja sporije te priprema na centralni pokretniji dio skladbe *un poco mosso* od 27.- 43. takta.

Centralni dio skladbe *un poco mosso* od 27. takta zbog prvog pojavljivanja šesnaestinki djeluje pokretnije, iako Valdivia ostaje blizak tempu iz *rubato* dijela. Šesnaestisku pratnju svira tiho, izjednačeno i jasno, nagoviješta svaku harmonijsku promjenu koja dolazi s novim basovim tonom, koju popraća promjenom pedala. Diskant mu je glavna vodilja, ali ono što je posebno zanimljivo u deset taktova koji vode do *en animant* dijela u 37.taktu, jest sviranje takt po takt. Naime, Valdivia svaki takt završava malim *ritardandom* i svaki sljedeći takt priprema, na taj način ne dopušta ovom dijelu da krene, te ga namjerno zaustavlja ne bi li onda u 37.taktu koji donosi modulaciju pustio skladbu da se pokrene bez zaustavljanja. Na taj je način dobio izvrstan efekt ubrzavanja, odnosno kasnije fluidnosti, a cijelo vrijeme je bio u istom tempu. Također je suptilno označio novost u promjeni tonaliteta, neprekidnim pokretom dobio na efektu *crescenda* bez da je sam puno promijenio, odnosno podigao dinamiku, te je tako ispoštovao Debussyjevu želju ne pretjeranog *crescenda* kroz četiri takta od *en animanta*, jer *forte* traje samo jedan takt. Ovaj pokretni dio dovodi do *diminuenda* u 42.taktu, kojeg već Valdivia priprema s *rubatom*, ritmički vrlo slobodnim tercama koje velikim *ritardandom* vode ka novoj osmerotaktnoj *calmato* cjelini u *pianissimu*.

Calmato u *pianissimu* traje osam taktova i nastavlja se na ugođaj koji je Valdivia pripremio *ritardandom* i smirenjem u dinamici i tempu već kroz 42. i 43. takt. Zato je prijelaz neprimjetan, te se na bazu pedalne dominante lagano izdvaja melodija, ne bi li veliko usporavanje započelo sa 47.taktom i velikim dahom prije rekapitulacije u 51.taktu.

Valdivia se prema Debussyjevom naputku vraća u prvotni tempo s ovom rekapitulacijom na *medianti*. Efekt je međutim ipak drugačiji, jer se tema sada izvodi oktavu više od one na početku, a tu su i zastoji u pokretu jer nakon šesnaestinskog pokreta dolaze mirne dulje notne vrijednosti koje sprečavaju protočnost. Međutim, to nije do Valdivie, nego je tako zamislio Debussy. Valdivia pak uživa u tim zastojima, kupa ih u pedalu, kojeg sada mijenja svaki takt, izuzev kod promjena harmonije, još ih više potencira uzimanjem mikrodahova prije svakog takta, pripremanjem značajnih melodijskih vrhunaca ili harmonijskih promjena.

Dolaskom teme na tonici u 59. taktu osjeća se potpuno smirenje koje nije došlo naglo, nego je pomno pripremano. Jedini akcent koji je Debussy zapisao, u taktu 59, za notu *ces 1*, Valdivia svira u skladu s dinamikom koju je zamislio za taj takt. *Ces 1* boja harmoniju, ali joj se ne nameće. Tih sedam taktova Valdivia još više smiruje iako još nije kraj. Svakoj noti dulje notne vrijednosti od osminke dodaje još malo pa stvara fantastično prirodno smirenje koje zahtijeva kraj. Debussy naravno piše i *codu* od još sedam taktova, od 66. takta, koju Valdivia samo na kratko stavlja u prvi tempo, ali ubrzo nakon počinje s usporavanjem. Od 69. takta to je usporavanje vrlo osjetno, jer počinje usporavati i šesnaestinke, a ne samo note dužih notnih vrijednosti. Valdivia dinamikom, od rekapitulacije do kraja, varira od trostrukog do jednostrukog *piana*, igrajući se bojama i nijansama vlastitih izvanrednih pijanističkih mogućnosti.

4.2.2. SVJATOSLAV RICHTER

Richterova izvedba je najsporija među pet navedenih. Prva cjelina od četrnaest taktova je izuzetno mirna, pod lijevim pedalom, intimne i komorne atmosfere, pomalo mistične. Richteru je u tom polaganom tempu svaki ton važan, svaka promjena. Osjeća se da svira *pianissimo*, da ničim ne želi narušiti mjesečinu. U osmom taktu Richter *ritardandom* zastaje već na drugoj dobi, na tonu *des 1* u diskantu, da bi se zaustavio na zadnjem akordu te pripremio ponavljanje teme. U prvih osam taktova puno suzdržanije koristi pedal, za razliku od narednih šest taktova gdje svi tonovi akorda zvuče pod jednim pedalom kao dodatna pratnja, kao pozadinska jeka. Međutim, u taktu 14 na drugu notu prve duole, na *des 1*, ipak uzima novi pedal u kojemu zadržava samo bas, namjerno pročišćavajući zvuk prije nove dvanaesterotaktne cjeline.

U taktovima 15 i 16, za razliku od Valdivie, Richter ostaje u *pianissimu*, ne inzistira toliko na ekspresivnosti *tenuto* akorada, iskorištava *rubato*, a iako je u tijeku nova cjelina s drugačijim tematskim materijalom, on je dinamički ne ističe kao potpuno novi dio. To zadržavanje istog intimnog, bliskog, komornog ugođaja postiže ne isticanjem diskanta u taktovima 15 i 16, nego melodiju vodi donjim tonom oktave desne ruke. Na taj način sprečava širinu i otvorenost zvuka kakva bi se dobila inzistiranjem na očiglednosti nagle gustoće akorada, posebno inzistiranjem na akordima u diskantu u njihovom širokom slogu. Međutim, kada u taktu 17, i dalje do kraja te cjeline, izdvaja diskant, to čini utapajući ga u već postavljenu tamniju atmosferu, te ne traži kristalni, čisti ton kakav bi se dobio fiksiranjem petog prsta, nego zvuči kao da namjerno polagano utiskuje prst u tipku. Isto tako ne inzistira na razlici *tenuto* oznaka i *ne tenuto* dijelova. Sve zvuči, manje više, kao melodijska cjelina pod lukom, za razliku od izvedbe Valdivie kod kojeg, u usporedbi s Richterom, kao da *tenuto* akordi zvuče gotovo *secco*. Richter u taktovima 25 i 26 ne poštuje trajanje nota, nego sva

četiri akorda svira kao da je riječ o istim ritmičkim vrijednostima, u Richterovom slučaju su to četiri četvrtinke s točkom. Zanimljivo je da je ovaj *rubato* dio i kod Richtera i kod Valdivie u istom tempu, što znači da Richter u odnosu na svoj izrazito mirni početak, ovu cjelinu, u odmaku od tonike, svira jako pokretljivo, ali ne napadno, jer dinamički ostaje u intimnom ozračju s početka, a *crescendo* mu je umjeren kako to i sam Debussy nalaže.

Od takta 27 Richter se vraća tempu koji je imao prije usporavanja. Šesnaestinke su te koje daju efekt protočnosti, *un poco mosso*, ali tempo je zapravo ostao isti. Za razliku od Valdivie koji je svirao takt po takt i čuvao pokretljivost za *en animant*, Richterovi su dahovi nakon svaka četiri takta. Naravno da agogički priprema svaki vrhunac i zanimljivu melodijsku liniju unutar ta četiri takta, ali muzičko se razmišljanje osjeća u obliku četverotaktnih cjelina, jer svaku završava većim *ritardandom* kao u taktu 30 ili *decrescendom* u taktu 34, dok zadnjim četverotaktom glatko ulazi u *en animant*, ne zaustavljajući se taj treći put jer ovaj put ide dalje. Upravo u tom nezaustavljanju na možda očekivanom mjestu, na kraju takta 38, Richter dobiva na živosti, jer stvara veću cjelinu, dakle i glatku protočnost. Namjera je slična onoj kakvu ima i Valdivia, a efekt je gotovo isti; dobivanje na *animantu* bez pravog ubrzavanja. Richterove su silazne terce u taktovima 41 i 42 nešto pravilnije, *ritardando* jednostavniji, a time i prijelaz u *calmato* neprimjetniji. Dinamika nije *mezzo piano*, a ugođaj je još uvijek pod utjecajem šesnaestinskih kretnji iako unutar stalnije harmonije pedalne dominante. Pravo smirenje, i pravi rez dolaze kod Richtera tek s taktovima 49 i 50 gdje proširuje šesnaestinsku figuraciju i bez daha ulazi u rekapitulaciju teme na trećem stupnju *Des-dura* u savršenom zvonkom *pianissimu*.

Uz ponovni zvuk teme u istom tempu s početka skladbe, Richter izdvaja, isprva repetirajuću, a potom silaznu, najnižu dionicu u ostanom ritmičkom obrascu polovinke s točkom i četvrtinke s točkom. Dajući već poznatoj temi dotad nepostojeći puls i sasvim novi

prizvuk odbrojanja. I ovdje Richter izvodi cijele taktove pod jednim, savršeno čistim, pedalom.

Dodana septima na tonički akord u taktu 59 kod Richtera je nešto značajnija nego kod Valdivie, ali još uvijek u okvirima *piano* dinamike. Šesnaestinske figuracije *code* iako u početku kreću neodlučno, postaju puno brže, kao da se samo prelazi preko njih; sredstvo, a ne cilj. Sredstvo za dolaženje do posljednjih melodijskih fragmenata u taktovima 67 i 69, do konačnog velikog *ritardanda* u posljednja tri takta, te polaganog razlaganja tonova *Des- dur* kvintakorda do završnog *arpeggia*.

4.2.3. HARVEY LAVAN „VAN“ CLIBURN

Američki pijanist u svom srednjem, najviše zastupljenom tempu, svira puno romantičnije i od Valdivie i od Richtera; puno slobodnije, s većim *rubatima*, razlikama u dinamiци i ekspresivnosti. Dok bi se vođenje melodijskih linija kod Richtera i Valdivie moglo opisati kao jedan pravilan luk kojeg čini svaka nota, ton, promjena harmonije jednako važni obojici pijanista, Van Cliburnova bi se melodija mogla opisati kao jednako pravilan luk, ali kojeg čini niz nejednakih valova koji idu malo naprijed, pa malo natrag, ali koji na kraju, u cjelini, ipak čine jedan pravilan, cjeloviti luk.

Van Cliburn si daje vremena za svaku harmonijsku promjenu, te se zaustavlja na noti duže notne vrijednosti od osminke, dok izmjenične tonove, ili općenito osminke svira pokretnije, pa čak i prelazi preko njih. Iako se u prvoj četrnaesterotaktnoj cjelini kreće u okvirima *piana*, te se kod njega i osjeti tendencija ka *pianissimu*, zbog ekspresije melodije i njenog isticanja daje joj veću dinamičku vrijednost, pri čemu ostatak harmonije tretira kao pratnju, čuvajući ipak na taj način ozračje *pianissima*. Tako dok je Richteru u prvom planu važan ugođaj općenito, harmonijski i melodijski, Van Cliburn svoju važnost daje prije svega melodiji u diskantu. U taktu 14 na duolama primjenjuje veliki *ritardando* i *diminuendo* završavajući jednu cjelinu i počínjući drugu.

Izrazita novost kod Van Cliburna, za razliku od Valdivie i Richtera je priprema *b-mol* akorda u taktu 15, odnosno, veliko dramatično kašnjenje na taj akord nakon odsviranog pedalnog tona. Sam početak nove *rubato* cjeline je u prekrasnom, pripremljenom *pianissimu* kojeg dosta rano, već krajem istog takta razvija u *crescendo*, s istaknutom gornjom oktavom kao melodijskom vodiljom. Cijela je ta cjelina rađena po istom principu malih valova kao u samom početku skladbe koji se sastoje od otegnutog početka, zaleta i povratka. Na taj način Van Cliburn gradi dvotaktne fraze uz jasnu uzlaznu gradaciju u oktavama u basu koje vode do

već pripremljenog smirenja u taktu 25. Smirenje postiže posljednjim dvama akordima u taktu 24 te konačnim *ritardandom arpeggio* akorada koji su ritmički slobodno odsvirani. Tako je samo prva polovinka s točkom izbrojana u svojoj pravoj vrijednosti, dok je druga nota: četvrtinka s točkom, produžena, a njen *arpeggio* proširen. Van Cliburn u taktu 22 posljednji akord *es-mola* u trajanju četvrtinke s točkom izvodi kao brzi neprimjetni arpeggio koji naravno nije zapisan, ali koji daje zanimljivu gustoću akordu i novost nakon već tri slične dvotaktne fraze. Taj je arpeggio vrlo neprimjetan, gotovo slučajan, ali ne bih rekla suvišan. Pristaje atmosferi Cliburnove izvedbe.

Centralni dio *Clair de lune* je u Van Cliburnovoj izvedbi pokretniji nego u dosadašnjim interpretacijama, u skladu s pokretnijim tempom početka, ali i u odnosu na njega, puno pokretniji. *Pianissimo* je okvirno shvaćen, jer se sa razgovjetnom šesnaestinskom figuracijom te isticanjem melodije nad tako bogatom pratnjom teško ostaje pri *pianissimu*. Van Cliburnovo muzičko razmišljanje je slično Richterovom. I on razmišlja u četverotaktnim frazama, koje počinju izrazitim *pianom*, pa se zahuktavaju, pokreću i smiruju pred sam kraj, da bi sljedeći četverorakt došao na isti način. U *en animant* ulazi u rastućem *crescendu* i agogičkom zaletu, te uz izvrsno izigrane šesnaestinke važnost prije svega daje melodiji u diskantu. Poseban je kratki agogički *diminuendo* u taktu 38, koji traje samo dvije dobe, ali kao da je njime dobio pauzu za mikroudah, bez stajanja na standardnim mjestima, te već na sljedećoj dobi krenuo dalje sa novim zaletom i drugim *crescendom* kojim u istom, sada zahuktalom, pokretu dovodi do silaznih terci u *forte*. *Diminuendo* i *ritardando* se u taktu 42 pojavljuju jako kratko, tek na posljednje dvije terce, označivši prijelaz u *calmato*, koji počinje u osjetno tišoj dinamici.

Calmato kod Van Cliburna je nešto nagliji, zbog veće razlike u prijelazu sa prijašnjeg *forte*a, a i daljnji tijek tog osmerotaktnog prijelaza je u svrhu pripreme za rekapitulaciju teme. Iako i u ovom dijelu Van Cliburn unutar *calmata* radi svoje valove, posebno na ovim

dvotaktnim frazama koje su građene od po dva identična takta, pa mu je drugi takt tih fraza pokretniji. Pravi *calmato* i priprema za prvi tempo kao i kod Richtera dolazi u taktu 50, kada i on proširuje šesnaestinke i velikim diminuendom ulazi u pianissimo u sljedećem taktu.

I u ovoj smirenijoj reminisceniji teme, od takta 51, još se uvijek osjeća gibanje melodije u valovima, sada već tako karakteristično za Van Cliburna. Kao i Richter, i Cliburn izvlači isprva repetirajuću, a zatim silaznu melodijski liniju u basu, iako ona kod Richtera pridonosi stabilnom, ravnomjernom pulsu, a kod Cliburna kao da naglašava agogičnost zbog odnosa sa valovitom melodijom.

Od takta 59, ni Cliburn se ne može oduprijeti Debussyjevom majstorskom usporavanju. Uz *pianissimo* dinamiku, duže ritmičke vrijednosti, te jedini Debussyjev akcent u taktu 59, nema puno prostora za vrludanje. Debussyjeva je namjera jasna.

Sa šesnaestinskom figuracijom na kratko se vraća i Cliburnova valovitost, ali samo na kratko, i na samom početku, jer jednom započet proces završavanja skladbe, i pripremanja njenog kraja sada nema smisla više narušavati. Tako da je princip kraja sličan onomu Richtera i Valdivie. Prirodan, samonametnuti *ritardando* u malom *decrescendu*, od jednostrukog do trostrukog *pianissima*, preko prirodnog razlaganja *Des-dur* akorda u taktu 71 dovodi do logičnog kraja.

4.2.4. WALTER GIESEKING

Izvedba *Clair de lune* Nijemca Waltera Gieseckinga je u trajanju identična onoj Hrveya Van Cliburna, ali samo u trajanju, odnosno u izboru tempa, dok u realizaciji ima neke, sebi svojstvene, ideje. Prije svega, agogična valovitost, specifična za Van Cliburna, se ne može primijeniti za opis Gieseckingove interpretacije. Riječ koja bi mogla opisati Gieseckingovu *Clair de lune* bi prije bila statičnost, ali nikako u lošem smislu, jer muzika ne može biti statična, kada je stalno u pokretu i nikad ista. Nego, karakter skladbe, u usporedbi sa Cliburnovom valovitošću, je statičniji, mirniji, suzdržaniji, tiši, bliži osjećaju tempa Valdivie i Richterovom *pianu*.

Ako bi stavili Van Cliburnovu i Gieseckingovu izvedbu da sviraju u isto vrijeme, odnosno da počnu točno u isto vrijeme, njihova bi podudarnost trajala jedan takt, ako i toliko. U takvom eksperimentalnom slušanju Giesecking kao da pravilno kasni za svakom Cliburnovom dobom. Naime, Cliburn ima sjajan osjećaj za puls, pa njegova agogika ne narušava tempo koji je isti Gieseckingovom, ali Giesecking odabire postojanije kretanje, manje agogičke kretnje, što uvelike umiruje njegovu izvedbu, te ju čini bližom Richterovoj sporijoj verziji.

Prvih četrnaest taktova prolaze u osluškivanju *pianissima*, melodije, promjena i bojanja harmonije, i to sve u izvanredno spokojnom ugođaju. Taj se ugođaj nastavlja i sljedećom cjelinom od takta 15 koju svira istom dinamikom i neuobičajeno sporijim tempom, sa inzistiranjem na *tenutu*, melodijom u diskantu i još usporavanjem na kraju svake dvotaktne fraze. Dosad je ovo prvi takav pristup interpretaciji, nova ideja koja je podcrtala ovu cjelinu, te ju učinila zanimljivom. Od Debussyjeve dinamičke oznake u taktu 19, Giesecking raspoređuje *crescendo* na preostale tri dvotaktne fraze, gradirajući ih sve glasnije u istom polaganom tempu, s *ritardandima* na kraju fraza, izuzev posljednje, koja bez pripreme u

obliku zastoja ili daha, vodi ka završetku cjeline u taktovima 25 i 26 sa već dobro poznatim *arpeggio* akordima. Ti su akordi ritmički točno izbrojani, jedino zadnji, koji je prošireniji dolazi ranije, pa tako upada na područje trajanja polovinke s točkom u taktu 26.

Gieseckingov *un poco mosso* je u istom mirnom ozračju kao i cijela *Clair de lune* dosad, intenzivnije boje, ali u *piano* podlozi, agogički nešto slobodniji, ali u polaganom tempu. Isprva se čini kao takt po takt izvedba, zbog agogičkih usporavanja i stišavanja na kraju taktova, ali već sa taktom 28 vidi veća muzička ideja. U taktu 33 Gieseckingov kratkotrajni *crescendo* daje skladbi mali polet, koji se brzo stišava, da bi onda veći polet i u *crescendu* i u tempu dobio od takta 36. Ulazeći tako u *en animant* glatko, pokretno, ali ne dolazeći do *forte*a, nego samo raspjevane melodije koja u taktu 40 već polako gasne, tako da su silazne terce već u *pianu*.

Calmato kod Gieseckinga ima nešto intenzivniji ton, tamniji, dramatičniji. Izmjenjivanje melodije u srednjem i gornjem glasu je prisutno i u ostalim interpretacijama, ali je kod Gieseckinga malo dramatičnije obojano, zbog promjene u odnosu na dosadašnju laganu, prozračnu atmosferu. Smirenje naravno donosi i povratak te iste lagane i prozračne atmosfere.

Smirenje u taktovima 49 i 50 vraća mirno okruženje s početka skladbe u kojemu se sada nalazi rekapitulacija na medianti u savršenom *pianissimu* sa prekrasnim zvonkim, nosećim zvukom terce na drugoj dobi. Giesecking njeguje taj kristalni zvuk diskanta do kraja ove reminiscencije držeći se svog početnog tempa i mirnog karaktera, bojujući prekrasne harmonije u pedalu i puštajući ih da zvuče. Debussyjev akcent kod njega je uklopljen u toničku harmoniju, te ga posebno ne naglašava, nego mirno privodi skladbu njenom kraju. Savršena je njegova realizacija tog smiraja u posljednjem četverotaktu prije *code*. Nevjerojatna je kontrola zvuka kojom, proporcionalno prirodnom usporavanju svakog sljedećeg akorda, uspijeva na *diminuendu* iz dvostrukog u trostruki *pianissimo*.

U *codi* se Giesecking prije završnog „umiranja“ zgodno usredotočuje na bas, kao melodijsku i ritmičku vodilju šesnaestinskih figuracija, na kratko dobivajući plesni puls. Ali to traje samo takt i pol, nakon čega slijedi konačni i posljednji *diminuendo* i *ritardando* na već postojeću *piano* dinamiku i polagani tempo.

4.2.5. CLAUDIO ARRAU

Clair de lune u izvedbi čileanskog pijaniste Claudia Arraua, po trajanju je najkraća među pet navedenih, ali nipošto nije najbrža izvedba koja postoji. Tu su još i izvedbe drugih pijanista, primjerice: Granta Johannesena ili Victora Borge koje imaju još kraće vrijeme trajanja. U slučaju prvog vrijeme iznosi; 4.30', a u slučaju drugog: 4.20'. Obrada ove skladbe za violinu u izvedbi Davida Oistrakha primjerice također iznosi 4.20'.

Međutim, kroz ovih pet analiza već smo se uvjerali da odluka o sporijoj ili bržoj izvedbi, koja je u potpunosti na interpretu, pogotovo u ovako malim razlikama, ne odlučuje o boljoj ili lošijoj izvedbi, dok god je sugestivna. A dosad je svaki od navedenih pijanista u svojoj interpretaciji, ideji bio itekako sugestivan. Odluka o sporijoj, odnosno, bržoj izvedbi može pijanista u negativnom smislu približiti samo naslovu izdajnika, ili u odnosu prema skladatelju ili prema samom sebi ukoliko je izabrani tempo nepogodan za njegove pijanističke mogućnosti. Tako ovu analizu završavam sa najbržom verzijom *Clair de lune*, čileanskog virtuozu.

Pokretnija izvedba znači pokretnost melodije i puls koji treba očuvati do kraja skladbe. Zato kod Arraua nema zastajkivanja, praznog hoda ili velikih *ritardanda*. Pokretnija svirka znači i glasnija pasažna mjesta, veće dinamičke razlike, čisto zbog zvuka koji se nagomilava pod jednim pedalom. Zato bih Arrauovu izvedbu najviše usporedila s onom Van Cliburna, jer su po svojim karakteristikama najromantičnije; strastvene, s puno agogike, različitih dinamika.

Van Cliburnovi valovi su slični ovima Claudia Arraua. S tim da Arrau u svojoj pokretnijoj izvedbi zbog osjećaja pulsa skladbe naginje plesnoj izvedbi. Cijeli taj prvi dio poziva na taktiranje jer je osjećaj pulsa i tempa jasan. Zanimljivo je i korištenje pedala, koji je u principu isti kao i kod dosad analiziranih interpretacija, ali zbog bržeg tempa i sočnijeg tona

i pedal više zvoni sa svom harmonijom koja se nagomilala pod njim. U svakom slučaju Arrau zna što radi jer se za pedal ne može reći da je nečist, ali dinamika je zbog toga glasnija od *pianissima*. Posebno je zanimljivo kako nimalo ne pročišćava pedal u taktovima 13 i 14, za razliku od Richtera koji osjetno čisti pedal baš u zadnjem taktu ove cjeline, dakle u taktu 14.

Od takta 15 i tempa *rubato* opet se vidi da je češći slučaj da se repetirajuće oktave i akordi petnaestog takta ubrzavaju, s tim da Arrau ne podiže dinamiku, nego to čini nemijenjanjem pedala pod kojim se skuplja zvuk. Njegovo je muzičko mišljenje, kao i kod ostalih, u obliku dvotaktnih fraza, međusobno povezanih uzlaznim oktavama u basu. Arrau s *crescendom* počinje u taktu 19, lagano stvarajući napetost upravo kroz te uzlazne oktave i izraziti *tenuto* u akordima. Na kraju svakog takta radi male pripreme za sljedeći takt sve do takta 24 u kojemu nema zaustavljanja, nego bez pripreme u obliku *ritardanda* ili mikroudaha ulijeće u vrhunac cjeline, arpeggio akord, koji neobično zvoni pod pedalom u takvom *forte*. Sljedeći akord nakon njega već je pod *diminuendom*, a trajanje sva četiri akorda je u skladu sa ritmičkim zapisom.

Ovaj *un poco mosso* je najpokretniji do sad, s prvom četverotaktnom frazom još suzdržan; dinamički i agogički, sljedeća fraza, od takta 31, već je u *mezzoforte*, te daljnjim *crescendom*, gustim pedalom i romantičarskim *accelerandom* ulazi u pravi zahuktali vrhunac skladbe, od takta 35, preko modulacije, u virtuoznom karakteru, sa savršeno izigranim šesnaestinkama, podsjećajući pritom na Chopinove virtuozne pasaže i Lisztovu strastvenu dinamičku progresiju.

Smirenje dolazi krajem takta 42 koji priprema *calmato* dio, koji se, iako mirniji u dinamici i tempu, još uvijek kreće zbog šesnaestinske pratnje. Od takta 46 počinje pravi *diminuendo* i *ritardando* koji do takta 50 u potpunosti smiruju cijelu zahuktalost i pripremaju rekapitulaciju teme u mirnom ozračju s početka skladbe. I Arrau fino vodi silaznu bas liniju za vrijeme reminiscencije teme kroz jedan dugi strpljivi *decrecendo* od osam taktova. Na

kratko se, u taktu 59, ponovo izdvaja tema sa dodanom septimom, kod Arraua istaknutom, te se u prekrasnom pianu završava tematska cjelina. *Coda* na kratko vraća pokret i agogiku koji zamiru prvim Debussyjevim zastojem u taktu 66, koji izvodi pod jednim pedalom. Zanimljivo je pak da u taktu 70, za treću dobu uzima novi pedal, iako ti tonovi pripadaju harmoniji prvih dviju doba, dok primjerice u taktovima 67 i 69 pod istim pedalom svira i ne tako pripadajuće harmonije. To je jedan od Arrauovih načina postizanja napetosti i efekta popuštanja, čišćenja i smirivanja, neophodnih za privođenje kraju ove skladbe.

5. ZAKLJUČAK

„Traduttore, traditore!“

Stara talijanska izreka, *„Traduttore, traditore“*, doslovno prevedena: „Prevoditelj je izdajnik“, korištena za francuske prevoditelje Dantea, dolazi na snagu svaki put kada se neko stvaralaštvo ne može pročitati, čuti ili vidjeti u originalu. To ponajviše vrijedi za književnike, pjesnike čiji se jezik, zvučnost, namjera stvorena u umjetnikovoj glavi, na njegovom jeziku, gubi u prijevodu. Ipak, književnost nije ovisna o prolaznosti vremena u mjeri u kojoj se to odnosi, ili bolje rečeno, se odnosilo na muziku prije tehnologije audio zapisa. Jednom zapisano književno djelo postoji i traje, omogućava ponovno iščitavanje, proučavanje, prevođenje pa i mogućnost da se nauči jezik na kojemu je pisano određeno djelo.

Muzičari muziku proučavaju cijeli život. Uče njenu gramatiku, njene mogućnosti, iznimke, cijeli život proširuju muzički vokabular, s vremenom dobivaju svoj prepoznatljivi naglasak, uče sve svjetske muzičke jezike i muzikoslovce, ali na kraju ipak nemaju originalni zapis, izvor, snimku, zvuk, tu ideju iz glave jednog čovjeka koja je u svom izvornom obliku potrajala koliko i misao o njoj, djelić sekunde. Zapisana riječ postoji za sve u svom izvornom obliku od trenutka kada je zapisana, a originalna je muzička misao minulih skladatelja, izvođača nestala s njima. Zato je pojam interpretacije u muzici ono što je prevođenje u književnosti. Hvatanje, traženje i odgonetavanje ideje, srži i biti nekog djela, književnog ili muzičkog.

Interpretacija kod muzičara još doslovnije znači čitanje između redaka, ili još teže, čitanje onoga što nije zapisano. Sve muzičko školovanje koje opismenjuje muzičara da pročita, a potom i izvede notni zapis, nije ništa više nego svladavanje materinjeg jezika. Ono što nakon toga slijedi prerasta u novu duhovno-intelektualnu razinu. Jer je spoznavanje biti drugog čovjeka, skladatelja, u duhu njegova vremena, te spoznavanje biti njegovog djela koje

je entitet za sebe, zatim još teže spoznavanje svoje biti, svoje sadašnjosti, svog vremena kompleksan životni, umjetnički, duhovan proces koji nikako ne može dovesti izdaji. A sama namjera prema takvom savršenstvu već je pobjednička i ne treba je prevoditi.

BIBLIOGRAFIJA

- Debussy, Claude, *Clair de lune*. Iz Suite bergamasque, za klavir. Uredio Zoltán Kocsis. Budapest: Könemann Music Budapest.
- Debussy, Claude, *Clair de lune*. Iz Suite bergamasque, za klavir. Paris: Durand, 1905.
- Djupdal, Karstein, *A Piano Method by Claude Debussy*. [on line]. Dostupno na www.djupdal.org/karstein/debussy/method/m06.shtml. Pristupljeno 12. prosinca 2009.
- Dumesnil, Maurice, *How To Play and Teach Debussy*, New York: Schroeder & Gunther, 1932. [on line]. Dostupno na http://homepage.mac.com/stevepur/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html. Pristupljeno 12. prosinca 2009.
- Dumesnil, Maurice, *Interpreting Debussy*, Summy piano teaching pamphlet series No.11. Summy Publishing Company, 1957. Citirano u: Liu-Hsiu Kuo, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*. [on line]. Dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927. Pristupljeno 12. prosinca 2009.
- Geck, Martin, *Kratka povijest glazbe*, Zagreb: Mozaik knjiga, 2008.
- Goulding, Phil G., *Klasična glazba: 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*, Zagreb: VBZ, 2004.
- Howat, Roy, *Debussy in Proportion: A Musical Aalysis*, Cambridge Univerity Press, 1983. [on line]. Dostupno na http://books.google.hr/books?id=O2U65rfH1NQC&dq=Debussy+in+PROPORTION&printsec=frontcover&source=bl&ots=VQBGn8cgLr&sig=prYSmwekRJgpwpGGFyxw8A4yoCU&hl=hr&ei=2f0jS9yfB4eH_AbGxMmoCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBMQ6AEwAQ#v=onepage&q=&f=false. Pristupljeno 12. prosinca 2009.
- Kuo, Liu-Hsiu, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*. [on line]. Dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927. Pristupljeno 12. prosinca 2009.
- Lesure, Francois, *Debussy, (Achille-) Claude*, u: Sadie, S., ur., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ldn-NY-Hong Kong: Macmillan – Grove's Dictionary of Music – Peninsula Publishers, 2001². Dostupno na www.oxfordmusiconline.com. Pristupljeno 12. prosinca 2009.
- Long, Marguerite, *At the Piano with Claude Debussy*, London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1972. Citirano u: Liu-Hsiu Kuo, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*. [on line]. Dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927. Pristupljeno 12. prosinca 2009.
- Michels, Ulrich, *Atlas glazbe, Povijest glazbe od baroka do danas*. 2. svezak. Zagreb: Golden marketing. Tehnička knjiga, 2006.

Nichols, Roger, *Debussy Remembered*, London: London Amadeus Press, 1992. Citirano u: Liu-Hsiu Kuo, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*. [online]. Dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927. Pristupljeno 12. prosinca 2009.

Schmitz, Elie Robert, *The Piano Works of Claude Debussy*, New York: Dover, 1966. Citirano u: Liu-Hsiu Kuo, *Transcribing for the Harp: A Study of Debussy's Clair de lune*. [online]. Dostupno na http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=vcin1163607927. Pristupljeno 12. prosinca 2009.

SADRŽAJ

1. Biografija C. A. Debussyja.....	1
2. „Debisist“ Debussy.....	5
3. Debussyjev klavirski stil.....	9
4. <i>Clair de lune</i>	13
4.1. Formalna analiza <i>Clair de lune</i>	16
4.2. Analiza pet različnih izvedbi <i>Clair de lune</i>	20
4.2.1. Vladimir Valdivia.....	21
4.2.2. Svjatoslav Richter.....	24
4.2.3. Harvey Lavan „Van“ Cliburn.....	27
4.2.4. Walter Gieseking.....	30
4.2.5. Claudio Arrau.....	33
5. Zaključak.....	36
Bibliografija	38