

Катарина Митић<sup>1</sup>

## СОНАТА ЗА ФЛАУТУ, ВИОЛУ И ХАРФУ КЛОДА ДЕБИСИЈА. ОДНОС ПРЕМА ПРОШЛОСТИ, ТРЕТМАН ИНСТРУМЕНАТА И ФУНКЦИЈА БОЈЕ<sup>2</sup>

**САЖЕТАК:** Ауторка се бави једним од ретких Дебисијевих дела која припадају жанру камерне музике, које се истиче по занимљивој звучности необичног инструменталног састава, те је фокус рада усмерен на све оно што чини „Дебисијев звук“ у Сонати за флауту, виолу и харфу, посебно на однос инструмената и на коришћене регистре које композитор употребљава да би добио потребну боју и текстуру која ово дело чини специфичним. Пре детаљне анализе овог типа, ауторка прави осврт на последње године Дебисијевог живота и на његов однос према музичкој прошлости у смислу „обраћања француској заоставштини“, али и окретања ка сопственој стваралачкој прошлости у којој је пронашао инспирацију за дела из последње стваралачке фазе.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** камерна музика, звучне боје, француска музика, Дебисијев последњи стваралачки период, необична инструментација, необичан третман инструмената, музика и филм.

### Увод

Последња дела Клода Дебисија (Claude Debussy) настају за време Првог светског рата (1914–1918). То је време када конфликт између Немачке и Француске достиже свој врхунац, иако је он постојао већ деценијама пре светског сукоба. Поред оружаног рата, ове две земље су водиле и „културни рат“ који је, поготово код француских уметника пробудио „оно национално“ у њиховом стваралаштву.<sup>3</sup> Дела су била та која су говорила уместо књижевника, сликара и композитора који су очувањем оног „правог француског“ заправо покушавали да се изборе са јаким немачким утицајем у уметности.

Дебисијев однос према политичким, актуелним збивањима у Француској у годинама које су претходиле рату, у великој мери се одразио на дела која су настала у ратном периоду. Према речима Тијане Поповић Млађеновић:

„Рат га, по његовим речима, није дотакао физички, али га је уништио духовно. Сам тренутак избијања Првог светског рата и суочавања са његовим катаклизмичним дејством, произвео је у Дебисију осећање неописивог ужаса, очаја, непревладиве узнемирености и немоћи која је у потпуности блокирала, између осталог, и његову стваралачку енергију“.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> katarinamitich@gmail.com

<sup>2</sup> Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 3 под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, школске 2010/2011. године.

<sup>3</sup> Tijana Popović Mladenović, „Debussy’s wartime compositions: The Politically motivated thematization of nationality and licence of (auto)poetics“, у: Rūta Stanevičiūtė and Lina Navickaitė Martinelli (Eds.), *Poetics and Politics of Place in Music*, Helsinki, Umweb Publications, 2009, 47.

<sup>4</sup> Исто, 51.

Из писама које је написао током 1914. и 1915. године може се закључити да је Дебиси у то време имао креативну кризу и да скоро годину дана уопште није компоновао. Можда је то разлог због кога је након почетка Првог светског рата (1914) отишао у Пурвил (Pourville) где је провео лето 1915. године. Ова промена средине му је очито доста пријала и он ће у овом малом месту „поново открити своју изгубљену способност да мисли у музици“.<sup>5</sup> У том периоду написаће композиције за клавир (*En blanc et noir, Douze Etudes*), али и два дела која припадају жанру камерне музике. У питању су две камерне сонате – Соната за виолончело и клавир (1915) и Соната за флауту, виолу и харфу (1915). Ове две сонате припадају групи од три камерне сонате (трећа Соната за виолину и клавир настала је 1916. године) које заједно, са Гудачким квинтетом из 1893. године, чине једина дела из жанра камерне музике које је Дебиси икада написао.

Првобитна замисао Дебисија била је да искомпонује групу од шест соната, у којој би пет од шест камерних соната биле посвећене различитим, интересантним и дотада ретким комбинацијама инструмената, док би шеста, последња соната била намењена за састав са свим инструментима искоришћеним у претходних пет композиција. Од замишљених шест, композитор је нажалост, због нарушеног здравља, написао само три сонате од којих се по необичној комбинацији за камерни састав посебно истиче Соната за флауту, виолу и харфу. Занимљив избор инструмената и њихов третман су нешто што у овом делу неизоставно ствара доживљај „деликатног и етеричног звука“.<sup>6</sup> Колико је познато, музика за овакав камерни састав до тада није постојала, тако да је и то једна од интересантних карактеристика. Квалитетан резултат укупног звука флауте, виоле и харфе захтевао је истанчан осећај при њиховој употреби, јер виола са својом бојом у дубљим регистрима може да одудара од флауте која најбоље звучи у нешто вишим лагама. Дебиси је свакако успео да успостави баланас између сва три инструмента и да врло успешно искористи све нијансе боја и регистарске могућности које су му биле на располагању. Из тог разлога, фокус овог рада биће усмерен на све оно што чини „Дебисијев звук“<sup>7</sup> у Сонати за флауту, виолу и харфу, посебно на однос инструмената, као и на коришћење регистара које композитор употребљава да би добио потребну боју и текстуру која ово дело чини специфичним. Пре тога, осврнућемо се на последње године Дебисијевог живота и на његов однос према музичкој прошлости (како према оној општој, тако и француској, али и непосредној сопственој), јер је то нешто што је неизоставно утицало на настанак Сонате за флауту, виолу и харфу.

### Питање прошлости у Сонати за флауту, виолу и харфу Клода Дебисија

Иштван Кешкемети (István Kecskémeti) у свом тексту *Claude Debussy, musicien français – His Last Sonatas*<sup>8</sup> говори о томе да су Дебисијеве последње сонате заправо једна врста теста. Повратак у прошлост, према речима Кешкеметија, за Дебисија има једно дубоко значење: „Цитирајући Рамоа и Купрена, Вијона и Ватоа пред крај његовог живота он је још једном пробудио француску прошлост у нади да ће можда из те прошлости успети да пробуди снове који ће обезбедити бољу будућност његовом народу“.<sup>9</sup>

Осврт ка прошлости Дебиси чини на неколико начина. Поред „обраћања француској заоставштини“ он се заправо окреће и ка сопственој стваралачкој прошлости у којој је пронашао инспирацију за дела из последње стваралачке фазе. Како наводи Тијана Поповић Млађеновић: „У дванаест Етида (*Études*) за клавир (посвећених сећању на Шопена, у подтексту и на Купрена, насталим исте 1915. године), у фрагментима или крхотинама такође, али експло-

<sup>5</sup> François Lesure and Roger Nicholas (ed.), *Debussy lettres*, London, Faber and Faber, 1987, 290.

<sup>6</sup> Victor Lederer, *Debussy – The Quiet Revolutionary*, New York, Amadeus Press, 2007, 138.

<sup>7</sup> Mark Devoto, “The Debussy sound: colour, texture, gesture”, *Debussy*, ed: Simon Trezise, Cambridge, Cambridge university press, 2003, 179.

<sup>8</sup> István Kecskémeti, “Claude Debussy, musicien français – His Last Sonatas”, *Revue Belge de Musicologie*, XVI, 1 /4, 1962, 117.

<sup>9</sup> Исто.

живно бљештаво, алудира се на Клементија, Чернија, француске клавсенисте, Море Пелеаса, Месечину (*Clair de lune*), Минстреле (*Minstrels*), Прекинуту серенаду (*La sérénade interrompue*)... А у последњим трима камерним сонатама (у старом француском стилу), саозначавају се Пјеро (Соната за виолинчело и клавир је првобитно требала да носи назив *Пјеро у свађи са месечином* /*Pierrot fâché avec la lune*/), Купрен, Вато (*Watteau*), позориште XVIII века у Француској...<sup>10</sup>

Питање преиспитивања како француске, тако и сопствене прошлости није дотицало Дебисија само у време рата, већ је његово интересовање за ову сферу почело још на самом почетку прве деценије XX века. Ту чињеницу можемо потврдити и његовим написима из 1904. године (*La revue bleu*, 2 Април 1904, 122) у којима Дебиси пише о француској музичкој прошлости и њеним карактеристикама, које су према његовом мишљењу прави „репрезент“ француске музике. Дебиси говори и о томе да је због утицаја немачке музике, француска музика „скренула са правог пута“.<sup>11</sup> Вероватно је овај против-немачки став био један од разлога због којих је Дебиси у својим последњим сонатама на неки начин „сумирао“ француску музичку традицију и успео да створи фузију сопственог стила и трагова прошлости који су га, од тог тренутка испиришали до краја живота.

Прва спона између француске (музичке) прошлости и последњих соната Дебисија може се уочити у самим насловима ставова. Соната за виолончело и клавир има називе *Пролог*, *Серенада* и *Финале*; у Сонати за флауту, виолу и харфу сусрећемо са насловима *Пасторала*, *Интерлудијум* и *Финале*; док је у Сонати за виолину и клавир Дебиси написао три става са насловима *Allegro vivace*, *Интерлудијум* и *Финале*. Из наведеног можемо уочити да постоји сличност између соната у самим насловима, као и у броју ставова (све три сонате су троставачне). У свакој од њих, Дебиси на различите начине испољава виђење „личног француског канона“ укључујући и његов доживљај „класичног“<sup>12</sup> као нешто што се „супроставља комплексности његове сопствене истине“.<sup>13</sup> То ћемо показати на примеру Сонате за флауту, виолу и харфу.

У првом ставу, *Пасторали* „одзвања топос пасторалног“. На самом почетку харфа на сниженом тону ге прави арпеђо који ствара „подлогу“ за магловиту и мистичну атмосферу у којој ће након тога наступити флаута (в. пример 1). Ова појава флауте се у литератури најчешће назива „Пановом фрулом“. Темпо *Lento, dolce rubato* на почетку става са ознаком *mélancoliquement* испод првог наступа флауте, омогућава скоро потпуну слободу у доношењу главног тематског материјала у овом ставу. Осим пасторалне мелодијске линије и хармонија је та која код слушаоца производи осећај архаичног звука. Основни тоналитет првог става је Еф-дур, али Дебиси као да на почетку „избегава“ да потврди ову дурску лествицу осцилирајући између пентатонике и модалности (микосолидијске лествице *in F*). Према речима Иштвана Кешкеметија: „Ово је био увод, буђење античког духа у новом облику (идиому) форме: експозицији сонате.“<sup>14</sup>

Поред увода, у *Пасторали* постоји још један тренутак у коме се у мелодији коју доноси виола јасно може уочити спона са прошлоћу, прецизније речено са музиком XVII века. То је је одсек који носи ознаку *Vif et joyeux* у коме нас тема коју доноси виола подсећа на неку од барокних француских игара (в. пример 2). Виола износи читаву тему, да би се на њу надовезала флаута само са иницијалним мотивом (од ознаке *Gracieux*), који би се постепено потпуно изгубио. Овај играчки одсек је уједно и највећи контраст читавој „меланхолији“ првог става, али је и поред тога успешно „утопљен“ у његову „пасторалну“ атмосферу.

<sup>10</sup> Tijana Popović Mladenović, нав. дело, 53.

<sup>11</sup> Исто, 48–49.

<sup>12</sup> Jane F. Fulcher, „Speaking the truth to power: The dialogic element in Debussy's wartime composition“, *Debussy and his world*, ed: Jane F. Fulcher, Princeton, Princeton University Press, 2001, 203.

<sup>13</sup> Tijana Popović Mladenović, „Voices of Debussy's letters as something more and something less than (auto)biography“, у: Tatjana Marković and Vesna Mikić (Eds.), *(Auto)Biography as a musicological discourse*, Belgrade, Faculty of Music University of Arts in Belgrade, 2010, 231.

<sup>14</sup> István Kecskémeti, нав. дело, 138.

У другом ставу (Interlude) Дебиси се враћа на свој омиљени плес, менует.<sup>15</sup> Трећи став *Petit Suite* (Мала свита), други став *Suite bergamasque* (Бергамска свита), као и један од ставова *Children's Corner* (Дечји кутак) су само неки од примера Дебисијевих најпознатијих менуета. Почетна мелодија је написана у стилу *Homage a Rameau* (Омаж Рамоу; 1905),<sup>16</sup> композиције коју је Дебиси посветио великом композитору, тако да овај став у сваком смислу реферира на француску музику XVIII века (в. пример 3).

Ипак, иза ознаке *Tempo di Minuetto*, осим темпа и карактера, мало тога „има од самог менуета“. У овом ставу се могу уочити и утицаји шпанске хабанере. Према речима Иштвана Кешкеметија: „Последња нота водеће мелодије, ово шпанско спуштање, Дебиси је сматрао јако важним тако да је крај првог дела овог става нагласио са квази-импровизацијом медитације на флаути, у иницијалном ритму теме“.<sup>17</sup> То нас упућује на то да је Дебиси у Сонати за флауту, виолу и харфу поред инспирације коју је пронашао у француској барокној музици, користио и елементе музике других народа.

Последњи став, као и код Сонате за виолончело и клавир и Сонате за виолину и клавир, носи назив *Финале*. Слично као и код првог става, на почетку влада мистична атмосфера, али само овај пут не толико утопијски већ наметљивије водећи нас ка самом крају читаве сонате – чује се тонични педал који свира харфа са повременим упадом виоле (в. пример 4). Написан у форми ронда, овај став има још једну занимљиву карактеристику. На крају *Финала* се још једном, последњи пут појављује тема увода из Пасторале. Поступак реминисценције прве теме на крају композиције није био необичан за Дебисија, тако да можемо говорити о једној теми која се посебно издваја у Сонати за флауту, виолу и харфу и да управо њом почиње и завршава читав циклус (в. пример 5).

### **Третман инструмената и коришћење инструменталних боја у Сонати за флауту, виолу и харфу**

Жанр камерне музике у Француској је кроз историју развио специфичне карактеристике инструментације и сопственог стила. Још у време Рамоа (Jean-Philippe Rameau) и Купрена (François Couperin) осећала се разлика у третману инструмената и њихових комбинација у саставима у односу на музику других европских композитора. Французи су одувек често користили дувачке инструменте и то посебно флауту, а затим и обоу и фагот. Елеганција и грациозност која се некако увек провлачила кроз музику овог народа, била је врло лако омогућена употребом флауте или обое чији је звук могао да произведе „лакоћу“ потребну француским композиторима при компоновању камерних дела.

У последњим камерним сонатама, Дебиси чини један корак унапред када је у питању третман инструмената. Као што сам раније у тексту навела, његова замисао је била да искомпонује циклус од шест камерних соната са различитим и занимљивим комбинацијама инструмената, али је ипак написао само три сонате од којих је свакако због необичног избора најзанимљивија Соната за флауту, виолу и харфу. Првобитно је постојала идеја да дрвени дувачки инструмент буде обоа, али се композитор ипак определио за „његову омиљену“ флауту и то највероватније због звука који је био најближи пановој фрули која му је била потребна док је писао ову композицију.<sup>18</sup> Изгледа као да је Дебиси користио флауту попут неког медиа за испољавање оног „унутрашњег и најинтимнијег“. Сама чињеница да је написао композицију за соло флауту (*Syrinx*, 1913), а познато је да у историји музике оваква дела нису била честа (скоро да их није ни било), доста говори о његовом односу према овом инструменту. Свакако да је на Дебисија имала утицај и француска традиција у којој је флаута још од времена барока била заступљена у свим музичким жанровима. Чак је и Берлиоз (Hector

<sup>15</sup> István Kecskémeti, нав. дело, 139.

<sup>16</sup> Victor Lederer, *Debussy – The Quiet Revolutionary*, New York, Amadeus Press, 2007, 139.

<sup>17</sup> István Kecskémeti, нав. дело, 139.

<sup>18</sup> Исто, 136.



Berlioz) у својој *Великој расправи о инструментацији и оркестрацији* имао врло позитиван став према флаути као инструменту који је, према његовом мишљењу, био погодан за све прилике:

„Чинило би се, према томе, да је флаута инструмент скоро сасвим лишен израза, који се може применити свуда и у свему – због лакоће у извођењу низова брзих нота и држању високих тонова, у оркестру корисних ради попуне високих хармонија. Уопштено говорећи, ово је тачно. Ипак, посматрајући је пажљиво, можемо опазити њену нарочиту изражајност и способност да пренесе извесна осећања, у чему јој ниједан други инструмент не може бити раван“.<sup>19</sup>

Други инструмент за који се Дебиси определио у камерној сонати била је виола. Недовољно истакнута, виола је одувек била у сенци виолине и најчешће се сматрало да су виолу свирали уметници који су били лошији при свирању на виолини.<sup>20</sup> Овакав став према виоли у историји музике до почетка XX века резултирао је малим бројем соло композиција намењених овом инструменту. Када је у питању камерни жанр, виола је најчешће била у саставу гудачког квартета. Дебисијева соната написана за флауту, виолу и харфу је свакако била искорак – како по питању самог третмана виоле, тако и по питању необичне комбинације овог инструмената са флаутом и харфом која до тада никада није коришћена.

Сирил Скот (Cyril Scott) у свом тексту *Chamber-music: its past and future* из 1921. године говори о инструментима који чине будућност камерне музике и међу њима прво истиче харфу као веома битну и корисну:

„Харфа, заправо, није довољно корићена у камерној музици, делимично због њене немогућности за брзим модулирањем, и, мада је то сада превазиђено коришћењем хроматских харфи, делимично због предрасуде људи, под изговором да њихов звук није тако богат као онај који производи дијатонска харфа. Ипак, веома звучан тон није неопходан за сврху камерне музике, и ја ћу, од сад, врло радо ишчекивати дан када ће и други композитори осим Дебисија запослити овај драгоцен инструмент“.<sup>21</sup>

Употреба харфе заузима врло битно место у Дебисијевом стваралаштву и он је свакако променио и унапредио третман овог инструмента. Могло би се рећи да је Дебиси из харфе „извукао њен максимум“. У Сонати за флауту, виолу и харфу, овај инструмент постаје „протагониста“ и добија подједнаку важност као и флаута и виола – њена функција није више само обично арпеђирање, већ често доноси и тематски материјал и има битну улогу у стварању атмосфере читавог дела. Док је писао ову камерну сонату, Дебиси је можда био упознат са Берлиозовим ставом да „мистериозним нотама харфе ништа није равно по звуку када су у заједници са акордима флауте у средњој лаги“.<sup>22</sup> И заиста, ако би требали да направимо селекцију и одабир инструмената који би на прави начин дочарали музику импресионистичког стила, харфа и флаута заједно у комбинацији би биле одличан избор.

Истакла бих и навела неколико питања када је реч о боји и третману инструмената у *Сонати за флауту, виолу и харфу*:

- начин на који је Дебиси успоставио однос између сва три инструмента,
- тонски регистри флауте, виоле и харфе и њихова употреба,
- третман харфе,
- повезивање фраза (делова) соло деоницама неког од ова три инструмента.

Када говоримо о односу између инструмената у Сонати за флауту виолу и харфу свакако прво треба поменути почетке сва три става и начин на који Дебиси комбинацијом њихових боја покреће музику. У првом ставу могло би се рећи да се звук рађа из ништавила.

<sup>19</sup> Hektor Berlioz, *Velika rasprava o instrumentaciji i orkestraciji* (prev. Dragoslav Ilić), Beograd, Studio Lirica, 2007, 146–147.

<sup>20</sup> Исто, 43.

<sup>21</sup> Cyril I. Scott, “Chamber-Music: Its Past and Future”, *The Musical Quarterly*, Vol. 7, No. 1, Oxford, Oxford University Press, 1921, 17.

<sup>22</sup> Hektor Berlioz, нав. дело, 79.

Харфа започиње разложеним акордом на сниженом другом ступњу (гес) да би се на њу надовезала флаута са својим звуком Панове фруле и темом за коју ће се испоставити да ће појављивањем на крају сонате заокружити читаву композицију (в. пример 1). Док траје ова уводна тема, харфа у другом такту једва чујно свира педал на тону гес, да би након тога, у трећем такту у другом систему поред педалног тона били и тонови цес-а-це у осминама. Након одсвираног првог тематског материјала у флаути, наступа виола са другом темом која се разликује у односу на прву по дужим и испеванијим нотним вредностима, а и сам карактер је мало другачији (испод првог појављивања виоле налази се ознака *doux et pénétrant* што би у дословном преводу значило *слатко и продорно*, а то нам доста говори о разлици у карактеру између ове теме и прве теме испод које стоји ознака *mélancoliquement* (меланхолично). Пошто виола соло одсвира другу тему, у седмом такту флаута и харфа заједно улазе и мало покрећу музику унапред (стоји ознака *En serrant* или у преводу *махање*), али је убрзо враћају на првобитни темпо у осмом и деветом такту и од тог тренутка (тачније од деветог такта) почиње друга етапа музичког тока у првом ставу. За првих девет тактова могли бисмо рећи да представљају увод из неколико разлога, а сви они су резултат постигнут одређеним третманом инструмената. Први разлог свакако јесте појава два главна тематска материјала *Пасторале* готово солистичким излагањима флауте и виоле (први наступ флауте једва чујно прати харфа, док виола без пратње ниједног инструмента излаже другу тему). На овај начин Дебиси је истакао сваку тему понаособ (посебно прву која се више неће појављивати у овом ставу) и оставио простора да следећи пут, када их понови, то уради на другачији начин. Затим, један од разлога је и „магловита“ атмосфера у првих шест тактова постигнута специфичним начином на који флаута и виола износе тематске материјале који већ због своје структуре одају утисак „меланхоличног“ стања, што се разликује од преосталог дела првог става. И последњи разлог би био тај да се ових првих девет тактова поред тога што су увод првог става и целе композиције, могу сматрати и „уводом за саме инструменте“, пре свега мислим на флауту и виолу који се на неки начин представљају кроз своја „солистичка излагања“.

Сличан поступак „солистичког излагања теме“ са почетка *Пасторале* употребљен је и на почетку другог става. Флаута на бордуну виоле доноси главни тематски материјал. Харфа, попут виоле у *Пасторали*, за то време има паузу и укључује се тек у четвртом такту. По карактеру, главна тема другог става (други став је написан у облику ронда) слична је уводној теми из *Пасторале* (в. пример 3).

За разлику од прва два става, на почетку *Финала* постоји другачији третман и однос између инструмената. Харфа започиње мелодијским скоком кварте навише који се константно понавља, док виола „упада“ на свакој првој тези на почетку такта. Тек у четвртом такту флаута почиње да свира главни мотив трећег става. У овом случају, за разлику од излагања тематског материјала у *Пасторали* и *Интерлудијуму*, како на почетку, тако и у току става никада нећемо до краја чути читаву тему већ само тај иницијални мелодијски покрет који је увек подржан пратњом преостала два инструмента (в. пример 4). Сва три инструмента кореспондирају у тренутку доношења главне теме (мотива). Не постоји „солистичко истицање“ водеће мелодије, пошто ову тему чини укупан звук најмање два инструмента, а понекад и сва три (иницијални мелодијски покрет у једном, узастопни квартни покрет у другом, док трећи најчешће доноси тонове који припадају датом хармонском склопу).

Одређене ситуације између инструмената у Сонати за флауту, виолу и харфу је извесан број музиколога инспирисао да повежу ово дело (као и остале Дебисијеве композиције настале након 1915. године) са раним немим филмом. Један од тих аутора је и Ребека Лејдон (Rebecca Leydon). Она у свом тексту говори о вези између необичних музичких елемената (који су интригирани слушаоце) и раног немог филма који је имао доста сличности са касним Дебисијевим стилем.<sup>23</sup> Поред осталог она наводи пример филмских кадрова у којима,

<sup>23</sup> Rebecca Leydon, „Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema“, *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 2, University of California Press, 2001.

док траје једна сцена, имамо убацивање других слика (Лејдонова наводи пример у коме се повремено, док зликовац везује своју жртву за железничке шине, убацују слике воза који долази)<sup>24</sup> и овај поступак повезује са Дебисијевим поступком понављања одређених фрагмената између који умеће повремене упаде другог мотива. Један такав пример постоји у *Финалу* када се између дијалога харфе и виоле уплиће виола са триолама одсвираним само на тону ге (в. пример 6). Ово узастопно понављање тона још више доприноси драматизацији наведеног одсека последњег става.<sup>25</sup>

Веома занимљива је употреба тонских регистара сва три инструмента у камерној сонати. Када је флаута у питању, Дебиси је ретко користи у трећој октави. Најчешће је употребљава у горњој половини прве и другој октави у којој она најбоље и звучи. Чињеница да ретко користи флауту у њеним „највишим висинама“ говори нам да је композитор имао на уму боју звука виоле која и није идеална у високим лагама, већ управо најбоље звучи у том средњем регистру. На овај начин Дебиси је омогућио утисак „преливања“ звука у читавој сонати. Занимљив је поступак „преузимања“ мелодије за који смо издвојили неколико примера. Први овакав пример је на самом почетку *Пасторале* где флаута завршава прву тему на тону е2 док у исто време виола на истом тону започиње другу тему (в. пример 1). Други пример је у трећем ставу где се на крају иницијалног мотива у флаути који се завршава на тону це2, надовезује виола која започиње тоном де2, тако да звучи као да виола наставља тамо где је флаута стала (в. пример 7). Још један пример „преузимања“ се издваја и у другом ставу у ком слушалац стиче утисак да је при излагању теме употребљен само један инструмент, али заправо су питању два инструмента – виола започиње главну тему и у тренутку када одсвира тон гес2 који се понови три пута, флаута на истом тону наставља преостали део теме (в. пример 8).

Харфа је у периоду романтизма била често коришћен инструмент. Ипак, постојала је једна врста стереотипне употребе, односно најчешће је њена функција била та да дочара одређену атмосферу која је била потребна композиторима. Овај инструмент би за такве прилике најчешће у свом парту имао велики број арпеђираних тонова који су уједно и најпогоднији поступак (техника) свирања на харфи. Ретке су биле ситуације у којима би харфа донела неку од главних тема. У Сонати за флауту, виолу и харфу, харфа добија један сасвим нови третман и другачију димензију употребе. Харфа попут флауте и виоле, постаје подједнако важна. Често и она сама износи главне тематске материјале, па се из тог разлога може рећи да харфа заиста добија улогу једног од „протагониста“ овог дела. То ћемо показати у два примера, један из *Пасторале*, а други из *Интерлудијума* у којима харфа доноси главне мелодије ових ставова. У првом случају (в. пример 9) харфа свира тему коју је претходно први пут изнела виола, док за то време у флаути и виоли траје једна врста пратње. Други случај представља прави пример солистичког третирања харфе, јер харфа соло, без пратње осталих инструмената доноси главну тему (в. пример 10).

Иако је харфа добила нови третман у камерној сонати, она и даље учествује у стварању различитих расположења у току композиције. Навешћемо само пример почетка првог става у коме, иако флаута доноси прву тему, харфа има важну улогу у самој перцепцији теме, јер она омогућује да се стекне утисак меланхолије и магловитости, а то је, према ознаци која стоји и била композиторова намера (в. пример 1).

У прелазима између одсека у другом и трећем ставу постоји једна занимљива појава. Дебиси често одсеке унутар ставова завршава звуком само једног инструмента. Тим постиже ефекат ишчезавања, нестајања мелодије и настајања нове фразе. Бавећи се анализом *Интерлудијума* и *Финала*, дошли смо до неких закључака. Приметно је да су најчешће ситуације у којима је виола та која завршава фразе у музичком току ова два става (у *Пасторали* нема

<sup>24</sup> Исто, 228.

<sup>25</sup> Исто.

оваквих поступака). Дебисијева употреба виоле у ситуацијама када „музика треба да нестане” или да се надовеже на нешто ново може се упоредити са Берлиозовим мишљењем:

Њена звуковна боја тако снажно привлачи и заробљава пажњу, да није неопходно имати у оркестру онолико виола колико других виолина; а изражајне могућности те боје тако су упадљиве, да у ретким случајевима у којим би јој старији композитори допустили да се исказе, она никада није изневерила очекивања.<sup>26</sup>

И заиста, од сва три инструмента, виола је та која својим звуком у оваквим ситуацијама најбоље привлачи пажњу слушаоца, односно константно је одржава. Навешћемо пример из трећег става у коме на крају, пред поновно појављивање теме из *Пасторале*, неколико тактова после ознаке *Piu mosso* и великог „захуктавања” у звуку сва три инструмента, у једном тренутку виола остаје сама свирајући осмине након којих следи цела нота на тону ге који служи као припрема и најава за тему Панове фруле која се након тога појављује у флаути (в. пример 11). Боја коју виола има је била најбољи избор у овом случају, јер је једино њен звук могао да ублажи прелаз између два контрасна одсека, а да у исто време та два такта не звуче празно.

Постоје и примери у којима виола нема само улогу да повеже одређене музичке токове, већ и да у буквалном смислу речи одржи пажњу слушаоца, као да су сва три инструмента присутна у том тренутку. Овај утисак је постигнут узастопним понављањем триола које одржавају напету ситуацију (в. пример 12).

### Закључак

Артур Симонс (Arthur William Symons) је 1908. године написао: „Дебиси је Маларме музике”<sup>27</sup> и тиме га довео у нераскидиву везу са водећим књижевницима тога доба. Према речима М. Т. Е. Кларка (M. T. E. Clark): „Дебиси употребљава акорде као што Маларме употребљава речи”<sup>28</sup> Ипак, поред књижевности и сликарство је уметничко поље које има сличности са начином на који се Дебиси изражавао у музици. Различите боје звука одређених инструмената, њихово преклапање и комбиновање попут оног у *Сонати за флауту, виолу и харфу* је свакако нешто што се може упоредити са сликарским платном неког од великих импресиониста попут Монеа (Claude Monet) или Реноара (Pierre-Auguste Renoir) и њиховом техником наслојавања боја и поигравања светлости. Ова успостављена веза на релацији између два различита поља уметности (сликарства и музике) је нешто што доприноси изузетности и посебности последњег Дебисијевог стваралачког опуса, коме припада и ова камерна соната. То је један од разлога због којих се Дебиси често доводи у везу и са визуелним уметностима – фотографијом и филмом који су се пробијали на прелазу између два века, а који ће тек доживети прави развој у будућности. Можда ова повезаност има везе са изјавом композитора коју је једном приликом написао: „Волим слике скоро колико и музику.”<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Hektor Berlioz, нав. дело, 43.

<sup>27</sup> Тијана Поповић Млађеновић, „Пелеас и Мелисанда Клода Дебисија – опера или антиопера?”, *Музички талас*, год. 4, св. 3–6, 1997, 62.

<sup>28</sup> Исто.

<sup>29</sup> François Lesure and Roger Nicholas (ed.), нав. дело, 1987, 237.



## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Berlioz, Hector, *Velika rasprava o instrumentaciji i orkestraciji* (prev. Dragoslav Ilić), Beograd, Studio Lirica, 2007.
- Fulcher, Jane F, *Debussy and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Kecskémeti, István, "Claude Debussy, musicien français – His Last Sonatas", *Revue Belge de Musicologie*, XVI, 1 /4, 1962, 117–149.
- Langam Smith, Richard (ed.), *Debussy on Music*, New York, Secker & Warburg, 1977.
- Lederer, Victor, *Debussy – The Quiet Revolutionary*, New York, Amadeus Press, 2007.
- Lesure, François and Nicholas, Roger (ur), *Debussy lettres*, London, Faber and Faber, 1987.
- Leydon, Rebecca, "Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema", *Music Theory Spectrum*, XXIII, 2, University of California Press, 2001.
- Петковић, Ивана, *Позно стваралаштво Клода Дебисија - 'Истине' о француском миту* (дипломски рад), Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
- Popović-Mladenović, Tijana, "Voices of Debussy's letters as something more and something less than (auto)biography", in: Tatjana Marković and Vesna Mikić, *(Auto)Biography as a musicological discourse*, Belgrade, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 2010, 227–235.
- Popović Mladenović, Tijana, "Debussy's wartime compositions: The Politically motivated thematization of nationality and licence of (auto)poetics", in: Rūta Stanevičiūtė and Lina NavickaitėMartinelli (eds.), *Poetics and Politics of Place in Music*, Helsinki Umweb Publications, 2009, 46–57.
- Поповић Млађеновић, Тијана, *Клод Дебиси и његово доба*, Београд, Музичка омладина, 2008.
- Поповић Млађеновић, Тијана, „Пелеас и Мелисанда Клода Дебисија – опера или анти-опера?", *Музички талас*, год. 4, св. 3–6, 1997.
- Scott, Cyril I, „Chamber-Music: Its Past and Future", *The Musical Quarterly*, VII, 1, Oxford, Oxford University Press, 1921, 8–19.
- Simon, Trezise (ed.), *Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Somer, Avo, "Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function", *Music Theory Spectrum*, XXVII, 1, 2005, 66–96.
- Весић, Ивана, *У потрази за 'ритмизованим' временом: Специфичност испољавања и доживљаја времена у музици три камерне сонате Клода Дебисија* (семинарски рад), Београд, Факултет музичке уметности, 2004.

Katarina Mitić

**CLAUDE DEBUSSYS' SONATA FOR FLUTE, VIOLA AND HARP. ATTITUDE TOWARDS PAST, TREATMENT OF THE INSTRUMENTS AND FUNCTION OF COLOUR**

SUMMARY: The author deals with one of the few works of Debussy which belong to the genre of chamber music, distinguished by an interesting sonority of unusual instrumental ensemble, therefore the focus of this study focuses on everything that makes "Debussy sound" in the Sonata for flute, viola and harp, especially in relation between instruments and registers used by the composer to obtain the required color and texture that makes this work distinctive. Before a detailed analysis of this type, the author makes reference to the final years of Debussy's life and his relationship to the music of the past in terms of "addressing the legacy of the French", and turning to his own creative past where he found inspiration for her works from the last creative phase .

KEYWORDS: chamber music, sound colors, French music, Debussy's last creative period, unusual instrumentation, unusual treatment of instruments, music and film.

ПРИЛОГ:

Пример 1

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Пасторала*, 1–7.

**Pastorale**

**FLÛTE**  
Lento, dolce rubato  
*p mélancoliquement*  
*leggiere*  
*p doux et*

**ALTO**  
(sourdine)  
*p doux et*

**HARPE**  
Lento, dolce rubato  
*p*  
s.h.  
*p*  
**En serrant**

*pénétrant*  
*p<sup>is</sup> p*  
**En serrant**  
*p*

Пример 2

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, Пасторала, 27–30.

The image shows a page of musical notation for the Sonata for Flute, Viola, and Piano by Claude Debussy, measures 27-30. The score is in 3/4 time and features a 'Vif et Joyeux' tempo. It includes parts for Flute, Viola, and Piano. The Flute part has dynamics like 'f' and 'sf', and a 'Vif et Joyeux' marking. The Viola part has dynamics like 'f' and 'p'. The Piano part has dynamics like 'p' and 'pp', and a '(vibrato)' marking. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Пример 3

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Интерлудијум*, т. 1–4.

Interlude

Tempo di Minuetto

*p dolce semplice*

*leg.*

*p dolce*

Tempo di Minuetto

*p dolce*

*p dolce semplice*

*più p*





Пример 6

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Финале*, т. 43–47.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Viola, and Harp. The score is divided into two systems. The first system covers measures 43 to 45, and the second system covers measures 46 to 47. The Flute part features a melodic line with various articulations and dynamics, including *loisirs*, *(du talon)*, *più f*, *(s. l. t.)*, and *pp subito*. The Viola part has a similar melodic line with dynamics like *più f* and *pp subito*. The Harp part provides a rhythmic accompaniment with dynamics such as *pp*, *f*, and *mf*. The tempo marking *Un poco più mosso, poco a poco* is present in the second system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 7

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Финале*, т. 5–6.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Viola, and Harp. The score covers measures 5 to 6. The Flute part has a melodic line with dynamics like *f* and *mf*, and includes the instruction *arco (s. l. o.)*. The Viola part has a similar melodic line with dynamics like *f* and *mf*, and includes the instruction *usato martello*. The Harp part provides a rhythmic accompaniment with dynamics like *f* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



## Пример 8

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Интерлудијум*, т. 10–11.

Musical score for Example 8, Debussy's Sonata for Flute, Viola, and Harp, Interlude, measures 10–11. The score is written for Flute (top staff), Viola (second staff), and Harp (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The flute part features a melodic line with a *p* dynamic marking. The harp part provides a rhythmic accompaniment with a *sempre p* marking.

## Пример 9

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Пасторала*, т. 40–43.

Musical score for Example 9, Debussy's Sonata for Flute, Viola, and Harp, Pastorale, measures 40–43. The score is written for Flute (top staff), Viola (second staff), and Harp (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The flute part features a melodic line with a *pp* dynamic marking. The harp part provides a rhythmic accompaniment with a *p* marking. A section of the harp part is marked *(18/16)* *(en dehors)* *p léger et rythmé*.

Пример 10

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Интерлудијум*, т. 85–87.

The image displays a musical score for Debussy's Sonata for Flute, Viola, and Harp, specifically the Interlude section, measures 85 through 87. The score is arranged in two systems, each with three staves: Flute (top), Viola (middle), and Harp (bottom). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The first system begins with a *Rit.* (Ritardando) marking, followed by a *Tempo I<sup>o</sup>* (Allegretto) marking. The second system starts with a measure number '13' in a box, followed by another *Rit.* marking and a *Tempo I<sup>o</sup>* marking. The Harp part in the second system includes the instruction *p espress. e delicatissimo* and *dolce legato*. The third system includes the instruction *p molto dolce*. The score features various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings.



## Пример 11

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, Финале, т. 107–108.

The image displays a musical score for three instruments: Flute, Viola, and Harp. The score is divided into three systems. The first system shows the initial measures with intricate melodic lines and arpeggiated accompaniment. The second system is marked "Mouvt de la 'Pastorale'" and includes the instruction "pp dolce espress.". The third system is marked "23 Mouvt de la 'Pastorale'" and includes the instruction "molto dolce". The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Пример 12

Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Финале*, т. 32.

*Lo stesso tempo, ma agitato*