

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА СОЛО ПЕВАЊЕ

Катарина Јовановић

ТРАГАЊЕ ЗА ИНТРЕПРЕТАЦИЈОМ
ЗВУЧНИХ БОЈА У ОДАБРАНИМ ЦИКЛУСИМА
СОЛО ПЕСАМА КЛОДА ДЕБИСИЈА

Докторски уметнички пројекат

Ментор: проф. емеритус Радмила Бакочевић
Коментор: др Тијана Поповић- Млађеновић, редовни професор ФМУ

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT OF SOLO SINGING

Katarina Jovanović

SEARCHING FOR INTERPRETATIONS OF
COLOUR SONORITIES IN SELECTED SONG
CYCLES BY CLAUDE DEBUSSY

Doctoral Art Project

Mentor: Prof. Emeritus Radmila Bakočević
Co-Mentor: Tijana Popović-Mladenović, PhD, full professor

Belgrade, 2023

Абстракт

Циљ писаног дела докторског уметничког пројекта „Трагање за интерпретацијом звучних боја у одабраним циклусима соло песама Клода Дебисија“ је да на најдетаљнији могући начин представи основне параметре у којима се кретало истраживање интерпретације звучних боја пет циклуса песама Клода Дебисија. Предмет истраживања и јавног, концертног извођења су били следећи циклуси: *Ariettes Oubliées* (Забрављене арије на стихове Пола Верлена (1885-1887)), *Cinq Poèmes de Baudelaire* (Пет песама на стихове Шарла Бодлера (1887-1889)), *Proses Lyriques* (Лирска проза на стихове Клода Дебисија (1892-1893)), *Chansons de Bilitis* (Песме Билитис на стихове Пјера Луија (1897-1898) и *Trois Poèmes de Mallarmé* (Три песме на стихове Стефана Малармеа (1913)).

У припреми овог истраживања на првом месту смо се бавили дефинисањем развоја и промена у начину третмана гласа и његове експресивности, а у потрази за што јаснијим и веродостојнијим извођењем. Идеја је да се приближи низ интерпретативних одлука које су водиле у формирање комплетног погледа на овај веома обиман избор из Дебисијевог стваралачког опуса за глас и клавир. Тумачење текста захтевало је посебан део, веома личног упознавања са сваким детаљем поезије, које је довело и до рада на комплетно новом и личном преводу поезије коју Дебиси озвучава у циклусима који су предмет нашег истраживања. Једна од идеја водила нам је било Дебисијево најдубље размишљање о музици која није изражавање неког осећања, већ осећање само, о „музици као сну са кога је скинут вео“. Покушали смо да кроз ово истраживање и интерпретацију поменутих циклуса, наслутимо ширину предела свести великог композитора, у којима је музика нешто неухватљиво, недосађано, фантазијско. Суштина поетичких претпоставки је да се у овом избору циклуса песама и њиховој интерпретацији јасно види, чује, осећа свим чулима, развој Дебисијевог опседа о музици као пределу звучних боја. Прихватили смо Дебисијев постулат, да је музика састављена од „ритмизованог времена и боја“ и отиснули смо се у нове земље нијанси, прошлости, недокучивости, успомена, снова, страсти, лепоте без улешавања, али и извитоперености, мрачних предела свести, „злог цвећа“, памтећег дрвећа, лошег сунца и спасоносног месеца. Текст је био Дебисијева опседа, па је природно наше истраживање увек почињало што дубљим практичним и симболичким разумевањем поезије. Рушење традиције је такође било Дебисијева опседа, па смо и ми покушали да у тражењу интерпретације звучних боја, створимо нове светове и деконструишемо старе заблуде.

Бавили смо се аналитичком и интерпретативном анализом, као и уочавањем историјских, стилских и композиционих сличности и разлика, трудећи се да разумемо и у интерпретацији оваплотимо Дебисијеву револуционарну композиторску природу, која се мења и усложњава кроз одабране циклусе које компонује у распону од скоро тридесет година.

Кључне речи: соло песма, глас, Клод Дебиси, Верлен, Бодлер, Луис Маларме, симболисти, интерпретација, звук, боја, нијанса.

Abstract

The doctoral art project “Searching for Interpretations of Colour Sonorities in Selected Song Cycles by Claude Debussy” aims to present the basic parameters that guided the research of the interpretation of colour sonorities in five song cycles by Claude Debussy, as detailed as possible. The subject of research as well as public concert performance included the following cycles: *Ariettes Oubliées* (Forgotten arias to verses by Paul Verlaine (1885-1887)), *Cinq Poèmes de Baudelaire* (Five poems to verses by Charles Baudelaire (1887-1889)), *Proses Lyriques* (Lyric prose based on verses by Claude Debussy (1892-1893)), *Chansons de Bilitis* (Songs of Bilitis to verses by Pierre Louis (1897-1898)) and *Trois Poèmes de Mallarmé* (Three poems to verses by Stéphane Mallarmé (1913)).

In the preparation of this research, the focus was on defining the development and changes in voice treatment and expressiveness, in search of a clearer and more credible performance. The idea was to approach a series of interpretative decisions, which led to the complete insight into this very extensive selection from Debussy's creative oeuvre for voice and piano. Text interpretation involved a very personal acquaintance with each detail of the poetry, leading on to a completely new and personal translation of the poetry that Debussy puts to voice in the cycles that are the subject of research. One of the guiding ideas was Debussy's profound reflection on music that is not an expression of a feeling, but a feeling itself about “music as a dream from which the veil has been removed.” This research and interpretation of five cycles was also an attempt to get a sense of the breadth of consciousness of a great composer where music is something elusive, unrealized, a fancy.

The essence of poetic assumptions is that this selection of song cycles and interpretation allows us to see, hear, and feel with all senses the growing Debussy's obsession with music as a landscape of colour sonorities. We accepted Debussy's postulate that music is composed of “rhythmicised time” and set off into new lands of shades, past, inscrutability, memories, dreams, passion, beauty without beautification, but also dark treacherous quarters of consciousness, “evil flowers”, of “remembering trees, twisted sun, and saviour moon”. Text was Debussy's obsession, so naturally our research always started with the deepest possible practical and symbolic understanding of poetry. Another obsession of Debussy's was breaking tradition, so we also tried to create new worlds and deconstruct old misconceptions in the search for an interpretation of colour sonorities.

We engaged in analytical and interpretive analysis, as well as noticing historical, stylistic, and compositional similarities and differences, trying to understand and interpret Debussy's revolutionary compositional nature, which changes and becomes more complex through the selected cycles he had composed over a span of almost thirty years.

Key words: solo song, voice, Claude Debussy, Verlaine, Baudelaire, Louis Mallarmé, symbolists, interpretation, sound, colour, tone.

ИЗЈАВЕ ЗАХВАЛНОСТИ

Дугујем доживотну захвалност мојим цењеним професоркама, музиколошкињи Тијани Поповић Млађеновић, редовној професорки ФМУ у Београду, која ме је непрестано бодрила и инспирисала да боље и тачније мислим, и примадони Радмили Бакочевећ, професору емеритусу, једној од највећих оперских уметница, која је оставила свој траг у светској историји оперске уметности.

Највећу захвалност дугујем мом пријатељу и уметничком сапутнику, пијанисти Дејану Синадиновићу, редовном професору ФМУ. Без таквог идеалног сарадника и наустрашивог друга никада не бих кренула у ово истраживање у средиште планете Дебиси.

Захвалност дугујем мојим колегиницама и колегама са Катедре за соло певање који су ме подржали и охрабрили да кренем у ово истраживање.

Овај рад не би био могућ без моје вредне колегинице Зорке Миливојевић, пијанисткиње, самосталне уметничке сараднице на ФМУ, која већ шеснаест година ради у мојој и класи на ФМУ, и чији рад ми је драгоцен, а сарадња неопходна.

Хвала мојим стрпљивим студентима, који су ми дали времена да спремим овај рад, да га отпевам, напишем, и на тај начин унапредим своја знања, да бих била боља певачица и боља професорка.

Овај рад не би био могућ без бескрајног стрпљења Мирјане Радовановић Пајовић, моје цењене колегинице из администрације ФМУ.

На крају, овај рад не би имао смисла без љубави моје мајке Гордане, мога оца Љубомира и мог брата Милоша. Њима посвећујем овај рад.

САДРЖАЈ:

УВОД

ПРВО ПОГЛАВЉЕ - *Ariettes Oubliées* - Заборављене арије на стихове Пола Верлена (1885-1887)

ДРУГО ПОГЛАВЉЕ - *Cinq Poèmes de Baudelaire* - Пет песама на стихове Шарла Бодлера (1887-1889)

ТРЕЋЕ ПОГЛАВЉЕ - *Proses Lyriques* – Лирска проза на стихове Клода Дебисија (1892-1893)

ЧЕТВРТО ПОГЛАВЉЕ - *Chansons de Bilitis* – Песме Билитис на стихове Пјера Луија (1897-1898)

ПЕТО ПОГЛАВЉЕ - *Trois Poèmes de Mallarmé* – Три песме на стихове Стефана Малармеа (1913)

ЗАКЉУЧАК

ЛИТЕРАТУРА

ПРИЛОГ – Превод песама

БИОГРАФИЈА

УВОД

„У музици, онда, а не у поезији, треба пронаћи праву врсту или меру усавршене уметности, иако свака уметност има свој непреносиви елемент, његов непреводиви поредак утисака, његов јединствени начин достизања "маштовитог промишљања". Ипак, свака друга уметност, свесна оног стања које музика сама у потпуности постиже, може бити схваћена као борба за оне законе и принципе које музика следи.“ (Валтер Хорацио Петер, „Студије о Уметности и Поезији – Ђорџонеова школа“, 1873, цитат преузет из књиге „Дебиси“, Ерика Фредерика Џенсена.¹

Идеја водила или тачка почетка, „*punctum saliens* (жива тачка, тачка која скаче; метафорично: оно око чега се све окреће)”², јесте уверење које често интерпретатори Дебисијевих соло песама искуствено стичу, а то је, да је основно тежиште Дебисијевих интересовања у његовом раду на соло песмама, инкарнација текста кроз стварање одређеног, веома прецизног предела звучних боја. Идеја је да се у сваком од циклуса, и у свакој песми понаособ, пронађе структурно тежиште у погледу звучних боја и у тој потрази и проучавању, и касније у хронолошком извођењу одабраних циклуса, уочи, дефинише, испрати, и кроз живо извођење да публици на увид, верзија интерпретације, прогресија тог тежишта, развој, мењање, усавршавање, читав развојни пут. Да би се остварио овај план истраживања Дебисијевих соло песама, кроз призму развијања његове идеје о звучним бојама као темељу грађења истине у интерпретацији, пажња је концентрисана на, чини се, саму есенцију *fin-de-siècle* атмосфере, која се чује, осећа и види у пет хронолошки поређаних циклуса песама: *Ariettes oubliées* (1885-1888), *Cinq poèmes de Baudelaire* (1887-1889), *Proses lyriques* (1892-1893), *Chansons de Bilitis* (1897-1898) и *Trois Poèmes de Mallarmé* (1913). Пошто је зачетак идеје дефинисан као потреба за тражењем најкомплетније могуће интерпретације кроз инкарнацију текста, предмет истраживања биће великим делом избор текстова, то јест поезије коју Дебиси бира и музички је оживљава. Покушај је да се појасне интерпретативне одлуке донете на основу проучавања структурних тежишта која дефинишу звучне боје, а циљ је да кроз што промишљенију интерпретацију одабраних пет циклуса живо буде показан Дебисијев идеал музике као ритмизованог времена и боја. Суштина поетичких претпоставки је да се у овом избору циклуса песама и њиховој интерпретацији јасно види, чује, осећа свим чулима, развој Дебисијеве опсесије о музици као пределу звучних боја.

Од првих тонова првог циклуса који је предмет истраживања интерпретације, *Ariettes oubliées*, на стихове Пола Верлена³ до последњег циклуса који је предмет проучавања, а уједно и последњи циклус соло песама Дебисијевог целокупног композиторског опуса, *Trois poèmes de*

¹ „In music, then, rather than in poetry, is to be found the true type or measure of perfected art. Although each art has its incommunicable element, its untranslatable order of impressions, its unique mode of reaching the “imaginative reason,” yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely realises”, Walter Horacio Peter, “Studies in Art and Poetry”, The School of Giorgione (1873), Цитат преузет из књиге „Дебиси“, Ерика Фредерика Џенсена – Eric Frederick Jensen, „Debussy“, Oxford University Press, 2014, str. 142

² Проф. др Тијана Поповић Млађеновић, Процеси панстилистичког музичког мишљења 2009, ФМУ, Катедра за музикологију, стр. 5)

³ Paul Verlaine (1844-1896), француски песник симболиста, један од најважнијих представника *fin-de-siècle* периода у уметности, аутор великог броја збирки поезије, на пример *Poèmes Saturniens*, *Fêtes Galantes*, *Romances sans paroles*, *Cellulairement*

Mallarmé, може се следити развој Дебисијевог промишљања о звуку. Чини нам се да се кроз припрему, промишљање и извођење одабраних циклуса песама може јасно пратити како из ужаса који код њега изазива студирање традиције, долази до бега од романтичарског патоса, ка свету истраживања нијанси, мноштва нијанси. Покушај је да се инкарнацијом говорног текста, звуком, звучним бојама и структуром звука у интерпретацији живо покажемо Дебисијеву животну преокупацију симболистима, који се баве питањима стања душе. Претпоставка је да та потрага за озвучавањем стања душе води Дебисија ка слободним пределима звучних боја, на територију ослобођеног ероса. Дебисијева музика није изражавање неког осећања, већ осећање само. Он каже да је „музика сан са кога је скинут вео“. У својим најдубљим промишљањима Дебиси види музику као неухватљиву, недосањану, фантазијску. „Најбоља је музика која са собом носи атмосферу нечега што није записано“, каже, после једне пробе оркестарске свите „*Images*“. Та недокучива слобода, у којој како сам Дебиси каже „нема теорије, довољно је само слушати“, центар је преокупације у овом раду. Наравно, таква слобода је могућа кроз неумољиву прецизност. Ретки су композитори који са толико прецизних индикација воде извођача кроз могуће путеве интерпретације. Ова врста истраживања води, чини се, неминовно, ка дубљем разумевању Дебисијевог посебне врсте уметничке синестезије.⁴ Почетак је, дакле, у слушању речи да би се чула музика.

Ово слушање душом неминовно води до размишљања о *fin de siècle*⁵ моменту у историји, пре свега проналажење што јаснијих временских координата и духа времена које неминовно упућују Дебисија ка симболистима. У разумевању основа и цветања Дебисијевог композиторског језика кључно је композиторово пријатељство са Стефаном Малармеом⁶, као и фасцинација Бодлером⁷.

Изузетно важна је Дебисијева кореспонденција са савременицима, на пример писма песнику Пјеру Луију (*Pierre Louÿs*)⁸ који заузима посебно место у композиторовом опусу, са својом песмама Билитис. Драгоцене су и сведочења из прве руке његових верних и заувек очараних извођача као што су мецосопрани Клер Кроаза (*Claire Croiza*) и Џејн Батори (*Jane Bathori*), док посебно место заузима сопран Мери Гарден (*Mary Garden*), Дебисијева прва Мелисанда, којој је такође посветио и циклус *Ariettes oubliées*.

Ово бављење пределима звучних боја чини се олакшава разумевање развоја Дебисијевог музичког језика и промене у композиторовом стилу, од *Ariettes Oubliées* (1885-1888), па све до последњег циклуса соло песама, на стихове Малармеа (1913). Уједно се јасније дефинише почетак потпуног практичног раскида са касноромантичарским средствима и успостављање новог света, Дебисијевог света звучног бојења.

Функционална анализа и анализа садржаја одабраних Дебисијевих песама дала је могућност откривања средстава, техника и начина којима је музичко дело обликовано, као и изражајних

⁴ Синестезија – уједињење чула, неуролошки феномен у коме се чула уједињују и преплићу; облик метафоричког изражавања који спрегом осета из различитих чулних области, постиже велику сликовитост и изнијансираност израза

⁵ *fin de siècle* – у преводу крај века, израз који дефинише период у уметностима између 1880. и 1895. године, крај деветнаестог и очекивање почетка двадесетог века које се у поезији на пример види у раду симболиста, који се баве појмовима, декаденције, „проклетства песника“, сплина, свеобухватне досаде и безизлазности

⁶ *Stephane Mallarmé* (1842-1898), француски песник и критичар, један од најзначајнијих представника симболизма у поезији, претеча кубизма, футуризма, дадизма и надреализма

⁷ *Charles Baudelaire* (1821-1867), француски песник, есејиста, критичар уметности и преводилац, истакнут представник завршетка романтизма у француској поезији, први модерниста. Аутор једне од најважнијих збирки у поезији уопште, *Cveће зла* (*Les Fleurs du mal*), из које је одабраних пет песама музички озвучио и сам Дебиси

⁸ *Pierre Louÿs* (1870-1925) француски песник и писац, аутор збирке *Les Chansons de Bilitis* (Песме Билитис); стилски првобитно парнасијанац, а затим симболиста

результата који из њих произлазе. Анализа сваке од песама, градивних елемената, хармоније, ритма, облика, мелодије, мотивске грађе, централни је део интересовања у овој потрази за интерпертацијом звучних боја у одабраним циклусима Клода Дебисија.

Јавно извођење уметничког пројекта догодило се 13. марта текуће године у великој сали Факултета музичке уметности у Београду. За клавиром је био пијаниста Дејан Синадиновић, редовни професор на Катедри за клавир, Факултета музичке уметности у Београду.

На програму су била следећа дела:

Ariettes Oubliées - Заборављене арије на стихове Пола Верлена (1885-1887)

C'est l'extase - Екстаза

Il pleure dans mon coeur - Киша суза

L'ombre des arbres - Сенка дрвећа

Chevaux des bois- Дрвени коњићи-Вртешка

Green (Aquarelle 1) – Зелено (Акварел 1)

Spleen (Aquarelle 2) – Сплин (Акварел 2)

Cinq Poèmes de Baudelaire - Пет песама на стихове Шарла Бодлера (1887-1889)

Le balcon - Балкон

Harmonie de soir – Вечерња хармонија

Le jet d'eau – Водоскок

Recueillement – Контемплација

La mort des amants – Смрт љубавника

Proses Lyriques – Лирска проза на стихове Клода Дебисија (1892-1893)

De rêve- О сновима

De grève – О обалама

De fleurs – О цвећу

De soir – О вечерима

Chansons de Bilitis – Песме Билитис на стихове Пјера Луија(1897-1898)

La flûte de Pan – Панова фрула

La chevelure - Коса

Le tombeau des naïades – На гробу Најада

Trois Poèmes de Mallarmé – Три песме на стихове Стефана Малармеа (1913)

Soupir - Уздах

Placet futile – Узалудна молба

Eventail – Лепеза

У промишљању интерпретативних одлука сваког појединачног циклуса има неколико важних токова истраживања у сваком поменутом циклусу.

Најважније се чини и оно што Ерик Фредерик Џенсен (Eric Frederick Jensen) истиче у својој обимној и веома детаљној студији „Дебиси“⁹, а што и као извођач искуствено закључујем, да

⁹ Eric Frederick Jensen (1951), музиколог; „Debussy“, Oxford University Press, 2014

је Дебисијева основна преокупација звук, тон, боја звука, боја тона, а не традиција, понајмање правила у компоновању, дозвољена и вођена управо њему мрском традицијом. Чини се да му ништа друго није било од такве важности као звук и боја звука које је желео да постигне. Следствено томе следећа преокупација морала је бити начин производње, звука, опсесија нијансом, нијансираним приступом производње звука, која доводи до тачног избора боја код Дебисија, а затим и његових извођача. То тражење тачних боја, нијанси, суптилности, веома је удаљено од романтичарских композиторских и извођачких идеја.

Ценсен каже: „Дебисијев сензибилитет – потврђен у изјави, „*Il faut noyer le ton*“ (Треба удавити тоналност, или можда треба удавити звук) - истиче његов афинитет ка вишезначности. Тоналност остаје присутна у његовој музици, али на нов начин – слободније, експанзивније, са мањим инсистирањем на разликама између дура и мола. Тоналност је „обогашена“ употребом других врста лествица, осим дура и мола, као што су модуси и целотонска скала. Али Дебисијево инсистирање на вишезначности ишло је далеко изван самог питања тоналитета. Артикулација и текстура умекшавају се, у том процесу приближавања мелодије и хармоније и доводе до онога што савремени критичари Дебисијевог опуса често називају грађењем тежишта композиторовог интересовања само на хармонији.“¹⁰

У припреми интерпретације пет одабраних Дебисијевих циклуса намеће се јасно да је композитор трагао за оним недокучивим и неизрецивим квалитетом који музика може имати, за оним што је неухватљиво, нестајуће, нестално. То је била и главна компликација у извођењу ових циклуса, како донети неопходне интерпретативне одлуке, а увек задржати осећај стварања нечега другачијег у самом тренутку извођења. Бесконачне могућности избора, чини се, изазивале су осећање вртоглавице, а онда сам разумела да је управо то тај осећај слободе, вртоглаве слободе. Слободни предео стварања! У прецизности и комплексности Дебисијевог нотног текста записана је сама срж слободе избора у интерпретацији. Дебиси је писао да је „музика сан са кога је скинут вео сневања. Музика није изражавање осећања, већ осећање само“. То његово виђење музике (чини се да је прикладно рећи сан о музици) стапа га са Символистима и њиховим поетским истраживањем стања душе (“*états d’âme*”), у литератури, али и сликарству. Јасан нам је његов избор да озвучи музиком поезију Теодора де Банвила¹¹ и Малармеа, посебно кроз призму одбијања схватања деветнаестог века да музика треба да изрази одређена осећања, јер Дебиси је сматрао да је „музика осећање сâмо, а не посредник“. Визуелне уметности, али пре свега музика, сасвим прецизно комуницирају оно што сами стихови не досежу сасвим, а то су стања душе у којима живе испреплетана осећања, не појединачно, као очај, одушевљење, срећа, нада, туга, бес, већ комплексност њиховог заједничког постојања у противречју или сагласју. Ова размишљања у Дебисијевом вокалном опусу, као и целом његовом композиторском делу, доносе нам сусрет са сасвим новом врстом лиричности, потпуном посвећењу тексту, посебну врсту рафинираности, која се често граничи са некаквим осећајем гледања, слушања, интерпретације са мноштвом противуречја које бих као извођач назвала уздржана врелина. У Дебисијевим песмама живе интимност, снага, јасноћа,

¹⁰ „Debussy’s sensibility—exemplified by the statement, “*Il faut noyer le ton*”— emphasized an affinity for ambiguity. Tonality continued to be present in his music, but in a new manner—more expansive, and with less distinction between major and minor. Tonality was also “enriched” by the use of scales other than major and minor, that Tonality was also “enriched” by the use of scales other than major and minor, that is, different modes such as the whole tone scale. But Debussy’s concern with ambiguity went beyond tonality. Articulation and texture could also be softened, in the process minimizing the difference between melody and harmony, and leading to what contemporary critics often complained was an emphasis on harmony alone.“Eric Frederick Jensen „Debussy“, Oxford University Press, 2014, страна 144

¹¹ Théodore Faullain de Banville (1823-1891), француски песник и писац, веома утицајан у покрету Символиста

слобода, уздржаност спуштеног погледа кроз трепавице, горућа, скоро опипљива страст, таласи ослобођеног ероса, и све то уз ритмичан покрет руке која држи лезу, сече и хлади узаврели ваздух. Све ове противречне идеје чине Дебисијеву мелодијску линију сасвим неконвенционалном и сасвим неодољивом.

Уместо кратког сумирања увода:

„Као композитор соло песама Дебиси је свакако један од најинтимнијих у целокупној музичкој литератури, а такође је и један од најсклонијих истраживању једног другачијег, скоро неземаљског подручја где се реалност и Дебисијева перцепција реалности стапају. Да је Дебиси компоновао само песме, као на пример Хуго Волф, дакле да није било других дела као што су „*Pelleas et Melisande*“, „*L'apres-midi d'un faune*“, „*Le Martyre de Saint Sebastien*“, да није написао Ноктурна, „*La Mer*“, „*Images*“, да није било гудачког квартета, композиција за клавир, Дебиси би опет био једна од најупечатљивијих фигура у музици уопште.

Сама суштина Дебисијевог стваралаштва је у његовим соло песмама где до изражаја долази мноштво лица његове велике уметности.“

(Oscar Thompson, *Debussy, Man and Artist* p. 276 – Tudor Pub.Co. 1940)

ПРВО ПОГЛАВЉЕ

Пол Верлен: Песничко умеће (*L'Art Poétique*)

Музика пре свега нек те брине
и зато Непар нек ти пева
што мутан лакше се прелива,
а све без позе и тежине.

Кад бираш речи, нек ти годи
да их не бираш без презира:
сива нас песма више дира,
кад се Нејасно с Јасним води.

То су за велом очи красне,
сјај сунца кад трепти зраком,
ил' на јесенском небу млаком
у плавој збрци звезде јасне.

Нек нам је још и Прелив дан,
једино прелив, а без Боје!

Само преливи лако споје
флауту с рогом, сан уз сан.

Од Досетке ти бежи смеле,
од крута Духа, Смеха гњила;
с њих плачу очи Плаветнила;
све је то лук из просте зделе!

Речитост зграби, врат јој стежи!

При раду ти се често сети
и Риму малко опамети,
јер пустиш ли је, она бежи.

За грехе Рима нема речи!

Зар глуво дете, Црнац луди
тај јефтин накит нама нуди
што под турпијом празно звечи?

Музике још, и свећ, и дуго,
да стих ти тако смео важи
летећи из душе која тражи
друге љубави, небо друго.

Нек стих ти буде авантура,
у хитром ветру јутра расут,
од ког метвица и смиље цвату...

Све друго је – литература.

(превод Коља Мићевић из збирке „Жива антологија француске поезије од 11. до 20. столећа“)

Ariettes Oubliées - Заборављене арије на стихове Пола Верлена (1885-1888)

C'est l'extase - Екстаза

Il pleure dans mon coeur - Киша суза

L'ombre des arbres - Сенка дрвећа
Chevaux des bois- Дрвени коњићи-Вртешка
Green (Aquarelle 1) – Зелено (Акварел 1)
Spleen (Aquarelle 2) – Сплин (Акварел 2)

Сасвим утемељена чини се оцена музиколога Ерика Фредрика Џенсена да су шест песама *Ariettes Oubliées* Дебисијева *fin-de-siècle* верзија певања неутешних Шуманових и Шубертових љубавника.¹²

Дебисијева фасцинираност Верленовим стиховима почиње још у студентким данима и озвучавањем песникових стихова *Mandoline*, *Pantomime*, *En sourdine*, *Clair de lune*, *Fantoches*, (1882), које нешто касније постају *Fêtes Galantes I* (1903), а касније и циклуса *Fêtes Galantes II* (1904).

У мом првим првом сусрету са овим циклусом, скоро петнаест година пре појаве икакве примисли, а камоли одлуке да Дебисијев вокални опус постане једна од мојих кључних уметничких преокупација и нека врста личног уметничког Монт Евереста, овај циклус песама на Верленове стихове изазивао је чист страх. Непатворени страх младог извођача који испред себе има један од важних уметничких примера дубинског разумевања и интерпретације поезије од стране композитора који се одлучио да стихове озвучи, то јест стави их у контекст могуће музичке и, рекло би се, уметничке интерпретације вишег реда. Много година касније схватам да је излаз управо у формулацији „МОГУЋА музичка и уметничка ИНТЕРПРЕТАЦИЈА“.

Сама Верленова поезија, шест од девет песама из збирке *Ariettes Oubliées*, које су део збирке *Romances sans paroles* (Романсе без речи), а које Дебиси бира да озвучи музиком, носи у себи екстремну деликатност. Верленов свет као да је на ивици нестајања, на ивици рашчлањивања на саставне делове, тако крхак, као нешто познатог укуса и мириса на ивици заборављања, нешто поново посећено, а затим опет запаало у некакав давнашњи удах и издах који сећање призива, а затим удаљава. Ова поезија чини се као идеална грађа за Дебисијеве идеје о „скидању вела са сна“. Све изгледа тако близу, а сасвим је далеко, давнашње, као сан из пра-памћења. У том сну извођач, као да је гледалац, слушалац, тумач, а не активни учесник. Извођач се мења, нестаје, појављује се поново, другачији, преплављен осећањима која га обузимају и носе. (Често помислим у сусрету са *Ariettes Oubliées*, да је овај циклус некаква Дебисијева лична верзија Прустове мадлене, а имам и осећај као да сам баш ову формулацију негде чула, а не могу да пронађем где, или сам је у неком фантазирању о Дебисију оствестила)

Тај свеprisутан сан на јави у коме обитава ова поезија, осветљава извођача као скоро пасивног коментатора догађаја, осећања, стања које му се чине далеке, али толико блиске да га у тренутку певања, изговарања текста, поново буде и чине рањивим, огољеним, самим, изгубљеним, жртвованим. Ова Верленова поезија, као и, чини се, сва остала поезија коју Дебиси настоји да додатно оживи музиком, има једну дозу неиздрживе врелине, толико неиздрживе, заправо, да се композитор, извођач, звучни свет, цела планета морају мало удаљити, мало се померити на наизглед безбеднију раздаљину. Унутра, у сан, у себе, у успомену, „удавити“... Дуго сам, као интерпретаторка ових песама, више од двадесет година, пригушену страст сасвим другачије разумевала. Такође чини се да је сам наслов циклуса довољно варљив и вишезначан да може одвести на погрешан пут. Најзад, или тачније у овом тренутку, разумем

¹² Eric Fredrick Jensen, „Debussy“, десето поглавље, страна 150; „The six songs in the Ariettes are a fin-de-siècle counterpart to the disconsolate lover in Romantic song cycles such as Schumann's Dichterliebe or Schubert's Die schöne Müllerin.“

овај циклус песама као идеалан полигон за почетак оваплоћења Дебисијеве идеје да је музика најбоља ако у себи носи дух нечега што није записано. Можда је наслов циклуса „Заборавање аријџе“ варљив и вероватно везан за околности промене издавача и успеха опере „Пелеас и Мелисанда“, можда превише сентименталан, удаљава нас од онога што се тренутно чини кључним, а то је интерпретација љубави која је засићена, извитоперена, пуна жучи, кајања, немоћи, предаје. Жуч је толико горка и убиствена, да њено разливање у Верленовој поезији и Дебисијевом разумевању те поезије морамо живети, посматрати, певати са безбедне удаљености, кроз заборав, кроз присећање, обојено меланхолијом, дубоким, али удаљеним разумевањем трагедије живота, као непрегледног океана незадовољства, досаде, необјашњивог бола.

Шест песама које се налазе у циклусу испрва су штампане одвојено 1888. године. Све песме налазе се у Верленовој збирци *Romances sans paroles* (Романсе без речи). Три песме су из групе *Ariettes Oubliées*, по коме је Дебиси и назвао цео циклус песама, а то су: *C'est l'extase* (Екстаза), *Il pleure dans mon coeur* (Киша суза) и *L'ombre des arbres* (Сенка дрвећа). *Chevaux de Bois* (Дрвени коњићи или Вртешка) компонована је одвојено, још 1885. године и припадају групи *Paysages Belges* (Белгијски пејсажи) из већ поменуто Верленове збирке. *Green* (Зелено) и *Spleen* се налазе у Верленовој групи песама под насловом *Aquarelles* (Акварели). Петнаест година након њиховог првог објављивања, а на крилима успеха опере *Pelleas et Melisande*, ове песме бивају поново штампане, овај пут са насловом који сада носе, а који открива композиторово разочарање на један фини начин, пун ироније.¹³

Ariettes Oubliées композитор посвећује госпођици Мери Гарден, „незаборавној Мелисанди“.

Питања хармоније

Клод Дебиси је признат као један од највећих и најоригиналнијих композитора са становишта употребе хармоније. Кроз његову хармонију "сија волуптуозност његовог духа; он тамо претражује, и проналази, тај мек додир која је суштина његове музике."¹⁴ У раним студентским данима Дебиси показује веома јасне идеје шта је за њега хармонија и сасвим је очигледно да је његов таленат дубоко интуитиван и природан, и, наравно, у озбиљном контрасту са задатим теоријским правилима композиционих техника. Овај „прелепи звук лутања“¹⁵ је имао велики утицај на развој разумевања хармоније у двадесетом веку, због инсистирања на рушењу академске баријере, то јест проналажењем нових хармонских решења и трасирањем другачијих путева својом концепцијом хармоније. Овај утицај се манифестује кроз два главна ефекта његовог третмана хармоније: 1. третман дисонанце коју сматра средством самим по себи, а не само као епизоду на путу ка разрешењу; 2. ширење разумевања тоналности изазваног третманом акорда као "независних јединица који би могли бити поређани сукцесивно, супротно прихваћеним правилима"¹⁶. Употреба акорда са додатим тоновима је техника коју Дебиси користи за побољшање богатства акорда. Дисонанца у песмама којима се бавимо у циклусу *Ariettes Oubliées* је често узрокована техником додатих тонова. На пример такт 26 песме *Spleen* је одлична илустрација овог Дебисијевог метода. **(НОТНИ ПРИМЕР 1)** Овај такт је непогрешиво заснован на еф мол тоналитету; вокална линија чак и подцртава еф мол.

¹³ LEON VALLAS – „Debussy-His life and works“ – Oxford University Press, 1931

¹⁴ Oscar Thompson, „Debussy, Man and Artist“, Tudor Publishing Company, 1940; 24. страна

¹⁵ Oscar Thompson, „Debussy, Man and Artist“, 17. страна

¹⁶ Oscar Thompson, „Debussy, Man and Artist“, 17. страна

Деоница клавире, међутим, садржи два примера акорда са додатим тоновима. Први се јавља током прве добе, додавањем тона де у горњем гласу, и тако формира акорд са додатом секстом, а друга се дешава током треће добе када је бе додато у другу инверзију еф мол акорда и резултира формирањем акорда са додатом квартном и то у најнижем гласу. Још један пример богатства бојења које дисонанца може дати је акорд прве добе у такту 28 у *C'est l'extase*. **(НОТНИ ПРИМЕР 2)** Тоналитет који се чује у контексту је непогрешиво Фис дур. Ипак ставивши тон ге у басу Дебиси добија јасну тамну, бремениту, озбиљну боју која прави атмосферу напетости.

Један од Дебисијевих карактеристичних начина третмана дисонанце је употреба неразрешених септакорада и нонакорада, често у серијама, као и ундецимакорада и тредецимакорада. Појављује се илустрација проширене употребе једног таквог акорда у првих осам тактова *C'est l'extase*, **(НОТНИ ПРИМЕР 3)** у којима меко кретање доминантног нонакорда изграђеног на тону ха преовлађује, затим се постепено распршује у септакорд на тону гис, на трећој доби у седмом и осмом такту, док у деветом такту, тон е у басу најављује долазак тонике. Овде треба напоменути да је директна прогресија од једног акорда до другог чији је корен терцу испод њега (у овом случају од ха - гис - ха) је техника често коришћена у свим анализираним песмама. Очигледно је да продуженом употребом дисонантног акорда, као у првим тактовима песме *C'est l'extase*, Дебиси има намеру да закљони конвенционално осећање за тонику.

Ова „лабавост“ тоналитета, који је тако истакнута карактеристика Дебисијевог третмана хармоније, постиже се кроз још неколико техника његовог хармонијског идиома које се налазе у песмама којима се овде бавимо.

Један од њих је његова употреба блокова паралелних акорада, као на пример у песми *Chevaux de bois* који одлично показује и дијатонски и хроматски третман паралелних акорада у блоковима. **(НОТНИ ПРИМЕР 4 такт 11 до 16)**

Фраза, „*tournez souvent et tournez toujours*“, је у својој природи дијатонска ; следећа фраза дијатонску глаткоћу прве фразе супротставља растућим хроматским мотивима. Као последица овог паралелизма јављају се паралелне квинте и октаве. Ово једно од важних обележја Дебисијевог звучног света.

Дебиси је био скон не само паралелним квинтама, већ квинте користи и појединачно, као на пример у првом такту у песмама *C'est l'extase* и *Green* **(НОТНИ ПРИМЕР 5 први такт у обе песме)**. Поред своје вредности као хармонске боје, чиста квинта је значајна и на други начин. Избегавањем терце, добијамо суптили ефекат оклевања између дура и мола, што је такође важна особина Дебисијевог композиторског стила и његовог схватања хармоније уопште.

Не само да Дебиси често "оклева" између дура и мола, већ може да избегне и једно и друго користећи хармонски идиом заснован на модусима, пентатонској или целостепеној лествици. Модални утицај се често манифестује кроз његове каденце. Изгледа да му се не свиђа јасан потврђујућ завршетак и често га избегава у корист модалног звука. На пример у песми *Il pleure dans mon coeur* постиже изванредан ефекат затамњености користећи прогресију IV ступањ са дурском терцом (Цис дур), затим VI ступањ Е дур и на крају I ступањ Гис дур са изостављеном терцом, у тактовима 76 и 77. Ипак Дебиси користи и праве, јасне каденце, то јест завршетке, на пример у песми *Chevaux de bois* у 12. такту, на трећој доби и у 13. такту на првој доби. Такође и у 17. такту на последњој доби, као и на првој доби 18. такта. **(НОТНИ ПРИМЕР 6 и 7)** У овом примеру чујемо и веома аутентичан ефекат постигнут изненадним контрастом у динамици, са фортисима у доминанти до пианисима на тоници.

Још једна компонента везана за хармонску анализу циклуса *Ariettes Oubliées* веома широка употреба педалног окружења, најчешће у линији најнижег хармонског гласа у клавиру.

Посебан пример употребе педалног окружења налазимо у песми *Chevaux de bois*, од 39. такта до прве добе 43. такта (**НОТНИ ПРИМЕР 8**) који се састоји од акцентованог, непрекинутог трилера на тону ха, који је звучно и хармонски подвучен горњом октавом у стакато осминама, и са променама хармонија производи ефекат подсмеха и савршено прати текст који говори о опијености алкохолом, глађу и неумољивим вртлогом који у главама прави вртешка.

Сасвим другачији ефекат изазива педално окружење последњих неколико тактова песме *L'ombre des arbres*. (**НОТНИ ПРИМЕР 9**). Дебиси ствара покривач меланхоличног звука, бременитог незнањем. Сасвим неуобичајена хармонска прогресија израња из поновљеног тона еис који врхунац достиже у 29. такту на доминантном тредецимакорду који се разрешава у тонику, али овај хармонски третман оставља утисак константне модулације и тако као да ствара боју самог очаја.

„Поновио бих да акорд у грађевини звука има значај колики има камен у грађењу куће. Његова права вредност је у његовој позицији и потпори коју даје слободној мелодијској линији.“¹⁷

Питања мелодијске линије

Једна од првих карактеристика Дебисијевог третмана мелодије је његова употреба традиције западног црквеног појања, њене мекоће и једноставног тока. Познато је Дебисијево дивљење за стваралаштво Палестрине и Орланда ди Ласа, јер то је „музика невероватне лепоте...која има белину, чистоћу, непотерећена је изражавањем емоције великим звуком, вриском, буком, већ неком врстом мелодијске арабеске и резултат је нешто сасвим посебно, хармонија произилази из мелодије“, пише Дебиси свом пријатељу Андреу Пониатовском, после концерта на коме је изведена Палестрина *Missa brevis*.¹⁸

Та традиција пропуштена кроз Дебисијеву машту има за резултат мелодијске линије изразите мекоће, латентни осећај ритмичке слободе, бескрајног тока. Француски језик је својом природом веома удобан за овакав третман мелодијске линије. Инфлексција певања (говора) у француском језику природно је место стварања сасвим аутентичних мелодијских линија Клода Дебисија, јер француски језик је мекан и променљив, природно мелодичан. У Дебисијевој фрази француски језик у навећој могућој мери задржава природност говора, повишеног говора. То је, уосталом, веома важна Дебисијева мисија у његовом вокалном опусу. „Слогови морају у певању бити најсличнији ономе што јесу у обичном говору, без превише наглашавања слогова, тако да излазе из говорне природности“, каже сам Дебиси.¹⁹

Међу многим примерима употребе традиције појања, песма *Spleen*, изванредан је пример. (**НОТНИ ПРИМЕР 10 Debussy, Spleen, такт 4 до 8**). Прве две фразе текста у песми имају минималну пратњу у клавиру и стварају утисак речитативног третмана текста. *L'ombre des arbres* такође започиње мелодијом која призива неритмизовано једногласно певање, али у овом случају деоница клавира је непрекидног пулсирајућег тока. Дебиси посебно пажљиво спроводи идеју о не метричности тако што прецизно пише тенуто акценте на слоговима којима почиње песма, а и касније у такту број 5. (**НОТНИ ПРИМЕР 11 L'ombre des arbres, такт 1-7**).

¹⁷ Leon Vallas, *Theories of Claude Debussy*, Dover Publications, 1967, strana 20; „Let me repeat that a chord in an edifice of sound has mostly the importance of a stone in a building. Its real value depends on the place it occupies and the support it lends to the flexible melodic line.“

¹⁸ Eric Frederick Jensen „Debussy“, Oxford University Press, 2014, 146. страна

¹⁹ Leon Vallas, *Debussy, His Life and Works*, p. 89; „I do not approve of a sonorous syllable being more stressed in music than it would be in conversation.“

Важна карактеристика која формира Дебисијеву „импресионистичку“ атмосферу је често коришћење модуса као базе конструкције мелодије. Дobar пример таквог коришћења модуса је песма *Il pleure dans mon coeur* (**НОТНИ ПРИМЕР 12 -Debussy, Il pleure dans mon coeur, такт 23 до 27**), која је као осенчена дорским модусом из гис, као и сам завршетак песме.

Ово модално сенчење и постигнути ефекти употребе модуса, чине стабилне тоналитете у песмама циклуса изузетно ретким.

Дебисијева мелодија која се креће "горе доле на мердевинама сонорности са тако узнемиравајућом слободом" и чини је тако другачијом о свега што претходи тој Дебисијевој слободи²⁰ делимично је базирана на чињеници да ретко употребљава не хармонијске тонове у грађењу својих мелодијских линија. Најчешће мелодијска линија је удвојена у хармонији клавирске деонице, а и када то није случај, мелодија допуњује недостајуће тонове у хармонији која тече. Има много примера не само у циклусу *Ariettes Oubliées*, већ и у осталим циклусима који су предмет пажње овог истраживања. У песми *L'ombre des arbres*, на пример, постоје само шест примера употребе тонова који нису саставни део текуће хармоније.

Два од шест тонова су пролазнице (тон е на првој доби у 8. такту и тон цис у 18. такту) (**НОТНИ ПРИМЕР 13**), два су суседни тонови (тон фис на другој доби у 8. такту и ха у 10. такту) (**НОТНИ ПРИМЕР 14**).

Такт 22 садржи два примера тонова који не чине преовлађујућу хармонију, антиципација коју ствара тон аис на последњој доби у такту, затим тон е на трећој доби у такту, који је заправо додата секста на акорду изграђеном на тону гис. (**НОТНИ ПРИМЕР 15**)

Дебисијеве мелодијске линије имају можда ипак једну веома традиционалну одлику, а то је ширење опсега, коришћење енергичнијих ритмичких образаца, честа употреба скокова навише, онда када је певани текст интезивно емотиван. У лирским деловима текста, посебно текста који дочарава изразиту нежност, Дебиси даје мирнију, заобљенију, постепенију мелодијску линију.

Конкретан пример налазимо у песми *Spleen* у којој се смењују одељци различитог емоционалног интензитета. Први одељак је поставка скоро не емотивног текста који одражава осећај незадовољства, каква је и скоро цела песма која се чини као идеалан пример симболистичког безнађа, умора, досаде, незадовољства (егзистајлистички *ennui*), на једном тону, што додатно даје дубину безизлазности. Затим деоница клавира има одлике рефлектовања тог осећања, али како се текст емотивно усложњава и постаје узнемирен, карактер мелодијске линије сасвим се мења.

Само пет доба у мало више од такт и по довољно је да се мелодијска линија са доњег тона е у гласу, извије за октаву више, а онда поново мало постепеније спусти, да би на речима „*renaissent tout mes desespoirs*“ линија гласа поново кренула навише, сложенијег ритма и акцената и великим распоном динамике што ствара посебне ефекте и представља сасвим другу нијансу очајања. Одмах затим, условљена текстом мелодија силази постепеније, глаткије, одражавајући тако поновни осећај немоћи и безнађа. У четвртој строфи текст постаје постепено емотивнији, одражавајући песников страх од губитка вољене особе, а вокална линија постаје испрва пуна квартних померања и узнемирујућих триола, а затим и октавних скокова, после двадесетог такта, да би сам завршетак довео до поновног повратка у мрак очајања и немоћи на речи "*Hélas.*" Клавирска деоница у овом последњем одсеку песме такође

²⁰ Leon Vallas, Debussy, His Life and Works, p. 140; „Debussy’s melody which moves "up and down the sonorous ladder with such disconcerting freedom

иде наниже, у смирење, а још само супротстављени ритмички акценти остављају утисак поседњих трзаја у покушају љубавника да објасни своју непролазну страст.

Можда је најбоље је закључити овај део поглавља о мелодији у циклусу песама *Ariettes Oubliées* управо освртањем на утисак који код мене као интерпретаторке Дебисијеве музике најјаче опстаје као некаква врста светионика који ме води кроз непрегледне таласе његових композиторских плима и осека. Француски језик, поезија на француском језику је клица његовог мелодијског идиома у соло песамама у свим периодима његовог стваралаштва. Његово потпуно одбацивање постулата симетричних мелодија, које у себи садржи немачка соло песма, води га ка формирању пулса и ритма у његовим мелодијама које са високим степеном јасноће и дубоким разумевањем и дивљењем за матерњи језик креира линију гласа и формира целокупан стил на прозодији. Служење тексту води Дебисија у јасне изборе који се тичу тонских висина и дужина да би се контролисала јасноћа изговарања (испевавања) текста, као и формирање мелодије која има за сврху да подцрта важност сваког слога у речи или акцентуације у одређеној речи или стиху.

Дебисијеви избори ритмичких мотива, интонације, учешћа деонице клавира с једне стране или формирање избора који се дају вокалним извођачима у начину коришћења гласа и тела у певању, с друге стране, све то до најситнијих детаља, који се тичу нивоа презентности вокалне линије у контексту сарадње, дијалога, комуникације између линије гласа и деонице клавира, а и комуникације текста и музике ка слушаоцу, све је дубоко укорењено у природности и једноставности прозодије и природне лепоте звука, то јест инфлексије говора француског језика. Важно је овде поменути виђење музиколошкиње Милен Дубијо-Фејерак којим започиње једно од својих предавања на Грешам Колеџу: „Клод Дебиси је радио на певачевом гласу како би служио тексту, одабиром прозодије вокалне линије. То укључује: дистрибуцију тонских висина и дужина у сврху контроле испоруке текста; распоређивање нота за истицање слогова или за наглашавање стиха; избор ритма, интонације и пратње која подразумева другачије читање, вокални гест и гест тела; бирање извођачевог степена вокалног присуства, (интензитета гласа)... Дебиси је разумео значај коришћења певачког тела за изражавање текста, и поиграо се самим присуством певача користећи опсег средстава за усмеравање гласа ка жељеној интерпретацији. То је учињено, на пример, контролисањем њиховог дисања, или коришћењем теситуре – опсега гласа- за контролу тембра... у циљу контроле самог феномена сваког звука и онога што представља у интерпретацији текста.“²¹

Веома компликована једноставност лепоте Дебисијеве мелодије рођена је из саме лепоте стиха сваког песника кога Дебиси бира да „озвучи“. Та лепота је бескрајна и неуништива.

Питања ритма

²¹ MYLENE DUBIAU-FEUILLERAC - Corporality and sound in French Art Song in some melodies of Clude Debussy, strana 95, Gresham College Lectures, 2012 – „Claude Debussy worked on the singer's voice to serve the text by choosing the prosody of the vocal line. This includes: distributing pitch and note lengths to control text delivery; distributing notes for either the syllables or the accentuation of the verse; choosing a rhythm, an intonation, and accompaniment which involves a different reading, a vocal and body gesture; choosing the singer's degree of vocal presence... Debussy realized the importance of making use of the singing body for the expression of a text, and played with the bodily presence of the singer using range of means to direct the voice of the interpreter. This was done for instance by controlling their breathing, or using the tessitura – range of voice- to control timbre...in order to control the sound phenomenon

Већ сам помињала свој извођачки утисак, поткрепљен анализом детаља из појединачних песама, да је ритам у Дебисијевим песмама из циклуса *Ariettes Oubliées* као нека плима и осека, таласи који јасно произилазе из већ поменутих прозодије и служе тексту. Ритмички мотиви који чине целокупан ритмички ток у свакој песми мали су, често двотактни. Читаве песме формиране су на употреби једног или два ритмичка мотива и њиховом понављању и варијантама. Карактер песама између осталог укореењен је у тим мотивима.

Одличан пример понављања ритмичког мотива се види и чује у песми *L' Ombre des Arbres*, у деоници клавира. **(НОТНИ ПРИМЕР 15 такт 1,2,3,4,6,7,11,12,13,14)**

Фигура триоле се често јавља у деоници гласа, на самом почетку песме, наравно, али и у клавиру, у мало промењеној форми, у завршним тактовима песме. Ова песма, иначе малог обима од само тридесет и једног такта, чини се, коришћењем ових поновљених и минимално измењених ритмичких мотива, још компактнија, скоро отпевана (изговорена) на једном даху. Дебиси користи мотив поновљених шеснаестина посебно у песми *Il peure dans mon coeur* које се простиру кроз целу песму од првог до четрдесет седмог такта, када глас прелази у скоро речитативни начин излагања текста. Након тога ток шеснаестина се наставља и прекида једино на крају певаног текста „ *mon coeur a tant de peine*“, да би се одмах затим у клавирској завршници шеснаестине вратиле као и непрекидна упорна киша која пада на град или непозната бол која дави срце и душу.

Ритам у Дебисијевим песмама је велика снага, али коришћена са једнако импресивном елеганцијом и промишљеношћу. Увек је јасан пулс, базичан осећај ритма, који с друге стране Дебиси воли да покуша да помери или доведе у питање позиционирањем јаким доба тамо где их природа самог оквира такта не би наметнула. Долазимо дакле до тога да Дебиси не само у третману хармоније, већ и ритма, има жељу да правила помери, промени, да потребу за правилима обесмисли. Дебиси растаче тактне црте, ствара низове синкопираних ритмова, мења метар, ремети јаке и слабе делове такта. У својој књизи „Дебиси, Човек и Уметник“, Оскар Томпсон објашњава: „Дебисијеве сасвим индивидуалне ознаке метра и ритма показују потрагу за ритмичком слободом, кроз смишљене метричке промене и мноштво супротстављених ритмова“²²

Песма *Chevaux de Bois* јасно показује Дебисијеву жељу да се поигра, у овој наизглед највеселијој и ритмички не превише компликованој песми, са метром и променом метра различитим средствима. Такт 2/4 је јасан од самог почетка све до такта број 34 када уводи неку врсту додатка, половину једног такта у претходном мерењу, кроз ознаку 1/4, да би се већ у следећем такту вратио на претходни метар 2/4. Нипошто не жели да наруши неумољив ток тридсетдвојки, па макар то значило да се поигра са пулсом. **(НОТНИ ПРИМЕР 13 Chevaux du bois, takt 33,34,35)**

Супротстављени ритмови често се манифестују и то у скоро свим песмама. Дobar пример налазимо у песми *Green*, где осећамо веома суптилно супротстављање 4/8 и 6/8 кроз цео ток песме. **(НОТНИ ПРИМЕР 14 Green цела прва страна песме)**

Оснивни пулс песме није никада нарушен, али ова Дебисијево поигравање још додатно ставља Верленову поезију у први план и појачава значење његове нежне, устрептале лирике.

Дobar пример асиметрије ритмова јасна је у песми *C'est l'Extase* у којој је ритмички акценат

²² Oscar Thompson, *Debussy, Man and Artist* p. 24 – Tudor Publishing Company, 1940; "Debussy's time signatures bespeak, his quest of rhythmic freedom and...there are elaborate alternations of bar values...and a plenitude of conflicting rhythms

фраза често у неслагању са традиционално јаким деловима такта. Ово се дешава и у линији гласа и у деоници клавира. **(НОТНИ ПРИМЕР 15 C'est l'Extase такт 29,30,31)**

C'est l'Extase је и добар пример за Дебисијеву приврженост синкопама у хармонском плану у деоници клавира, које сасвим јасно оживљавају текст " c'est tout les frissons des bois, parmi l'étrainte des brises...", док линија гласа остаје једноставна и репетитивна са минималним тонским променама у опсегу целог степена. **(НОТНИ ПРИМЕР 15 C'est l'Extase такт 11,12,13,14)**

Ariettes Oubliées, као и цео Дебисијев вокални опус, представљају у мом извођачком животу управо оно што Оскар Томпсон каже са самог Дебисија: „сасвим другачији, необично интересантан, веома усамљен“²³

Дебиси је сигурно један од највећих иноватора у музици и уметник понајмање везан за традиционалне композиционе технике свог времена. Он је започео ново време, своје време. Освојио је свој простор слободе, тражећи и пронашавши нове начине изражавања верности тексту, кроз хармонију, мелодију, ритам, форму.

Овај циклус је скуп песама пуних светлости, чак и када влада тама. Дебисијеве песме на Верленове стихове из циклуса *Ariettes Oubliées* носе ваздушаст карактер, чак и када је глава опијена вином и брзином, а са чела капље зној.

У овом циклусу Дебисијев мелодијски идиом никада није гломазан. Иако у песмама можемо наћи примере јасне романтичарске конвенционалније структуре посебно у клавирским деоницама, мелодијска линија гласа у највећој могућој мери је мека, течна, у стилу појања, не метарског ритма и без неутаживе романтичарске жеље за неопходним растом, пумпањем ка задатим климаксама, да би се постигла поента. А поенту Дебиси без сумње постиже, јер поента је у овом циклусу, а и у свим осталим групама песама које су предмет истраживања, велика експресивност која нема за циљ да надјача, поправи или објасни, у овом случају Верленову поезију, већ да њеном унутрашњем свету слободе служи и још додатно је осветли.

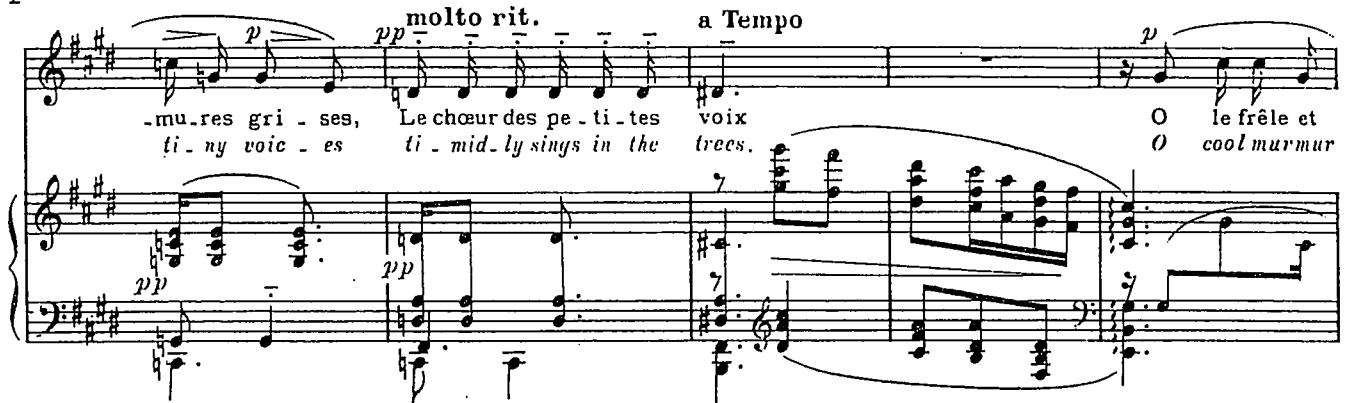
²³ Oscar Thompson, Debussy, Man and Artist p. 1– Tudor Pub.Co. 1940 – très exceptionnel, très curieux, très solitaire.

C'est l'extase

2

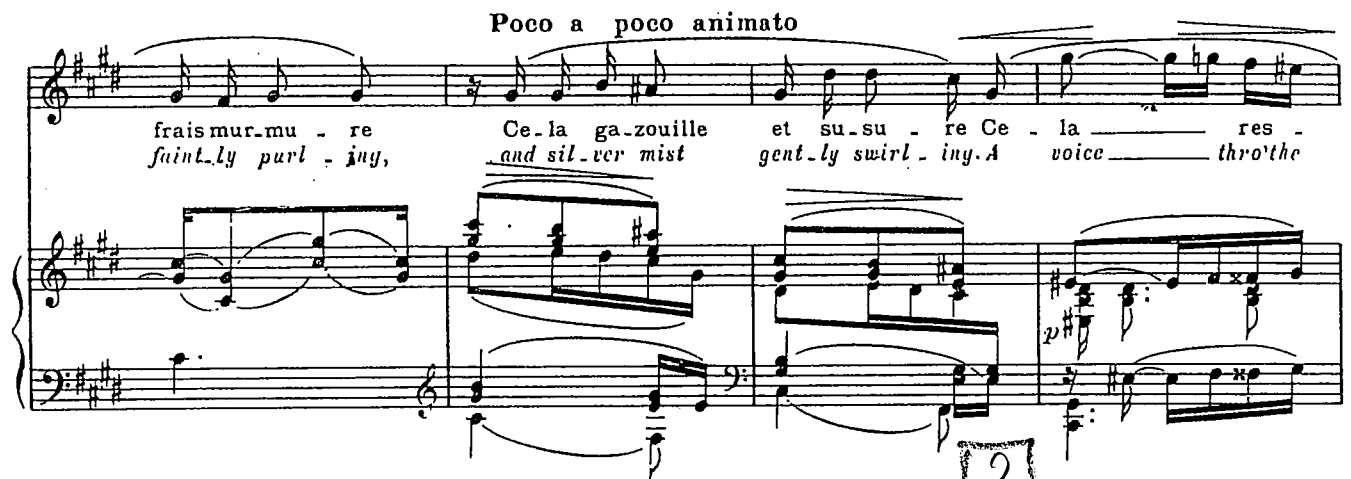
p *pp* **molto rit.** **a Tempo** *p*

-mu.res gri - ses, Le chœur des pe - ti - tes voix O le frère et
ti - ny voic - es ti - mid - ly sings in the trees. O cool murmur



Poco a poco animato

frais mur - mu - re Ce - la ga - zouille et su - su - re Ce - la res -
saint - ly pur - ling, and sil - ver mist gent - ly swirl - ing. A voice thro' the



di - mi - nu - en - do

- semble au cri doux Que l'herbe a - gi - tée ex - pi - re
dark - ness is call - ing, plaint of petals slow - ly ful - ling

di - mi - nu - en - do **molto** *pp*

2



sempre dolcissimo

Tu di - rais sous l'eau qui vi - - - re Le rou - lis -
or perchance of peb - bles rol - - - ling to the cease - less -

sempre dolcissimo



A Miss Mary GARDEN, inoubliable Mélisande
cette musique (déjà un peu vieille) en affectueux et reconnaissant hommage

ariettes oubliées

C'est l'extase
I

Paul VERLAINE

English words by M.-D. Calvoceressi

Claude DEBUSSY

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine
(Favart)

5

CHANT

Lent et caressant

rêveusement
p

C'est l'ex - ta - se lan - gou - reu - se
Lun - quid rapt - ure, bliss of dream - ing,

PIANO

pp

pp

C'est la fa - tigue a - mou - reu - - - se
When pal - lid moon - rays are stream - - - ing.

pp

Un poco mosso

C'est tous les fris - sons des bois Par - mi l'é trein - te des bri - ses C'est vers les ra -
Love is wear - y; now the for - est great - ly wares in the breeze. Hark, a choir of

pp

paysages belges

CHEVAUX DE BOIS

Par Saint Gille
Viens nous en
Mon agile
Alezan
(V.Hugo)

Allegro non tanto (joyeux et songre)

PIANO

ff *tr*

3

3

3

3

3

24

f

Tour - nez, tour - nez,
O whirl and twirl,

sf

f léger

p

4

6

mp

bons chevaux de bois Tour - nez cent tours tour - nez mil - le tours Tour -
gay mer - ry - go - round thy wood - en charg - ers, whith - er round? O

mp

p

mp

mf

nez sou - vent et tournez toujours Tour - nez tour - nez au
round a - ain, whirl and twirl in vain, give joy and pride to

sf

p

mp

aquarelles

5

I. - GREEN

Joyeusement animé

PIANO

pp *leggierissimo*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melody of eighth notes with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Joyeusement animé' and the dynamics are 'pp' and 'leggierissimo'.

Voi-ci des fruits, des fleurs, des feuil - les et des bran - ches
 Ac-cept these rud - dy fruits, this fol - iage from the bow - er, Et puis voi - ci mon cœur
 and this my lov - ing heart,

The first system of the vocal score includes a vocal line with lyrics in French and English. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and dynamics, including 'pp' and 'p'.

qui ne bat que pour vous — Ne le dé - chi - rez pas a - vec vos
 a ti - mid blushing flow er, Bat hurt it not, o love, and cast it

rit. a Tempo

The second system continues the vocal and piano parts. It includes dynamic markings such as 'rit.', 'a Tempo', 'p', 'dim.', and 'pp'. The piano part features more complex textures with triplets and slurs.

deux mains blan - ches, Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.
 not a - drift: — let fond - ly rest thine eyes up - on the humble gift.

rit. a Tempo

The third system concludes the vocal and piano parts. It includes dynamic markings like 'dim.', 'rit.', and 'a Tempo'. The piano accompaniment features a final flourish with slurs and accents.

p Rien dans le ventre et mal dans la tête, Du mal en masse et du bien en
one clings, a wheel-ing, *sway-ing* and reel-ing, *It* hurts, and yet go on and be

p sf *tr* *p sf* *tr* *sf* *tr*

f fou - - - le Tour -
*spre*d - - - y! *O*

sf *tr* *sf* *tr* *sf* *tr*

-nez da - das, sans qu'il soit be- soïn Du - ser ja - mais de
round a - gain... *shall we ply the rein?* *For spur and bit you*

f *sf*

nuls é - pe - rons Pour com - man - der à vos ga - lops ronds Tour -
care not a whit. *Yet troll a - way,* *hop - ing not for hay, play*

f *sf*

7

son des haut-bois
all who ride!

L'enfant tout rou-ge
They spin they rock — ba-by in red

blanche Le gars en noir et la fille en ro-se Lune à la
frock, and men in black and girls back to back, — hust-ling and

cre -

chosc et l'autre à la po-se, Cha-cun se paie un sou de di-
bust-ling, fuss-ing and bussing, they all en-joy their penn' orth of

seen - do

man - che Tour - nez, tournez, chevaux de leur cœur, Tan -
sun - day. O whirl a-long, mer-ry is the throng, whilst

mp

Chevaux des Bois

14

-dis qu'au - tour de tous vos tour - nois Cli - gno - te l'œil
si - lent, cool a - mid the loud cries, the foot - pad stands,

p *discretément*

pp

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p* with the instruction *discretément*. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *pp* is present in the piano part.

du fi - lou sournois Tour - nez au son du pis - ton vain -
us - ing bus - y eyes. Aye, spin a - long to the org - an's

cresc. *molto*

Detailed description: This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) and *molto* marking. The system concludes with a key signature change to two sharps (F# and C#).

-queur!
song.

f *sf* *sf*

Detailed description: This system contains the third two staves of music. The vocal line has a fermata over the word 'queur!' and the instruction 'song.'. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic and sforzando (*sf*) accents. The system concludes with a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#).

8

mp

C'est é - ton - nant comme ça vous sou - le D'al - ler ain - si dans ce cir - que bê - te:
O, but one feels mighty sick and seed - y, ev - er turn - ing, throat and temples burn - ing,

pp

Detailed description: This system contains the fourth two staves of music. A large number '8' is enclosed in a box at the beginning of the system. The vocal line starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment features a piano-pianissimo (*pp*) dynamic and trills in the bass line. The system concludes with a key signature change to one sharp (F#).

- bien ô voya - geur, — ce pa - y - sa - ge blê - me Te mi -
 seest, O pallid wand - er - er: you shad - ows that tremb - le, close - ly thine

cre -

- scen - do un poco stringendo a Tempo

- ra blê - me toi - mâ - - - - me Et que tristes pleu -
 in - most self re - semb - - - - le. Thus la - ment all thy.

p *sf > p*

- raient dans les hau - tes feuil - lé - es, Tes es - pé - ran - ces noy - é -
 hopes — that like dust are now scat - ter'd, thy fond - est vis - ions now shat -

pp *p* *pp* *p*

- es. - ter'd.

Très retenu *pp* *sempre dolcissimo e morendo*

pp m. d. m. g. *pp m. d.*

9

aquarelles

II. - SPLEEN

110

CHANT

Lent

les ro-ses é-taient tou-tes
 the ros-es shone in crim-sor-

PIANO

Lent

p *p* *sf* *dim.*

rou-ges, Et les lier-res étaient tout noirs
glor-y, and thick iv-y darkened the walls

Chè-re, pour peu que tu te
Love, 'tis but the old old

pp *pp* *p* *mais un peu en dehors*

Con moto

bouges, Renais-sent tous mes désespoirs.
stor-y: I suf-fer; pain my soul enthral's.

Le
The

m.d. *sf* *sf* *poco string.* *p*

1^o Tempo très doux

ciel é-tait trop bleu, trop ten-dre, La mer trop verte et l'air trop doux.
skies they were so blue, so tend-er, the sea so green, the air so sweet!

pp *pp*

ariettes oubliées

III

Le rossignol qui du haut d'une
branche se regarde dedans, croit
être tombé dans la rivière. Il est
au sommet d'un chêne et toute fois
il a peur de se noyer.

(Cyrano de Bergerac)

CHANT

Lent et triste

pp

L'ombres ar - bres dans la ri - vière embruné - e
See the faint shad - ows of trees that fall on the riv - er,

PIANO

Meurt comme de la fu - mé - e, Tan - dis qu'en l'air, par - mites ra - mu - res ré - elles
fad - ing a - way as they quiv - er. Whilst on the soar - ing tremulous branches a - bove

sf > p

ppp

Se plai - gnent les tour - te - rel - les Com -
is soft - ly wailing the dove. — Thou

p

pp

ppp

sempre dolcissimo

-gueur
-part

Qui pé - nè -
gloom and grief

p

-tre mon cœur
to my heart.

più p

pp

8

12

p

O bruit doux de la pluie -
() put - ter fuit of - ruin

pp

8

- e Par terre et sur les toits!
 on the soil, on the tiles!

sf

p e dim. molto

p

Pour un cœur qui s'en - nuie
 For a heart full of pain

pp

O le bruit de la
 Faint - ly put - ters the

pp

ariettes oubliées

Il pleure dans mon cœur

II

Il pleut doucement sur la ville.

(A. Rimbaud)

Modérément animé (triste et monotone)

PIANO

pp con sordini *p un peu en dehors*

p
Il pleu - - - - re dans mon
Tears full - - - - ing on my

13
cœur Comme il pleut sur la vil - - -
heart, and the ruin on the cit - - -

14
-le Quelle est cet - te lan -
-yi; Lan - guid fan - ciers im -

-gueur *-part* Qui pé - nè -
gloom and grief

tre mon cœur
to my heart.

13

pp

8

O bruit doux de la pluie -
O put - ter fuit of rain -

15

8

pp

L'ombre des Arbres

- bien ô voya - geur, — ce pa - y - sa - ge blê - me Te mi -
seest, O pallid wand - er - er: you shad - ows that tremb - le, close - ly thine

15 15

- scen - do un poco stringendo a Tempo

- ra blê - me toi - mê - - - - - Et que tristes pleu -
in - most self re - semb - - - - - le. Thus la - ment all thy.

p *p* *sf* *p*

- raient dans les hautes feuil - lé - es, Tes es - pé - ran - ces noy - é -
hopes that like dust are now scat - ter'd, thy fond - est vis - ions now shut -

pp *p* *pp* *p*

- es. - ter'd.

Très retenu *pp* *sempre dolcissimo e morendo*

pp *m. d.* *m. G.* *pp* *m. d.*

L'ombre des arbres

ariettes oubliées

III

Le rossignol qui du haut d'une
branche se regarde dedans, croit
être tombé dans la rivière. Il est
au sommet d'un chêne et toute fois
il a peur de se noyer.

(Cyrano de Bergerac)

CHANT

pp

Lent et triste

L'ombre des ar - bres dans la ri - vière embrumé - e
Seethe faint shad - ows of trees that fall on the riv - er,

PIANO

pp

16

Meurt comme de la fu - mé - e, Tan - dis qu'en l'air, par - mites ra - mu - res ré - elles
fad - ing a - way as they quiv - er. Whilst on the sour - ing tremulous branches a - bove

sf > p

ppp

16

Se plai - gnent les tour - te - rel - les Com -
is soft - ly wailing the dove. — Thou

p

pp

sempre dolcissimo

15

15

Chevaux de Bois

14

-dis qu'au - tour de tous vos tour - nois Cli - gno - te l'œil
si - lent, cool u - mid the loud cries, the foot - pad stands,

p *discretément*

pp

3

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p* with the instruction *discretément*. The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *pp*. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand.

du fi - lou sournois Tour - nez au son du pis - ton vain -
us - ing bus - y eyes. Aye, spin a - long to the ory - an's

cresc. *molto*

Detailed description: This system contains the second two staves of music. The vocal line continues on the treble clef staff. The piano accompaniment on the grand staff includes a *cresc.* marking and a *molto* instruction. A large bracket on the left side of the system spans across the vocal and piano staves.

-queur!
song.

f *sf* *sf*

tr *tr* *tr* *tr*

sf *sf*

Detailed description: This system contains the third two staves of music. The vocal line is on the treble clef staff, starting with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment on the grand staff features a dynamic marking of *sf* and includes trills (*tr*) in both hands. A large bracket on the left side of the system spans across the vocal and piano staves.

C'est é - ton - nant comme çavous sou - le D'ai - ler ain - si dans ce cir - que bê - te:
O, but one feels mighty sick and seed - y, ev - er turn - ing, throat and temples burn - ing,

mp

pp *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The vocal line is on the treble clef staff with a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment on the grand staff features a dynamic marking of *pp* and includes trills (*tr*) in both hands. A large bracket on the left side of the system spans across the vocal and piano staves.

Il pleure

- e Par terre et sur les toits!
on the soil, on the tiles!

sf

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. It features a vocal line in treble clef with lyrics in French and English. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, with a right-hand part in treble clef and a left-hand part in bass clef. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the piano part.

sf *p e dim. molto*

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. A vertical line with the number '18' in a box is drawn across the piano part. The piano part has a dynamic marking of *sf* in measure 3 and *p e dim. molto* in measure 4. The vocal line continues with a melodic line.

p
Pour un cœur qui s'en - nue - e
For a heart full of pain

pp

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The piano part has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The vocal line has lyrics in French and English. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand.

O le bruit de bruit la
Faint - - ly put - - ters the

pp

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The piano part has a dynamic marking of *pp*. The vocal line has lyrics in French and English. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand.

18

aquarelles

I. - GREEN

Joyusement animé

PIANO

pp leggierissimo

p

Voi-ci des fruits, des fleurs, des feuil - les et des bran - ches
 Ac - cept these rud - dy fruits, this fol - iage from the bow - er, Et puis voi - ci mon cœur
 and this my lov - ing heart,

pp p

rit. *a Tempo*

qui ne bat que pour vous — Ne le dé - chi - rez pas a - vec vos
 a ti - mid blushing flow er, Bat hurt it not, o love, and cast it

rit. *a Tempo*

p dim. pp

dim. rit. a Tempo

deux mains blan - ches, Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.
 not a - drift: let fond - ly rest thine eyes up - on the humble gift.

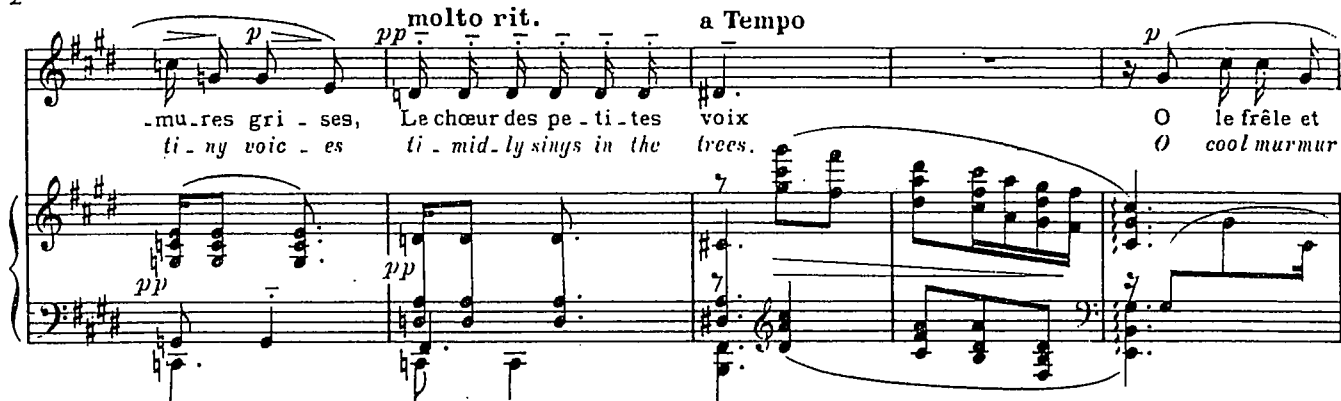
rit. pp

C'est l'extase

2

p *pp* **molto rit.** **a Tempo** *p*

-mu-res gri - ses, Le chœur des pe - ti - tes voix O le frère et
ti - ny voic - es ti - mid - ly sings in the trees. O cool murmur



Poco a poco animato

frais mur - mu - re Ce - la ga - zouille et su - su - re Ce - la res -
faint - ly purl - ing, and sil - ver mist gent - ly swirl - ing. A voice thro' the



di - mi - nu - en - do

- semble au cri doux Que l'herbe a - gi - tée ex - pi - re
dark - ness is call - ing, plaint of pet - als slow - ly ful - ling

p *pp* **di - mi - nu - en - do** **molto** *pp*



19

sempre dolcissimo

Tu di - rais sous l'eau qui vi - - - re Le rou - lis
or perchance of peb - bles rol - - - ling to the cease - less

sempre dolcissimo



Ouvrage protégé - Toute réimpression (photocopie, numérisation, ...) même partielle, sans autorisation constitue une contrefaçon.

A Miss Mary GARDEN, inoubliable-Mélisande
cette musique (déjà un peu vieille) en affectueux et reconnaissant hommage

ariettes oubliées

Claude DEBUSSY

Paul VERLAINE
English words by M. D. Calvoceossi

I

20

C'est l'extase

*Le vent dans la plaine
Suspend son haleine
(Favart)*

CHANT

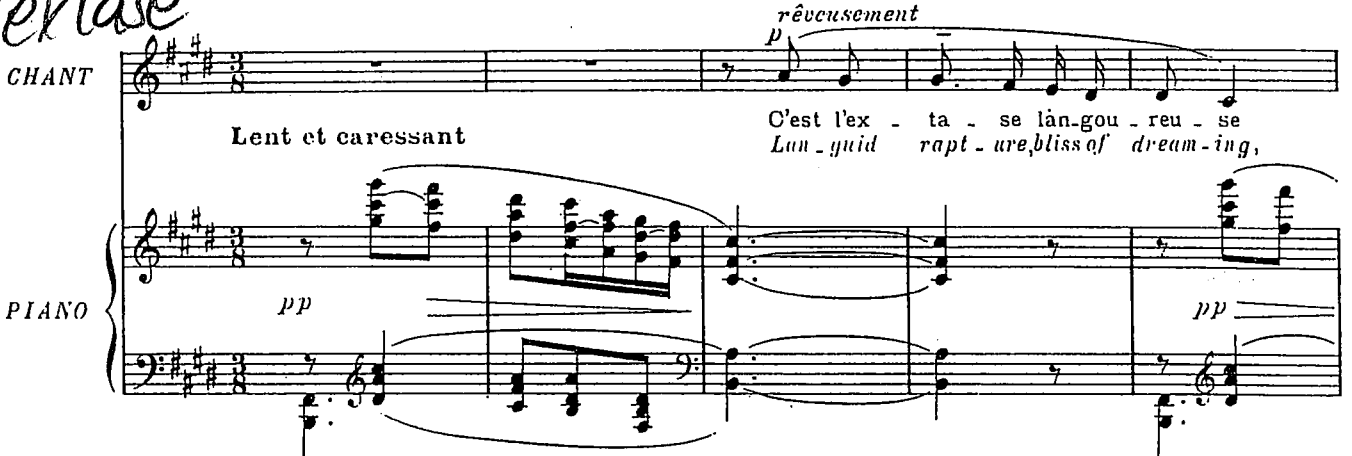
Lent et caressant

p *rêveusement*

C'est l'ex - ta - se lan - gou - reu - se
Lun - quid rapt - ure, bliss of dream - ing,

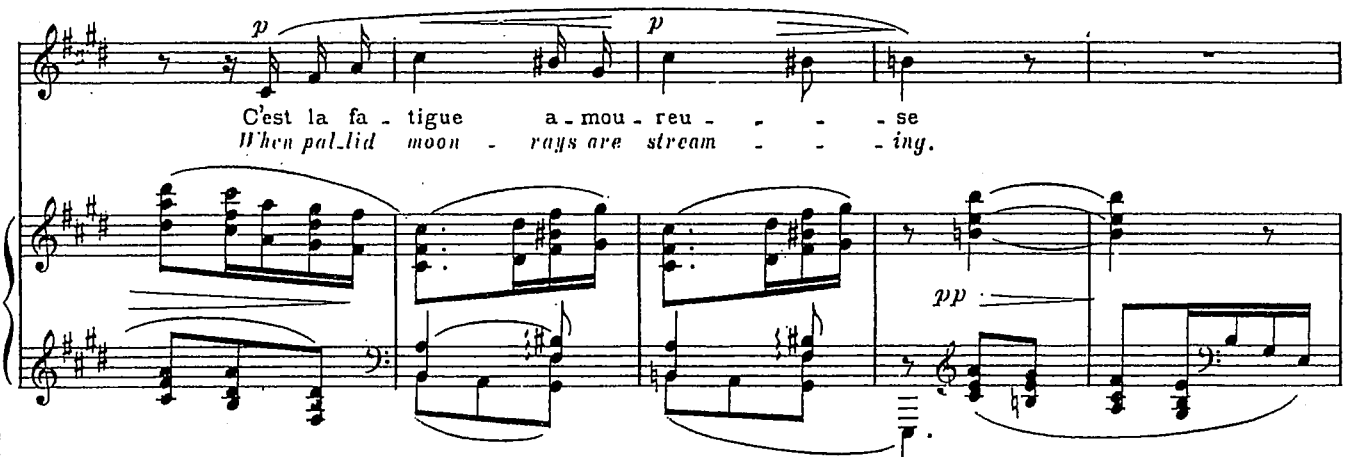
PIANO

pp *pp*



p *p*

C'est la fa - tigue a - mou - reu - - - se
When pal - lid moon - rays are stream - - - ing.



20

Un poco mosso

pp

C'est tous les fris - sons des bois Par - mi lé trein - te des bri - ses C'est vers les ra -
Love is wear - y; now the for - est gent.ly wares in the breeze. Hark, a choir of



ДРУГО ПОГЛАВЉЕ

Cinq Poèmes de Baudelaire - Пет песама на стихове Шарла Бодлера (1887-1890)

Le balcon - Балкон

Harmonie de soir – Вечерња хармонија

Le jet d'eau – Водоскок

Recueillement – Контемплација

La mort des amants – Смрт љубавника

Дебиси је компоновао Пет песама на стихова Шарла Бодлера из међу децембра 1887. године и марта 1889. године. Изабране песме су из збирке Цвеће зла (*Les Fleurs du mal*), Шарла Бодлера. Дебисијеве песме се појављују у два издања, прво је објављено 1890. године, а друго издање без ревизија, појављује се 1902. године (*Editions Jacques Durand*). Дебиси није објашњавао зашто је избор пао баш на ових пет песама. Јасан је утисак да одабране песме деле заједничку атмосферу ноћи, ноћних збивања и стања, иако су веома различите. Скоро све песме, четири од пет, обележене су јаким преовлађујућим осећањем дубоке туге.

Иако је у том тренутку Бодлер није међу живима, већ више двадесет година, његов циклус Цвеће зла остаје и остаће нека врста поетског споменика у француској поезији и светској културној баштини. Бодлерова поезија је уземљенија, страснија, презентнија, у исто време мрачно промишљенија и тежа од свих претходних стихова које Дебиси бира да озвучи. Бодлерова љубав је несрећнија, губитак крвавији, вођење љубави је ход по ивици смисла и постојања, меланхолија је планетарна, разочарање је вечно као свемир. Сам избор песама које Дебиси бира да озвучи додатно обасјава Бодлеров огроман спектар изражајности, коришћења језика и поетских идиома. Пет песама које нису повезане директно, већ изабране као репрезентативне за Бодлерово стваралаштво, показују нам стихове који живот чине неподношљиво живим, присутним, све ври, оставља дубоке ране, свака мисао је као опекотина, жудња за прошлошћу једва да оставља простор за садашњи тренутак, све је препуно противуречности, бременито меланхолијом и резигнацијом.

Шарл Бодлер је велика уметничка фигура која представља транзицију у историји француске поезије у деветнаестом веку. Он задржава традиционалне форме и теме романтичарских песника, али његов приступ језику, његов модеран поглед на лепоту, начин на који нас води кроз наратив јасно обележавају одвајање од романтизма и неку врсту припреме надоласећег Символизма. Сам Верлен и други симболисти признају Бодлера и Малармеа као вође ка овом новом поетском стилу. Бодлер, иако из друге, претходне генерације песника, утиче на симболисте, јер је његов свет пун песимизма и морбидних слика.

Важно је поменути да је Бодлер био одушевљен Вагнером.¹ У Француској тог времена међу публиком влада скоро униформна нетрпељивост према Вагнеру. Међутим,

¹ Рихард Вагнер (Richard Wagner) (1813-1883), један од најважнијих и најутицајнијих оперских композитора и уметника у историји музике. Оперски револуционар, творац Gesamtkunstwerk идеје, између мноштва великих оперских дела, творац опере Тристан и Изолда (1865), дела које представља почетак модернизма

симболистима и другим уметницима, он је херојска фигура. За ту популарност делом је заслужан и сам Бодлер. Он присуствује концертима на којима слуша Вагнерову музику, 1860. године и наравно присуствује извођењу „Тристана и Изолде“ у Париској опери. Музиколошкиња Ана Балакијан подсећа у својој књизи „Симболистички покрет-Критичка оцена“: „Бодлер је написао есеј у „Европској ревији“ насловљен „Рихард Вагнер и Танхојзер у Паризу“, 1. априла 1861. године. У овом есеју Бодлер описује лепоту музике и пореди утисак који музика оставља са ефектима које на чула оставља конзумирање опијума, јер и дрога и Вагнерова музика воде машту у пределе дивљих снова и видовитости, и даље тим путем ка стању синестезије.“²

Пре него што се крене у музичку анализу Дебисијевих песама из циклуса *Cinq Poèmes de Baudelaire*, кратко ћемо се осврнути на Бодлерове песме.

Балкон (*Le Balcon*) је ноћна песма у којој је наратор човек, који је у прошлости био срећан у љубави са својом вољеном, али више то није, не објашњавајући разлог. Песма се чини као директна молба вољеној да се некако поврате тренуци среће који су сада у прошлости. Набрајајући задовољства и уживања претходних ноћи љубави, веома сензуалним језиком страсти, наратор се нада да ће се поново родити њихова љубав.

Вечерња хармонија (*Harmonie du soir*) такође ноћна песма, аутентично симболистичка. Ова поезија пуна је веома јасних слика које изазивају призивање чулних сензација. Све је врло живо у језику, дршке цвећа које трепери, вибрато виолине. Бодлер помиње предмете који се користе у црквеном служењу да дочара светост љубави. Успомене на вољену су свете. Ова песма као да је нека врста вечерње службе тој љубави које више нема. Прошла срећа, и у овој песми, сада је само туга.

Водоскок (*Le jet d'eau*) је још једна ноћна песма. Осећај меланхолије кроз ову песму појачава се и мења природу самог водоскока у дворишту. На почетку, слатки осећај, непосредно после љубавног чина, као да има свој ехо у лаком чаврљању фонтане, да би крај песме, после кратког бљеска страсти, све обојио меланхолијом и звук фонтане претворио у тихи тужни јецај. Од кратког задовољства, до вечне меланхолије.

Контемплација (*Receuillement*) је песма која нас из вечери уводи у ноћ. Ова песма је ода меланхолији. Наратор нас води кроз читаву палету боја и најситнијих нијанси своје љубави према осећају туге. Наратор грли тугу, туга је љубавница. Можда ван те туге постоји срећа, постоји живот, али је он не тражи, не жели је. Жели самоћу, склоњен од света, сам са својом тугом.

Смрт љубавника (*La mort des amants*) је слика те „смрт љубавника“. Језик је сензуалан, описује сексуалну екстазу, дочарава до детаља мирисе постеље, врелину срца у страственом заносу. Сlike које Бодлер ствара су живе, садашњост је жива. Ово једина песма из ове групе која није у прошлости или се у потпуности не реферише на прошлост, већ слика шта ће бити када падне ноћ. А ускоро када падне ноћ, доћи ће време за

² Anna Balakian The symbolist movement- A critical appraisal, New York University Press, 1977, page 44 - „He subsequently published an essay entitled “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris” in the Revue européenne on 1 April 1861. In this essay Baudelaire described the beauty of the music as having effects similar to those of opium, because both the drug and Wagner’s music lead the imagination into wild, clairvoyant dreams and thus into a state of synesthesia

сексуална задовољства која ће љубавнике одвести у „смрт“. А каснија референца на анђела који ће васкрснути умрле страсти, јасно нам даје до знања да је Бодлер очаран овом двојношћу, пун живот и бљесак смрти постоје заједно, неодвојиве. Метафорички ово је и Бодлерово виђење смрти као нечег природног, као дела циклуса живота. Живот, смрт, живот...У недоглед.

Ако се упоредимо циклус *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* са другим Дебисијевим песмама одмах ћемо уочити да ове песме представљају један сасвим посебан свет. Овај циклус је обиман, представља скоро недостижан изазов за извођаче и има готово оперске димензије, не само по обиму, већ и драмском набоју. Деоница клавира је веома сложена и густа. Чини се да се линија гласа из деонице клавира диже и спушта, као да из ње израста, понекад слично некаквој биљки, а понекад подсећајући на налете и повлачење таласа на обали масивног мора. Од првог сусрета са овом музиком, као извођачу, јасан ми је утицај Вагнера, његове музичке драме. Ове песме су већином прокомпоноване и упркос својим појединачним дужинама и темама које се сливају једна у другу, пажљиво су организоване и формално испланиране. Дебиси, на пример, користи Бодлерове репетитивне поетске структуре да створи осећај повезаности међу различитим деловима. На пример у песми *Le balcon* први и последњи стих ставке строфе су скоро идентични, са малим ритмичким разликама, које произилазе из коришћења помало промењених тонских вредности. Сличан, али доста разрађенији начин истицања кохезије између делова песме Дебиси користи и у песми *Harmonie du soir*. Овај начин употребе музичких мотива недвосмислено подсећа на Вагнеров рад лајтмотивима. У песми *Le jet d'eau* Дебиси креира рефрен, понављајући стихове „*La gerbe d'eau qui berce Ses mille fleurs, que la lune traverse de ses pâleurs, Tombe comme une averse de lagres pleurs*“, кога у Бодлеровим стиховима нема. Тако ова песма добија неку врсту конвенционалне атмосфере. У исто време песма има јасне импресионистичке печате: дугачки периоди успореног хармонског темпа и коришћење арпеђа да би се постигао утисак непролазности и назауостављивости фонтане, њеног неумитног и бесконачног рада и да би се ваздух обојио скоро видљивим сребрним одсјајима капљица воде на месечини.

Recueillement и *La mort des amants* су најкраће у овом циклусу и у њима је, за разлику од претходне три песме, релативно лако препознати основне мотиве и делове песме израгле из тих мотива. Бодлер је веома ценио и волео Вагнерову музику, као и Дебиси, на самом почетку, док није отишао на сасвим другу страну. Као певачица која изводи и Вагнерове и Дебисијеве песме, рекла бих да су се Дебисијеве идеје мењале и ишле ка проналажењу сасвим другачијих, сасвим супротних звучних светова. Дебиси је отишао путем стварања утисака и стања, без жеље да својом музиком све исприча и до детаља објасни. Ипак у овом конкретном циклусу још увек смо у периоду великог Дебисијевог одушевљења за Вагнерову поезију и композициона средства. Наравно, свеprisутна вагнеријанска атмосфера је великим делом Бодлерово дело, јер је његова поезија бремениста тристановским атмосферама и темама, као што су: успомене, љубав, интоксикација, сензуалност, смрт.

Због обимности ових песама и креирање сасвим другог света и атмосфера у односу на претходни циклус, који је био предмет анализе, чини се да је у овом случају сврсисходније да се свака песма појединачно најдетаљније могуће анализира.

Le Balcon

У свих пет песма овог великог циклуса, Дебиси се често враћа у Це дур, тоналитет почетка, тоналитет без повисилица и снизилица. Осим теме ноћи која у поетском смислу спаја ове песме у једну грандиозну групу, ова стална враћања Це дуру такође то чине на музичком плану.

Прва строфа песме почиње и завршава се Це дуром. Хармоније у строфи су стабилне са малом употребом хроматике. У средњем делу строфе долази до кратке промене тоналитета кратко у Е дур (такт 11) and Еф дур (такт 13). Са сваком променом тоналитета, хроматска линија баса у клавиру (која се први пут чује на самом почетку, у првом такту), пење се навише да би успоставила модулације. Од 16. до 19. такта враћамо се у Це дур и строфа се стабилно завршава на тоници.

Већ у овом тренутку сви основни градивни мотиви су изложени. Прва три мотива већ проналазимо у прва три такта клавирске деонице (**НОТНИ ПРИМЕР 1, такт 1-6 и 16-19**). Видимо следеће мотиве: ритмичка фигура четвртина са тачком и осмина (мотив 1), која се чује истовремено са фигуром триоле и четвртине (мотив 2) и који (обично) следи, после скока у опсегу ноне, ритмички мотив четвртине, везане за две осмине, а затим триола (мотив 3а). Затим у четвртом такту, када се појављује линија гласа, видимо сличну фигуру (мотив 3б) У овом појављивању нестаје напетост, док силазак фразе у гласу истиче триаду на тоници, Це дуру. Касније до краја прве строфе чујемо неколико појављивања дефинисаних мотива 1-3а. Са сваком репетицијом хроматске линије у басу клавирске деонице, Дебиси транспонује мотиве следствено модулацијама и одржава њихов првобитни редослед.

Већ је поменуто да у овој песми Дебиси следи Бодлерову формалну схему, по којој се први стих сваке строфе понавља на крају, као последњи стих строфе. То понављање никада није дословно, али неки елементи су увек исти. Свака строфа има другачији начин понављања последњег стиха. У првој строфи видимо прво излагање (такт 1-4), а затим понављање (16-19). Понављање је донекле идентично у клавирској деоници, са променом из цис мол наонакорда (такт 6) у еис умањени септакорд, који служи припреми разрешења у Це дур (такт 19). Дебиси такође мења мелодију гласа тако да линија гласа прати разрешење у Це дур. Појачавање излагања мотива 2 у клавирској деоници диже тензију како се хроматика понавља и долази до промене тоналитета. Ови покрети хармоније и мотива, потпомогнути тенезајама које креира хроматика интензивирају текст присећања на проведене вечери. Али на крају строфе, тензија попушта хармонским разрешењем и музика креће у другом правцу.

Друга строфа носи сасвим другачију атмосферу. Песма у овом тренутку сликовито описује топлину угља који обасјава и греје ноћи на балкону, атмосферу благе измаглице и љубавног заноса. Дебиси линији гласа даје речитативни карактер који појачава идеју причања приче. Додатно, Дебиси у овој строфи развија градивне мотиве. Прво наилазимо на развој, то јест трећу варијанту мотива 3 (мотив 3ц); ова фигура задржава све карактеристике триолског ритма и силазног тока, али са мањим променама тонских висина. (**НОТНИ ПРИМЕР 2, такт 22**). Затим, док глас наставља своје речитативно излагање, десна рука клавира уводи последњи градивни мотив у песми, мотив 4. (**НОТНИ ПРИМЕР 2, такт 25**) Овај мотив састављен је од секстоле која мотивска по

својој ритмичкој грађи. Атмосфера присећања у тексту музички је подупрта честим хармонским променама. Неколико силазних хроматских пасажа, замагљују почетни г мол тоналитет. (такт 20-21) Први стих текста у овој строфи је подржан још једним хроматским силаском који води до доминантног септакорда на Фис (такт 23). Овај акорд припрема кретање ка ес молу. Како се строфа наставља тако се расположење присећања, контемплације наставља, подупрт хармонском флуидношћу. Ес мол нонакорд уводи нас у нову силазну хроматику у средњим и басововским гласовима клавирске деонице (такт 24-25). Наступају кратке хармонске стабилности у е молу (такт 28-30), Де дуру (такт 32) и Ге дуру (такт 37) и дочаравају како се успомене смеђују као у некој врсти унутрашњег албума са сликама. Када се први стих ове строфе понови, почиње ге молон нонакордом са разложеним акордном на Це у басу и тако скрива тонику. Прелаз у трећу строфу изграђен је на мотиву 3ц. На почетку треће строфе видимо и чујемо веома упечатљиву разлику у односу на другу строфу (**НОТНИ ПРИМЕР 3**). Трећа строфа понавља, у прва два такта мотиве из прве строфе: Мотиве 1 и 3 у такту 45, и мотиве 2 и 3а у такту 46. Поред тога две појаве мотива 3ц. Мотиви 1,2 и 3а враћају се у такту 49, 50, 51 и 52 по два пута сваки, први на г1, а други на бе1. Затим следи мотив 3а у два понављања у тактовима 53 и 54, а затим и мотив 1 у октавама у десној руци клавирске деонице на тону фис. Овако добијемо некакву врсту стапања мотива 3а и мотива 2, где се такође деоница гласа и октава десне руке клавира налазе на истом тону фис, што је редак пример спајања деонице гласа и највишег гласа клавира на истом тону.

У трећој строфи тако добијемо интензивирање емоције коју проналазимо у првој строфи. Оваквим мотивским третманом и подизањем интонације Дебиси наравно креира музичку тензију која се поклапа са променом у текст где са елемената из природе који га окружују наратор прелази на опис лепоте додиром своје вољене и њеног тела. Опустање тензије дакле наступа, обрнутим процесом када наратор са личних љубавних описа прелази на опис околине. Као да све око њега постаје превише вруће, чак врелије од сунца које помиње поново у последњем стиху ове строфе. Нагли *piano* у клавирској деоници са ознаком *calmato*, доноси мир и неку врсту огољености, уводећи нас у четврту строфу.

Сунце које се помиње у тексту треће строфе чини се још више добија на важности начином на који Дебиси третира мотиве. Мотив 1 скоро увек претходи мотиву 3а. The reference to the sun is strengthened by another feature of the third stanza. Осим баш у трећој строфи у тактовима 56 и 57. Овде се у клавирској деоници мотиви 1и 2 губе, дакле нема потпуне репетиције тактова 45 и 46. И то баш на тексту „*Que les soleils sont beaux par les chaudes soirées!*”

Тако слика сунца још јаче сија подстакнута овом манипулацијом мотива и даје доказ херменеутичког значаја. Четврта строфа почиње у Еф дуру у такту 62 и има евокативну снагу друге строфе, са клавирским интерлудијумом и речитативним третманом гласа. У четвртој строфи доминира мотив 1 у ритму 12/8. Ова фигура се појављује два пута, а затим следи мотив 3а од 62 до 65 такта. Ту излазимо из Еф дура, и после две појаве мотива 1 од 65 до 68 такта, мотив један почиње да се фрагментира у краће ритмичке јединице од такта 70 до такта 73. Овај фрагментирани мотив 1 чујемо два пута, а затим глас преузима тај фрагментиран синкопуран део мотива 1. Такође од такта 70 до 73, у

клавирској деоници наилазимо на појаву хроматике у триолским фигурама који потичу из мотива 2. **(НОТНИ ПРИМЕР 4, од 60 до 79 такта)**

Мотив 1 и мотив 3а припремају повратак првог стиха четврте строфе (од 74 до 77 такта). Атмосфера почетка четврте строфе је мрачна подвучена коришћењем ниског регистра гласа. Стофа је у стабилном Еф дуру, али прекомерни сексте у клавирској деоници у тактовима 66, 67 и 68 најављују надолазећи талас хроматике. Такође А дур тоналитет у другој доби у такту 70, клизи ка Бе дуру, а затим се разлива у низове септакорада и онакорада, који воде назад у Еф дур кроз енхармонску модулацију (такт 76). Када се тензије мало смире после подстакнуте фрагментацијом мотива (70-73 такт) и појављује се поново први стих строфе (такт 78-80) Текст мења фокус на надолазећу густу ноћ и линија глас је поновљена без промена мелодије, али са промењеном завршном хармонијом. На почетку смо имали прекомерни секстакорд, а сада наступа плагални однос Еф – Бе. Следи клавирски интерлудијум у коме се фрагменти мотива 1 смењују између леве и десне руке, док хармонске промене подржавају велику хроматску прогресију од септакорда на бе до А дура на почетку пете строфе. Иако пета строфа почиње у А дуру, хроматска природа клавирског интерлудијума прелива се даље у ову строфу, тако да на последњој доби такта 88 уочавамо низ септакорада чији доњи гласови стварају хроматику која подсећа на сам почетак песме и постепено хроматско подизање у басу и деоници гласа. Такође у такту 89 јасна је појава мотива 4. Од такта 90 до 97 Дебиси избегава јасан тонални центар и чини се да је цела пета строфа једна скоро континуирана хроматска прогресија. Свеукупно пета строфа је специфична по одсуству градивних мотива. Мотив 3б видимо у такту 91 и то у две различите форме у контрастирајућим ритмовима у деоници гласа и деоници клавира.

Успомене поново преплављују наратора и тако интензивирају емотивни набој кроз коришћење хроматике. У овој строфи успоменама се бавимо последњи пут, што објашњава и велику промену хроматике. На прелазу у пету строфу мотив 1 и мотив 3а се поново појављују, а нервоза пунктираних ритмова престаје, Последња строфа почиње још једним речитативним пасажом у гласу (такт 104), који прекида поргесија септакорада „позајмљена“ из претходне строфе (такт 89, такт 99) Однос између те две линије посебно је видљив у такту 107 који одражава претходно кретање. У овој последњој строфи Дебиси слаже мотиве скоро све мотиве један поред другог (такт 107-111), 4 -1-3а-2-3б. Један за другим верзије мотива 3б прекида мотив 1 у 113, а затим и 117. такту. Мотиви 1 и 4 преузимају градњу песме следећих пет тактова, а затим мотив 1 нестаје, али остају мотив 3б који се смењује са мотивом 4 до краја песме. **(НОТНИ ПРИМЕР 5) СВАКА СТРОФА ЈЕ ЈЕДАН НОТНИ ПРИМЕР СА ОБЕЛЕЖЕНИМ МОТИВИМА!**

У хармонском смислу, последња строфа се шета између хроматике, која се сусреће или подсећа на мотив 4, и једноставнијих текстура и звучања. Посебно у пасажима где се поново појављује тоника, Це дур (тактови 116-122 и 128-131).

Текст строфе се фокусиран на питање хоће ли се пређашња срећа поновити у будућности. И тако се за певачицу текст завршава том преовлађујућом емоцијом мира која само повремено нарушена хроматским секстолама. Слика сунца, ако и претходни пут, веома је важна (такт 116). Текст ове строфе поставља кључно питање: Хоће ли се вољена вратити, хоће ли сунце поново изаћи?

Док Бодлер оставља питање отвореним, Дебиси у песми доноси одговор. Пре него што врати текст првог стиха ове строфе, претходну фразу завршава на правој каденци на тоници Це дур (такт 122). Док сам текст песме не даје одговор, то јест оставља и музици могућност неразјашњеног краја, та јасна аутентична каденца одговара на питање. Сунце ће изаћи! Љубав ће се вратити!

Harmonie du soir

Песму *Harmonie du soir* чини шеснаест фраза које се поклапају са шеснаест стихова Бодлерове песме. Форма Дебисијеве песме је идентична форми Бодлерове поезије, то јест прати задат лирски облик пантум песме.³

Код Дебисија сваки поновљени стих понавља исту музичку фразу, иако те поновљене фразе никада нису сасвим идентичне. Без обзира на ова правила које поезија намеће, Дебиси је успео да створи уједначене прелазе из новог музичког материјала у стари и ујединио је песму применом неколико приступа, као што су примена мотива као грађе песме, хармонска структура и третман поновљених елемената који помало излази из оквира правила пантум облика.

Прва два градивна мотива песме су видљива у прва четири такта песме: мотив 1 који се састоји од целостепеног покрета навише и јавља се у различитим ритмовима током целе песме, а користе га и глас и клавир; Мотив 2 који проналазимо само у клавиру (такт 2), састоји се осмине и шеснаестинске триоле које имају ход наниже, у распону кварте. Током целе прве строфе чешће проналазимо мотив 1, док је мотив 2 видљив само два пута. У другој строфи мотив 1 нестаје, док мотив 2 постаје преобладајући, посебно у између тактова 21 и 23, као и у тактовима 28 и 29, у којима видимо сукцесију мотива триолске фигуре. **(НОТНИ ПРИМЕР 6, такт 21-23, 28,29)**

У контрасту са претходне две строфе, у трећој и четвртој строфи Дебиси уводи преклапање мотива. **(НОТНИ ПРИМЕР 7, такт 44-47, 59-61,69-70)** И то у тактовима 44-47, као и у тактовима 59-61, када се понавља стих "*Le soleil s'est noyé . . .*" Долази и до спајања два мотива (такт 69-70), када мотив 1 води мотив 2 у аугментацији. Тако оба мотива граде песму до самог краја.

Хармонско кретање у овој песми служи обезбеђивању континуитета песме и уједначених прелазних, као и сталног кретања. Тоника, Ха дур, се ретко јасно појављује током песме. Ни на самом почетку није слушно очигледна, али видимо тоналитет из ознака тоналитета на почетку песме. Ха дур чујемо јасно тек у такту 7.

Деоница клавира је формирана на цис мол триади, која води ка доминантном септакорду на А и најзад долази до Фис дур нонакорда, који је доминанта за Ха дур. Али хармонија се брзо помера даље и Ха дур нећемо поново чути до самог краја песме. Хармонске промене су брзе и сваки стих песме има један или више тоналних центара, тако да ниједан тоналитет није стабилан више од два или три такта. Стихови који се понављају обично се не враћају у тоналитет у коме су првобитно били, већ су припремљени претходним хармонским кретањем да уђу у хармонску промену и тако даље. Крајеви

³ Пантум је облик песме који је састављен из строфа од четири стиха, са укрштеним римама; други и четврти стих једне строфе појављују се као први и трећи стих следеће строфе

прва два стиха носе аутентичне каденце, али четврти стих почине секстакордом, а исто тако и седми стих. Други део песме је пун хроматике, тонални центри су још лабавији. У последних девет стихова песме, од такта 28, само две фразе почињу триадом у клавиркој деоници, а све остале користе неки обртај септакорда, а и један нонакорд (такт 53). Тако да лабави тонални центри не служе успостављању могуће каденце и учвршћивању тоналитета, већ креирању кружног кретања које намеће облик Бодлерове поезије. Хроматика је постављена на кретању септакорада, посебно у другој и трећој строфи, и уводу у четврту строфу. Ови септакорди су често умањени или полу умањени, па тако додатно подривају осећај за тонику у овим деловима песме. Употреба септакорада чини тритон већинским интервалом у мелодијском и хармонском контексту, па самим тим чини хармонију нестабилном, што је важно средство у овој песми. Тритоне налазимо у структури оба градивна мотива ове песме. Тритоне такође налазимо и у немотивским деловима песме, па тим третманом ова песма добија још већу кохезију, а у исто време и хармонску нестабилност. Скоро свака фраза песме *Harmonie du soir* користи неку форму понављања. Прве две фразе песме представљају оно што ће постати мотиви песме. У остатку композиције, остали музички материјал враћа се и придружује градивним мотивима. Иако су поновљене фразе које кореспондирају структури пантум облика најбољи пример, понекад Дебиси одступа од тога и користи музички материјал који излази из задатог облика пантум песме.

На пример, један поновљени фрагмент појављује се рано у песми: синкопиран ритмички мотив који се чује у десној руци клавира у такту 6. **(НОТНИ ПРИМЕР 8, тактови 6, 30,31,42,43)**

Овај фрагмент служи као ритмички мотив, јер се појављује на неким важним местима у песми. У свом првом појављивању синкопирана фигура се појављује у сагласју са мотивом 1. (такт 6). Значајно појављивање ове ритмичке фигуре везано је за реч „*reposoir*” у тактовима 30–31 и 42–43. Сагласје ритмичке фигуре и речи је посебно занимљиво, пошто на оба поменута места претходе аутентичне каденце у релативно једноставним текстурама, што синкопирани ритам чини фокусом сваке фразе, а самим тим даје посебну осветљеност поменутој речи. Ова фигура се поново јавља на веома упадљив начин у такту 65,66,и 67 који садрже реч “*ostensoir*”, која је поред речи “*reposoir*” још једна Бодлерова песничка слика која дочарава светост љубави и вољене особе. И поново, ритмичка фигура се чује изнад арпеђираног Ге доминантног септакорда и тако повезује на неки начин ове две фразе, које су већ повезане текстом.

Још један пример материјала који се понавља налази се на стиховима “*Valse mélancolique...*” које прати лук, арпеђираних секстола, и то у обе појаве. (такт 14-16 и такт 25-25). У такту 17, при повратку стиха “*Chaque fleur s'évapore...*”, фигура секстоле наставља се у клавиру, замењујући тако једноставнију пратњу коју смо чули у првом излагању овог стиха (такт 7-9) Примена ове технике рада са музичким материјалом има за циљ да обједини почетак песме, док у исто време припрема фразу на стиху “*Le violon frémit...*”, која се први пут појављује баш између поменутих секстола (тактови 20-23). Ова фраза је по расположењу и хармонијама у контрасту са фразама које је окружују, и важна је са становишта могућих интерпретативних избора. У Дебисијевој музици истичу се они стихови у којима сам Бодлер помиње музику, као на пример поменути “*valse*

mélancolique”, и то не у буквалном смислу, већ у врсти циркуларног кретања и у тексту и у музици кроз примену секстола.

Мотив 2 се у музици чини некако самосталан, чак до те мере да предвиђа право место на коме ће се у тексту наћи. Идеалан пример за то је стих “*Le violon frémit...*” који нам омогућава да у својој машти јасно чујемо звук виолине, боју тона виолине у контексту хармонија које окружују мотив 2 на овом месту. Хроматика у овој песми прати оба помињања виолине у стиховима (такт 20–23 и 32–35) и учвршћује ту референцу. Сваки од ових поменутих пасажа садржи серију умањених септакорада, и тако их издваја од материјала који их окружује, па и од остатка песме. Ни на једном другом месту у песми фразе не садрже толико хроматике. Хроматика такође савршено објашњава емоцију коју певачица у овом тренутку дочарава. Стихови пореде дрхтање рањеног срца са вибратором виолинског звука. У исто време се увећава коришћење мотивске грађе, па се тако усложњавањем музичког материјала подржава интензивирање емоције извођача. И тако имамо сјајан пример како Дебисијева музичка конструкција боји, посветљава и потамњује расположења и стања извођача онако како поезија то тражи. Боје које преовлађују у звуку гласа и клавира су меланхоличне и контемплативне. Док на крају, од такта 63, па до краја, из песме, кроз текст и сагласје мелодијске и хармонске структуре фразе, посебно у клавиранској деоници, када глас заврши, исијава некаква сасвим посебна светлост и светост.

Бодлерова песма *Harmonie du soir* има све одлике претече симболистичког стиха: слике које креира пуне су музичких референци, структура стиха у коме се понављају само два слога који се римују и удаљавање од идеје јасног идентитета наратора. Дебисијева музика идентификује наратора не само као музичара, већ и као симболисту. Помињање музичких референци, као што су валцер и виолина и употреба њихових манифестација и боја за креирање симболистичке атмосфере. Стављање наратора у други план, иако он остаје препознатљив. Музика успоставља јасан емотивни предео, али не улази у превелике детаље карактеризације ни наратора, нити његове вољене. На крају, примећујем као извођач да је сагласје између писаног и музичког текст савршено. Бодлерова писање је фокусирано на звук и ефекте добијене понављањем два римована слога, као и на креирање расположења и стања. Дебиси чини исто у музичкој фрази кроз нестабилне хармоније и комплексно коришћење и комбиновање градивних мотива. Као резултат добија савршено озвучавање текста бавећи се бојењем атмосфера. Тако поезија даје музици разлог да буде створена, али Дебисијева песма иде много дубље од самог изражавања нараторових (извођачевих) емоција. Дебисијева музика доноси високу префињеност у овој песми, дубоко укоренењу у свету симболизма.

Le Jet d'eau

Дебисијева промишљања у вези са приступом овој песми дуго су трајала. Чини се да је једна од главних дилема била како дочарати централну слику ове песме, а то је фонтана. Како, посебно у деоницу клавира, уградити непрестани рад фонтане и њено премештање из другог плана у неку врсту активног учесника, неживог, а опет веома живог коментатора живота који се око фонтане одвија.

Финална верзија ове песме показује неколико начина које је Дебиси користио да креира расположење и интегрише главни субјект песме, фонтану у музички ток.

Важно је приметити ознаке које нам говоре о атмосфери коју треба направити: *andantino tranquillo*, као ознака темпа и расположења, а затим *molto dolce* у деоници клавира и *languido* у деоници гласа. Дебиси одмах жели да успостави атмосферу веома сензуалног задовољства и смираја после вођења љубави. Важна димензија ове песме је у Дебисијевом грађењу избора музичких средстава за детаљан опис и функцију фонтане у овој песми. Дебиси прати Бодлерову формалну схему да би произвео музичку форму. *Le Jet d'eau* има три строфе, од којих је свака подељена на два дела и три рефрена. Рефрени садрже веома сличан музички материјал на тексту „*La gerbe d'eau qui berce Ses mille fleurs, Que la lune traverse De ses pâleurs, Tombe comme une averse De larges pleurs*“. Строфе су прокомпоноване и подељене у по два дела, који имају другачије музичке карактеристике. Иако се у строфама тонални центар мења из првог у други део, кратки клавирски интерлудијуми и промене у музичкој текстури такође јасно одвајају две половине сваке строфе. Ова музичка „раздвајања“ су на оном истом месту на коме Бодлер креира ту одвојеност у тексту, дакле свака половина строфе састоји се од четири стиха. Ово је кључна и беспрекорно изведена подударност, јер је у тексту наратор (извођач) фокусиран на своју вољену у прва четири стиха, а затим мења фокус ка субјективној емоцији. Спољно и унутрашње виђење света су тако једно поред другог.

Одмах на почетку песме чујемо веома пажљиво звучно бојење, у деоници клавира, у форми кратке репетитивне фигуре која траје кроз цео први део песме. У првој строфи песме чујемо хроматско медијантно кретање и као тоналне центре имамо Це (такт 1-11), затим Ес (такт 12-14), Е (такт 18-19) и повратак у Це (такт 20-21). Чврстих успостављања тоналитета нема, већ само осећаја тоналног центра. У првих девет тактова песме чујемо сталан низ великих секунди на тону Це, које се смењују у октавама у десној руци клавира и трају до краја првог дела прве строфе. Такве таласасте фигуре јављају се током целе песме; понекад укључују и понављање чисте квинте или арпеђа, као на пример од такта 43 до такта 49 у левој руци клавира. Брзе фигуре у тридесетдвојкама дочаравају нам успон и пад воде у фонтани, како се мотив подиже и спушта. Овај јасан опис воде чујемо први пут у такту 20. **(НОТНИ ПРИМЕР 9, такт 1-3, 20-21, 43-49)** Дебиси ће и у својим каснијим радовима употребљавати оваку врсту музичких елемената за опис воде (*Nocturnes (1900), La Mer (1905)*)⁴

Линија гласа развија се независно од кластера у клавирској деоници, али повремено пева заједно са средњим гласом у левој руци клавира. Када уђемо у други део прве строфе у такту 12, у тексту се први пут помиње фонтана. Текстура у клавиру се мења, јер слика „брбљање“ фонтане. Иако се кластери великих секунди настављају, сада су распоређени у триоле које се уравнотежено крећу изнад леве руке која развија арпеђа. Бржи ритмови у клавирској деоници, у комбинацији са честим променама тоналитета, појачавају емотивни интензитет у музици. За то време линија гласа се незнатно мења и интензивира се на речи „*extase*“. Ипак већином наставља да дочарава стање обамрлости, које траје током целе прве строфе. Само деоница клавира наговештава да се емоције усложњавају и продубљују, упркос тексту и третману линије гласа.

⁴ Glenn Pates Llorente, Debussy's Musical Symbolis: An analysis of le Jet d'eau, 2009

Прелаз у први рефрен (такт 20-21) уводи брзе фигуре у клавиру, које најсликовитије могуће сликају фонтану и воду која скачи горе-доле, јури навише, сурвава се на доле.

Како се се рефрен наставља, тридесетдвојке и шеснаестине претапају се у квинтоле и секстоле које стално теку једна у другу. Додајући ове брзе нотне вредности и повећавајући темпо Дебиси наставља са подизањем интензитета започетог у првој строфи. Рефрен такође уводи хармонски елемент који је заправо једно од најважнијих хармонских обележја ове песме, а то су прекомерна акордска звучања. Прекомерни септакорд на Ге је хармонија којом почиње рефрен, а који касније припрема и завршетак рефрена у Це дуру. У току рефрена видимо и чујемо још једну прекомерну тријаду (такт 28 и 32).

Друга строфа (такт 34-50) почиње глатко, настављањем секстола, а тоналитет из Це дура прелази у це мол. Емоције се интензивирају како се приближавамо крају првог дела друге строфе, линија гласа се пење, а са њом и клавирска деоница, секстоле прелазе за октаву више и на тексту "*S'élance rapide et hardie vers les vastes cieux encahntés.*" линија гласа напоскон постиже јачину емоције коју има клавирска деоница. На крају овог дела (такт 42) долазимо до доминантног септакорда на ха који припрема модулацију у Е дур, која долази у другом делу строфе. Овде видимо и чујемо врхунац и у тексту и у музици. И одмах улазимо у промену расположења, излазимо из успомена на задовољства и срећу, ка наступајућој меланхолији. У другом делу друге строфе (такт 43) слике су тамне, атмосфера суморнија и текст нас води до самог дна велике туге коју наратор носи у срцу. Музика је у савршеном сагласју са текстом, темпо се враћа у *andantino tranquillo* с почетка, хроматика се усложњава. Иако је *Le Jet d'eau* оскуднија у хроматици од претходних песама овог циклуса, овде је ипак има. Из е мола у ес мол, затим ас мол и на крају другог дела друге строфе улазимо у Е дур нонакорд. Линија гласа спушта се у ове четири фразе у опсегу октаве са фис 2 на фис 1 и боја коју добијамо јасно слика тугу у коју смо се спустили. Ритам се такође умирује, нестају секстоле, појављују се триоле из другог дела претходне строфе.

Са доласком другог рефрена, карактер се незнатно мења, у поређењу са завршетком строфе. Враћају се квинтоле, али мање учестало него у првом рефрену. У трећем стиху текста, долази до потпуног понављања материјала из првог рефрена. Као извођач бих рекла да је ово тренутак када фонтана није више само део слике или још тачније карактер за себе, већ нека врста чувара свега доброг што је наратор сместио у своје успомене на љубавни занос. Глас се креће у нијансама *mezzo piano, piano, pianissimo*.

Последња строфа (такт 64) уздиже се из рефрена, као што је био случај и претходни пут, али овај пут у е молу, темпо је опуштенији са *meno mosso tempo rubato* индикацијом, а претходне секстоле постале су квинтоле. Ове сасвим мале промене појачавају атмосферу меланхолије и уносе тамније сенке. Све се смирује, динамика се умекшава, док певач описује лепоту своје вољене, коју ноћна тама чини још лепшом. Чак и фонтана мења свој звук уроњена у дубоку таму меланхолије, жуборење се претвара у јецај. У овом треунтку (такт 71) темпо постаје још спорији, а квинтоле које су у највишем регистру клавирске деонице као да нестају у мраку који је пао.

Прелазак у други део треће строфе најављују квинтоле које као да дају глас самој фонтани. У такту 73 и 75 под арпеђом гис мола у левој руци клавира чујемо силазни мотив од четири тона који смо први пут чули у такту 2 и 4. **(НОТНИ ПРИМЕР 10, такт**

2 и 4, такт 73 и 75), док десна рука наставља са арпеђима. После такта 75, када се фонтана последњи пут помиње ван рефрена, долази до нагле промене. Четврти тон мотива уместо дис постаје де и води музику у другом правцу. Хармонија се нагло мења ка нонакорду изграђеном на Е, квинтоле нестају и топе се у триоле у распону чисте квинте, у левој руци клавира. После три такта на тексту „...votre pure mélancolie Est le miroir de mon amour...“, хармонија модулира у Де дур. Клавирска деоница уводи силазни мотив, али овога пута у десној руци као мелодијску линију (такт 79-82) и скраћен на три тона. У исто време чујемо силазни мотив у левој руци клавира, али у аугментацији, док у такту 82 чујемо цео мотив. Промена коју овај силазни мотив претрпи током песме је веома значајан. Овај мотив првобитно има четири тона и појављује се и у гласу и у клавиру. Тада дочарава срећу, испуњење, задовољство после љубавног чина. До краја песме овај мотив трансформисан је у мотив од три тона и остаје само у клавиру. Како се кратко задовољство топи и меланхолија поново влада овај градивни мотив се драстично мења. Пример третмана овог мотива се чини једним од оних бљештавих примера Дебисијевог генија. Топи се љубав у тексту, топи се тонски опсег главног мотива у музици. Последњи рефрен (такт 83-97) је другачији од претходна два на неколико начина. Пре свега, темпо је поново *andantino tranquillo* уместо претходног *poco mosso*. Иако и овај рефрен почиње на прекомерном септакорду на Ге, до краја песме више не чујемо прекомерна звучања. У овој финалној појави модулација се креће кроз Еф дур и Дес дур. На крају сама клавирска деоница више нема брзих квинтола већ верзију силазног мотива, од три тона, у синкопама. **(НОТНИ ПРИМЕР 11, такт 83-86, 93-97)** Песма се завршава на тоници, Це дур, са додатим великим секундама.

Како видимо на крају песме меланхолија певача заувек је променила емотивно стање фонтане. Фонтана више не рефлектује певачеву срећу својим жуборењем, већ јеца кроз ноћ обојена сасвим другим стањима. У овој сцени од три лика, један пева, други, фонтана, рефлектује емоцију певача и мења се, а трећи, вољена, нема „глас“. Можемо да претпоставимо да се меланхолија преноси са вољене особе на певача, а затим на фонтану и тако из веселог жуборења тоне у тамне дубине нејасне туге. навлачи тамне боје ноћи и мрачне дубине меланхолије.

Recueillement

Recueillement, на више начина, представља значајно одступање од песама које смо преходно анализирали, а које припадају истом циклусу *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*. “Recueillement” Почетна ознака темпа је *lento e tranquillo*, што значајна промена у односу на индикације темпа у претходним песмама (*Le Balcon – Allegro con moto; Harmonie du soir – Andante tempo rubato; Le Jet d’eau – Andantino tranquillo*). Од самог почетка песма је дубоко контемплативне атмосфере, што првих шест тактова клавирског увода одмах успостављају. Деоница гласа је речитативног карактера, са оскудном подршком у клавиру. Успорен ход хармонског ритма додатно појачава стање замишљености које музика у себи носи.

Веома важна разлика између ове песме и претходних из овог циклуса је и чињеница да Дебисијева музичка структура песме не следи Бодлерову форму сонета. Бодлеров сонет је састављен из два катрена (абаб) и два терцета, дакле класичног је облика.

Дебисијева структура песме нарушава Бодлеров класични формат и гради своју посебну форму песме.

A	{	Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille; Tu réclamais le Soir: il descend; le voici :
B	{	Une atmosphère obscure enveloppe la ville, Aux uns portant la paix, aux autres le souci.
A1	{	Pendant que des mortels la multitude vile, Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, Va cueillir des remords dans la fête servile, Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,
B	{	Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années, Sur les balcons du ciel, en robes surannées; Surgir du fonds des eaux le Regret souriant;
A2	{	Le Soleil moribond s'endormir sous une arche, Et, comme un long linceul traînant à l'Orient, Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

Дебиси спаја музички други катрен са првим терцетом, баш на месту на коме Бодлер формира веома занимљиво опкорачење у стиху.

Дебисијева форма песме је А-Б- А1-Ц-А2. Дебиси спаја раздвајања између катрена и терцета. У већ поменутој клавирској интродукцији успоставља се атмосфера песме и представља идеја о великој присутности хроматике у овој песми. Звучање на цис се одмах успоставља али Дебиси замагљује тоналитет, јер изоставља терцу. Ова двојност тоналитета наставља се до такта 4, када пред улатак гласа у такту 6, чујемо и видимо хроматски пасаж умањених акорада. Већ у клавирском уводу чујемо материјал два градивна мотива ове песме. **(НОТНИ ПРИМЕР 12 , такт 1-8)** Мотив 1 је само ритмички мотив, сачињен од синкопиране фигуре осмина и четвртина. У неким појавама мотива 1 задржава се разложен начин представљања мотива (као у тактовима 1-3), али не увек. Мотив 2 почиње у такту 6, у вишем гласу десне руке клавира, а завршава се у у левој руци клавира понављањем прва два тона мотива, али за октаву ниже. Када мотив 2 поново јави у такту 8, чујемо га и видимо целог у једном опсегу.

Мотив 2 је флексибилан у смислу ритма и тинских висина, али карактеристичан окрет који га дефинише појављује се у свакој итерацији овог мотива. Први улаз гласа речитативно доноси текст који одмах слика тугу. Песма брзо уводи прелаз са дефинисања расположења туге у формирање дијалога са тугом. У првих шест тактова у деоници гласа, наратор и клавир се смењују. Такву врсту дијалога видимо само у овим почетним тактовима излагања деонице гласа. Ипак форма песме нам говори да два одвојена субјекта настављају „разговор“. Сваки А део Дебисијевог форме представља текст у коме певач разговара директно са својом тугом и сваки пут ови музички пасаж изграђени су од неких елемената који се понављају. Поред тога, употреба речитативног излагања линије гласа догађа се само у А деловима песме и подудар се са извођачевим обраћањем

туги. У такту 10 клавир два пута понавља мотив 2, после чега примећујемо промену. Од такта 12 до 14 клавир подржава текст који говори о томе да се спушта ноћ, излагањем три блока *sostenuto* акорада. Ови акорди омогућавају слушаоцу да се фокусира на текст, у којем је ноћ значајан елемент. У односу на текст ова прва два реда, увод у клавир поприма већи значај. Зато што клавирска деоница сада представља извођачеву тугу, у ретроспективи слушалац разуме тугу као почетак разговора, а глас као одговор на њега. Текст открива шта туга може да изрази у уводу: чезнући за сумраком. Када извођач каже туги да буде "тиша", ово чини се доказује да су прве фразе линије гласа заправо одговор на оно што је клавирска деоница већ "изговорила" у првих шест тактова.

Хармонски А део остаје поприлично статичан, што је у складу са текстом. У тексту нема емоција, влада замишљеност и једноставност доношења текста.

У речитативном делу гласа, хармонски контекст је шкрт, углавном састављен од умањених и доминантних септакорада да би се избегао осећај тонског кретања.

У такту 12 са уласком блокова акорада, први пут чујемо јасан тоналитет, Дис дур. Међутим убрзо губи стабилност и наступа доминантни септакорд на Це, на почетку Б дела.

Ово одвајање и започињање новог дела песме дешава се у треутку када извођач мења фокус са унутрашњег (обраћање туги) ка спољашњем (описивање света који извођача окружује) Музика се наравно знатно и изненада мења; Дебиси усложњава деоницу клавира у такту 15 (**НОТНИ ПРИМЕР 13 такт 15-28**) Лева рука клавира уводи триоле на септакорду из Це, а затим из Еф, а десна рука шета се између синкопираног ритма мотива 1 и кружне фигуре мотива 2. Дебиси користи ова два мотива да осветли промену фокуса у тексту и наговести да спољашњи свет емотивно негативно утиче на „карактер“ туге. Како музичка фраза иде навише, музичка текстура се згушњава, емоције које доноси клавир постају све интензивније. Ипак линија гласа остаје релативно суздржана, док описује шта се у граду догађа.

Изненада, у такту 29, музика се поново мења и сада следи интензивирање емоције извођача. (**НОТНИ ПРИМЕР 14 такт 29-35**) Како улазимо у опис задовољства као немилосрдног мучитеља, динамика се појачава и у гласу и у клавиру. Деоница клавира се развија из материјала који није базиран на већ дефинисаним мотивима, што додатно објашњава промену фокуса са емоција туге ка узнемирујућим дешавањима у спољном свету. Хармонска прогресија носи ову промену. У тактовима 29 и 30 кратко чујемо звучања Гис полу-умањени и Е дур, али брзо улазимо у хроматику, која је карактеристична за ову песму. Лева и десна рука у клавиру крећу се у супротним правцима кроз низ хроматских промена, од нонакорда на Це, затим А, пре стицања на Дис полу-умањени акорд. Овде такође чујемо и три, за ову песму, карактеристична звучања. Централни акорд у такту 31, као и акорди на другој доби у тактовима 32 и 33 су акорди који су јасно део одређене хармоније, али је Дебисијева жеља за стварањем хроматске прогресије, довела до замене оређених тонова у овим акордима, што ствара саму хроматику. У такту 31, на другој доби акорд има функцију доминантног септакорда на Ха, али уместо тона Фис имамо тон А. У такту 32 имамо полу-умањени изграђен на тону Е, али уместо тона Ге у овом акорду имамо замену, то јест тон Фис. У такту 33 налазимо септакорд изграђен на тону Ес, са заменским тоном Ха. Прва реприза дела А

(A1) почиње у такту 37, клавирка деоница је иста, али се линија гласа мења, поново постаје речитативна. **(НОТНИ ПРИМЕР 15 такт 36-40)**

Текст овог пасажа враћа тугу из спољног света назад ка извођачу, који тугу узима за руку. Понављајући музику са почетка песме Дебиси враћа фокус на унутрашње емоције, док туга остаје непромењена, јер спољашња збивања немају много утицаја. Статичност хамонија у делу А1 завршава се на доминантном септакорду на Е и припрема део Ц ове песме, који почиње у такту 41. **(НОТНИ ПРИМЕР 16 такт 41-52)**

Део Ц ове песме има сличности са делом Б. Поново се појављују фигуре осима и триола, овај пут у десној руци клавира. Такође оба градивна мотива песме појављују се у деоници клавира у тактовима 42 и 43, 47 и 48, као и у тактовима 49 и 51.

Иако део Ц садржи оба градивна мотива, оба нису тако доминантни као у делу Б ове песме. Мањом употребом мотива у делу Ц, Дебиси постиже смиреностије емотивно стање, а самим тим и наглашава контраст између ова два дела у смислу текста.

У делу Б текст је усмерен на активност спољног света, док се део Ц креће другим пределима, пределима прошлости и успомена. Извођач тражи од туге да се окрене поглед од садашњости и погледа у прошлост, коју обасјава посебним светлом, као кроз осмех („...le regret souriant...“). Нивои динамике се крећу око *piano* и *pianissimo*. Ознаке које Дебиси употребљава јасно траже мекоћу атмосфере, на пример *dolce ed espressivo*.

Ипак са тактом 49, неки претходни страхови поново почињу да израђају. Хармонија има много више хроматике са појавом мотива 2. Део Ц завршава се пасажом (такт 53-55) који подсећа на крај дела Б. Поново видимо кретање десне и леве руке у супротном смеру, а и понавља нека хармонска кретања, као на пример доминантни септакорд на тону Ха.

Тако Дебиси постиже већу сличност друге половине дела Ц у поређењу са делом Б, него што је то случај са првом половином дела Ц. Иако су успомене на прошлост утешне, нема потпуног смирења.

Део А2 не почиње одмах материјалом који је дефинисан у деловима А и А1.

Разлог за то чини се налази се у тексту који не почиње обраћањем туги. Исто тако не може се дефинисати ни као део Ц, због паралелних завршетака које смо дефинисали у делу Б и делу Ц. Чини се да поновљени блок акорда у клавирској деоници најбоље дефинише овај део песме као А1. Пре тога смо сличну појаву *sostenuto* акорада видели и чули у делу А, у тактовима 12, 13 и 14. Тада су ти акорди дочаравали спуштање ноћи. Повратак блока акорада у овом тренутку у А1 у сагласју је са текстом у коме Болдер користи реч плаштаница као метафору ноћи која пада.

Последњи пасаж којим се завршава песма почиње у такту 60. Хроматика је свеprisутна у следу акорада, који почињу на тоници ове песме, Цис. Овде чујемо и терцу, па је јасно да се ради о дуру. Од Цис дура крећемо се кроз три доминантна септакорда на тоновима Це, Гис и Ха. Затим у такту 63 улазимо у Е дур. Песма се завршава на тоници, тако што Дебиси Е на Еис и завршна хармонија је Цис дур у последња два такта. Однос између овог пасажа са другим материјалом из дела А види се у тексту и третману градивних мотива. Извођач се обраћа директно туги. **(НОТНИ ПРИМЕР 17, такт 59-66)**

У десној руци клавира четири тона успорене верзије мотива 2, а у левој чујемо мотив 2 у свом иницијалном арпеђу. Враћајући верзију мотива 1, Дебиси снажно повезује завршетке оба А дела, дела А и дела А1. Музика нас је затворила круг догађања, туга је задовољена.

Мотив 2 трансформисао се кроз песму, од шест тонова смањио се на четири, и из релативно брзог пулса постао спорији и тримији.

Присутност мотива током целе песме показује да је туга преовлађујућа и стална, неумољива, али је такође и емоција са којом се мора суочити, чак бих рекла да се туга мора пригрлити. The На крају песме туга и ноћ, заједно са јасним афинитетом ка свему што је прошло и за чим жали, ипак донесе некакву утеху наратору (извођачу).

Дебисијево читање Бодлера између је модернизма и симболизма. Сама форма Бодлеровог стиха у овој песми је веома оригинална, посебно због опкорачења између катрена и терцета. Дебисијева музика савршено прати обраћање наратора туги и креира скоро лирски дијалог који се дешава у глави наратора. Дебиси и Бодлер савршени су партнери у овој песми, обојица руше правила и креирају сасвим нове светове.

La Mort des amants

Последња песма циклуса *Cinq poèmes de Baudelaire, La Mort des amants*, је заправо прва песма на Бодлерове стихове коју је Дебиси написао и коју је као уврстио као последњу у овај циклус. Сам текст нам јасно говори зашто је ова песма једина могла бити на крају циклуса. Рекла бих, као извођач, да је у овој песми та игра љубави, растанка, састанка, секса, „малих смрти“ и великих обећања, доведена до самог савршенства.

За разлику од претходног Бодлеровог сонета који Дебиси „разграђује“, овде Дебиси остаје много ближе тексту и прати Бодлерову структуру сонета. Дебиси формира музичке елементе који креирају континуитет, укључујући и мотивичке секвенце којима премошћава прекиде између секција и тернарног облика који затвара поделе међу строфама.

Песма почиње кратким клавирским уводом. Први акорд успоставља Гес дур као тоналитет песме, али будући да се појављује у другом обртају брзо се из распршава у хроматском следу акорда. При самом уласку вокалне линије чујемо каденцу на тоници. Прва три такта увода чујемо фразу која се у некој форми појављује укупно четири пута у песми. У тој фрази садржан је мотив 1 који доминира у свакој репризи ове фразе и који на сваки начин обележава ову песму. Мотив је састављен од ритмичке фигуре која заузима три доба и састоји се, у својој првој појави, од веома карактеристичне комбинације: шеснаестинска пауза, осмина и шеснаестина, и две четвртине. Мотив често чини скок узлазни или силазни, али са сваким улазом мотива тонска висина је другачија. У првом катрену видимо опис ситуације која прати „смрт љубавника“. Музика, у сагласју са текстом, у првих дванаест тактова успоставља атмосферу песме и представља ликове. Хармоније остају статичне током целог првог катрена, пратећи природу текста. Гес дур остаје тонални центар до аутентичне каденце у тактовима 7 и 8, када Дебиси уводи хармонски покрет II-V-I ступањ са каденцом у Дес дур, у такту 12. На самом почетку песме Дебиси уводи и мотив 2. Мотив 1 појављује се девет пута у првих дванаест тактова (од такта 4 овај мотив је са четири тона скраћен на три). Оно што Мотив 2 се први пут појављује у такту 8, као ритмичка фигура синкопираних осимна у десној руци клавира. Пошто је ово изолована прва појава која се не понавља одмах, тек касније се пуна важност мотива 2 види у даљем току песме. Музика другог катрена тече од акорда на тону Дес у такту 12. Иако се оба мотива појављују у овом делу, ниједан други музички елемент се не понавља између ова два катрена, што песму чини прокомпонованом, до

овог тренутка. Мотив 1 проналазимо два пута у такту 13 и 15, а мотив 2 се поново појављује у 14 и 16, 17 и 18 такту. **(НОТНИ ПРИМЕР 18, такт 1-12)** У другом катрену, мотив 2 проналазимо само у својој ритмичкој форми, иако касније у песми добија и специфичне тонске висине које се појављују у вези са овим мотивом. Текст другог катрена описује, по први пут, радње љубавника кроз манифестације у њиховим срцима и душама. Како се ближи „смрт“ са речима „...*usant a l'envie leurs chaleurs dernières, nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux...*“ ниво емоција у музици расте. Стабилност коју смо чули у уводу нестаје, јер мелодија се пење и емотивност исказа расте, глас је у убрзаној декламацији текста, а хармонски ритам је бржи са повременим хроматиком у клавирској деоници. Мотив 2 узима значајнију улогу у овом делу и појављује се чешће од мотива 1. Два мотива су овде повезана; мотив 1 видимо на почецима две фразе које се завршавају мотивом 2, дозвољавајући тако мотиву 2 да постане доминантан. Две појаве мотива 1 у другом катрену песме, заправо су последња појава овог мотива све до пред сам крај песме. **(НОТНИ ПРИМЕР 19, такт 13-18)** Упркос повећаној хармонској активности у другом катрену, овај део задржава јасан осећај тоналности, јер су јаке добе такта на везане за акорде на Дес дуру и Гес дуру. Звучања на каснијим добама у сваком такту уводе више хроматике и варијанти акорада, укључујући и Ас дур тредецимакорд, али крећу се у оквиру датог хармонског оквира. На крају овог дела, почиње хроматска секвенца од Дес дура (такт 17), ка ас мол нонакорду, који не даје јасан тонални правац за следећи део песме. Ова хармонска промена постигнута на истом или суседном тону је важан догађај у песми. Дебиси прекида очекивану хармонску прогресију, и тако показује да долази промена у атмосфери песме.

Почетак трећег дела песме доноси продужени фокус на мотив 2. У тактовима који следе Дебисијев рад са мотивима премошћује хармонски прекид (модулацију у Е дур, у такту 19) на прелазу из другог катрена у први терцет.; мотив се помера из десне руке клавира у леву, а тонске висине мотива остају непромењене до такта 22 (2а). Од такта 23 до такта 28, поновљени мотив има све одлике претходног ритма мотива 2, али мења тонску висину, до такта 29 (2б). У сваком такту, осим такта 22, наилазимо на неку верзију мотива 2. **(НОТНИ ПРИМЕР 20, такт 19-29)** С друге стране, мотива 1 нема уопште у првом терцету.

Иако прва три такта овог пасажа остају у мирној атмосфери, одједном улазимо у велику промену коју уводи линија гласа у такту 21. На последњој доби такта глас има скок велике сексте, до највише тачке у целој песми. Текст „...*Nous échangerons...*“ доноси врхунац за љубавнике, а тај врхунац прати и музика, овим скоком у линији гласа. Брз успон и силазак линије гласа комбинован са врхунцем у тексту, представљају неку врсту емотивног пражњења. После тренутка климакса, музика одмах постаје мекша и наставља силазак, као и смањење у темпу и динамици, све до такта 29. Хармонија задржава Е дур кроз климактични тренутак, а онда почиње да модулира у припреми последњег дела песме. У такту 23, Е дур постаје доминантни септакорд на тону Е, а затим и доминантни септакорд на тону А у такту 26.

Дебиси прекида очекивану каденцу брзим померањем са А7 акорда ка умањеном на тону Дис на другој доби у такту 27. Као и претходна хармонска померања у оквиру тритона и овај хармонски покрет је изненађујући и ствара прекид између делова песме.

Са почетком увода у други терцет песме, музика представља и понављање мотива, али и придруживање нових материјала. **(НОТНИ ПРИМЕР 21, такт 30-48)**

Сада смо у Це дур, тритон у односу на тоналитет са почетка песме, клавир доноси повратак у материјал са почетка. У овом пасажу, ипак, музика је другачија неко у уводу песме (такт1-4). Хармоније су сада стабилније него на почетку, који је обиловао хроматиком. Већина акорада у овом пасажу улази у оквир функционалне подршке Це дур. Мотив 2 сада је позициониран испод мотива 1, настављајући тонске контуре које су се појавиле шест ранијих понављања (такт 19-29). Чини се да је потребно поменути коментар Кетрин Берцрон, на чињеницу да у репризи, мотив има линију најдубљг гласа у калвиру, који у првобитном појављивању није имао. Она то назива „трансфигурацијом двосмислености прва четири такта песме“.⁵

Повратак материјала са почетка песме такође омогућава музичку интерпретацију протока времена из другом терцета песме. Текст наводи да се догађаји из завршног дела песме, дешавају после „смрти“ љубавника. „Пауза“ која претходи почетку последњег дела песме (такт 27-29), као и изненадна промена фокуса и повратак материјала са почетка дају нам утисак „васкрснућа“ љубавника. Ово одвајање је још видљивије због изненадне појаве Ес дур у такту 34, који такође поново уводи и линију гласа. После ове изненадне промене у хармонији, клавирска деоница (такт 34,35,36) понавља претходни материјал из тактова 30,31 и 32, задржавајући исти однос мотива, али у новом тоналитету.

Како музика иде ка наредној тачки врхунца, увећава се хроматика и Дебиси не иде ка каденци, већ креира хармонски низ Д дур – Ас дур (такт 37-39) и Еф дур – Ха дур (такт 39-40). Такође и мотив 1 наставља да игра важну улогу. Када се у тексту помиње васкрснуће љубавника (такт 37-40), нивои динамике расту заједно са кретањем фразе гласа навише. Овај раст имамо и у клавирској деоници, која се помера навише у виолински кључ, у обе руке. Ови ефекти које Дебиси користи припремају врхунац који долази у такту 41. И начин употребе мотива подупире овај ход ка климаксу. Улазак у каденцу представља нам мотив 2, у највишем регистру, у само једном. Музика која следи израња из овог мотива. У тактовима 41-44 чујемо понављање, које развија фразу из такта 22 и 23, када се десио први врхунац у песми. Овај пут фраза је два такта дужа, служећи се развојем фигуре триоле која води у продужену каденцу у Гес дур. Касније у такту 41, клавир и глас имају исту мелодију, која је у клавиру удвојена у октавама. На крају, што се чини веома важно, мотив 2 нестаје, не само у фрази коју чујемо као поновљену, већ сасвим.

La Mort des amants завршава се поновним повратком на музику са самог почетка, сада у тоници Гес дур. Овде је, ипак, само први такт поновљен и како се песма ближи крају мотив 1 је скраћен, али су нотне вредности дуже, јер фраза улази у *ritardando*.

Завршетак је стабилан у тонлитету, али скраћење мотива 1 уз успоравање, даје ефекат заустављања времена. Музика нам дочарава „васкрснуће“ љубавника као вечно, тренутак победе љубави и живота. Смрт више не постоји.

⁵ Bergenon, Katherine, „The Echo, the Cry, the Death of Lovers“, 19th Century Music, број18, страна 147, цитат преузет из докторске дисертације музиколошкиње Лори Сајц Рајдер (Lori Seitz Rider - „Lyrical Movements of the Soul“ - Poetry and Persona in Cinq Poèmes de Baudelaire and Ariettes oubliées by Claude Debussy, Florida State University, 2002, FSU_migr_etd-1962.pdf

У песми *La Mort des amants* Дебисијев рад са мотивима игра кључну улогу у подупирању текста који нас води из живота у „мале смрти“, могућност истинске смрти у растанку и најзад победе љубави и живота.

Циклус *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* је Дебисијева слободна, тешка, на тренутке немогућа игра у пределима боја, импресија, илузија. Не постоји ништа једноставно у овом циклусу. Имам утисак да је Бодлерова поезија немогуће савршена, а да је Дебисијева музика у томе прати. У припреми овог циклуса одустајала сам, више него било када раније, у току било које припреме. Неотпвљивост ове музике је, у исто време, њена највећа слабост и немерљива снага. Јак магнетизам је на делу када се мало удубите у ову музику. Осећај да нема назад, да је живот сасвим промењен сусретом са овом музиком и сада је присутан у мом уму и телу.

OUVRAGE PROTÉGÉ
 Toute reproduction (photocopie,
 numérisation...) même partielle
 SANS AUTORISATION
 constitue une contrefaçon

Le Balcon

THE BALCONY

Allegro con moto

CHANT

PIANO

MOTIV 1

MOTIV 3A

Allegro con moto

MOTIV 2

MOTIV 3B

Mè - re des sou - ve - nirs, maîtres - se des maî - tres - - - ses,
 Queen of this faithful heart, be - loved - now and for e - - - ver,

MOTIV 2

MOTIV 2

Ô toi, tous mes plai - sirs! ô toi tous mes de - voirs!
 Oh thou! my per - fect joy, my won - der and de - light!

p

Tu te rap-pel-le - ras la beau - té des ca -
 Do you re-call those days? does fond mem'-ry speak

p dim.

- res - ses, La dou - ceur du fo - yer et le char - me des soirs,
 ne - ver Of the hours when we talked in the calm of the night?

p sempre

1

MOTIV 3B

f

Mè - re des sou - ve - nirs, maîtres - se des maî - tres - - - ses!
 Queen of my faithful heart, be-loved now and for e - - - ver.

f

2

p

Les soirs il - lu - mi - nés par l'ardeur du char - bon,
 Quiet those hours we spent on our bal - co - ny high,

piu pe molto dim.

MOTIV 3C

MOTIV 4

2

Poco rit. *morendo* *Rit.*

Et les soirs au bal - con, voilés de vapeur ro - - se.
 While the night tra - velled on like a god ad - - vanc - - ing,

Poco rit. *Rit.*

pp *m.g.* *dim.* *pp* *ppp*

Più lento *a Tempo*

Que ton sein m'é - tait doux! que ton cœur m'é - tait bon!
 Sweet the words that you spoke with a smile and a sigh,

Più lento *a Tempo*

p *m.g.* *pp*

Un poco animato *cresc.* *dim.*

Nous a - vons dit souvent d'im - pé - ris - sa - bles
 and soft the dy - ing light, our beau - ty rare en -

Un poco animato *cresc.*

p

Più lento *pp*

cha - ses, Les soirs il - lu - mi - nés par l'ardeur du char - bon.
 - hanc - ing, Quiet the hours we spent on our bal - co - ny high.

Più lento

pp *m.g.* *sempre pp*

3 MOTIV 3 B

Moto poco a poco

mp

Que les so - leils sont beaux — par les chaudes soi -
Beau - teous th set - ting sun — in the west, slowly

MOTIV 3 C

Moto poco a poco

MOTIV 1

MOTIV 3 A

MOTIV 2

mp

Più moto

- rées! Que l'es - pace est pro - fond! que le cœur est puis - sant!
sin - king. In that in - fi - nite space I seemed to live a - gain,

MOTIV 1

Più moto

En me penchant vers toi, rei ne des a - do - ré - es, Je cro -
Hold - ing thee in my arms, rap - ture ea - ger - ly drink - ing, Till the

MOTIV 3 A

MOTIV 1

MOTIV 3 A

Ancora più moto

Rit

- yais res - pi - rer — le par - fum de — ton sang.
world ceased to be, — for I lived but — in you.

MOTIV 1

Ancora più moto

Rit.

cresc.

MOTIV 3 A

f molto dim.

Più lento

mp

Que les so - leils sont beaux - par les chau - des soi - ré - es!
Beau - teous *th* - set - ting sun - in the west slow - ly sink - ing.

Più lento

p

pp

sempre pp e calmato

4

MOTIV 1

MOTIV 3A

Andantino

più pp

pp

p

MOTIV 1

La nuit s'é - pais - sis - sait ain - si qu' - u - ne cloi - son,
Soft - ly the hea - vy night came down like some dark fall,

MOTIV 3A

pp

p espress.

Et mes yeux dans le noir de - vinaient tes pru - nel - les,
And mine eyes turned to thee searching for thine in the gloam - - - ing,

pp m.d.

14

Un poco moto

Et je bu - vais ton souf - fle, ô dou - ceur,
Felt thy fond gaze, and heard thy sigh such sweet - ness

Un poco moto

MOTIV 1
fag

pp teneramente

ô poi - son! Et tes pieds s'en - dor - maient dans mes mains - frater -
ran through all, And I kissed thy dear feet that had had ed thy

MOTIV 3A

a Tempo (Andantino)

- nel - - - - les. La nuit s'é - pais - si -
com - - - - ing, Soft - ly the hea - vy

- sait ain - si qu'u - ne cloi - son.
night came down like some dark pall.

Poco a poco animato e cresc.

m. sf

Molto rit.

MOTIV 1

dim.

Andante con moto dolce espress.

MOTIV 4

p

Je sais l'art d'é-vo-quer les mi-nu-tes heu-reu-ses, Et re-vis mon pas-sé blot-
 Tell me how I may bring back a-gain, love, those sweet hours. May live a-gain those hap-py

Andante con moto

p espress

cre - scen - do

MOTIV 3B

p

- ti danstes ge-noux Car — à quoi bon cher-cher tes beautés langou-reu-ses
 days so quickly past, Where — should I look for them, but in those lo-ving eyes of yours?

cresc.

3B 3B

p

Ail leurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur ——— si
 And in thy heart which beats for me, and will to the

Rit. e dim.

pp

doux? Je sais l'art d'évo-quer les mi-nu-tes heu-reu-ses!
 last? Tell me how I may bring back a-gain, love, those sweet hours.

Rit.

più p

pp

5

au Mouvt

sempre pp

m.d.

p

m.g.

Mouvt

Più lento *p*

Ces ser - ments, ces par - fums,
Whis - pered vows! fra - grant love!

Più lento *p* *pp*

MOTIV 4

Tempo (Andante con moto) *p*

ces bai - sers in - fi - nis, Re - naî - tront -
kiss - es soft as the dawn! May they not

Tempo (Andante con moto) *pp* *p*

MOTIV 1

MOTIV 3A

p

- ils d'un gouffre, in - ter - dit à nos son - des, Com - me
rise a - gain from the depths whence they brought us? As the

p

MOTIV 3B

MOTIV 3B

cre - - - scen - - - do

mon - tent au ciel les so - leils ra - jeu - nis
sun mounts to heaven as if new - ly born

p cre - - - scen - - - do

MOTIV 3B

5

p

A - près s'è - tre la - vés au fond des
 When he has bathed him - self in the depths of

8

m.g. *mp* **3B** **MOTIV 3A** **MOTIV 4** scen.

3B **MOTIV 1**

mf **MOTIV 1** **MOTIV 4** **Più lento**

mers pro - fon - des?
 the might - y wa - - - - - ters,

molto dim. *p* **Più lento**

do

p **MOTIV 4**

ô ser - ments!
 whis - pered vows!

ô par - fums!
 fra - grant love!

m.g. *p*

p

ô baisers in - fi - nis!
 kiss - es soft as the dawn!

p *pp* *ppp*

Harmonie du Soir

EVENING HARMONIES

6

MOTIV 1

CHANT

Andante tempo rubato *p*

Voi - ci ve - nir les temps où vi -
 Be - hold! how on its stem ev - ery

PIANO

Andante tempo rubato *pp* *p*

8

p

- brant sur sa ti - ge Chaque fleur s'é - va - pore ain - si qu'un en - cen - soir;
 flower is vi - brat - ing, Every bloom gives a perfumed kiss to wooing wind:

MOTIV 1 **MOTIV 2**

pp *dim.* *pp* *piu pp*

p dolce

MOTIV 2

Les sons et les par - fums tournent dans l'air du soir;
 And sounds and perfumes meet har - mo - nious - ly en - twined;

pp

Poco animato

p *3* *3* *p*

Val - se mé - lan - co - lique et lan - gou - reux ver - ti - gel
 In a lan - go - rous waltz each soul with o - ther mat - ing;

Poco animato
pp *6* *6* *pp* *6* *6* *6* *6* *6*
p *p molto dim.*

a Tempo

3

Chaque fleur s'é - va - pore ain - si qu'un en - cen - soir;
 Every bloom gives a per - fumed kiss to woo - ing wind;

a Tempo
pp *6* *6* *6* *6* *6* *3* *3* *3*
f *p*

6

Animando poco a poco

Le vi - o - lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fli - ge;
 Mourn - ful the fiddle's voice like a heart that's sick with wait - ing.

Animando poco a poco
pp *pp*
NOUV 2 *NOUV 2*

Poco string.

p *poco* *cre* *3* - scen - do

Val - se mé - lan - co - lique et lan - gou - reux ver -
 In a lan - go - rous waltz each soul with o - ther

Poco string.
p *poco* *cre* - scen - do
Violon *Violon*

Tranquillo

- ti - - - gel
mat - - - ing:

Le ciel est triste et
clouds an al-tar

p

NOTTE 2

f *molto dim.* *p*

molto dim.

beau comme un grand re - po - soir.
spread with all hea - ven be - hind,

p Le vi - o -
Mourn - ful the

8 SINKOPA

Tempo animando ma non troppo

Tempo animando ma non troppo

pp *molto dim.* *pp*

- lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fli - - - ge; Un cœur
fiddle's voice like a heart that's sick with wait - - - ing, Heart that's

p *dim.*

Poco rit. *p espress.*

Poco rit.

ten - dre. qui hait le né - ant vaste et noir! Le
long - ing for sym - pa - thy that's true and kind. The

Tranquillo

Tranquillo

p *dim.*

SINKOPA 8

ciel est triste et beau comme un
clouds an altar spread with all

pp

7

sempre pp

grand re - po - soir;
hea - ven be - hind:

p

MOTIV 1

Le soleil s'est no - yé dans son sang qui se fi - ge... **MOTIV 2**
And the heart of the sun sinks in blood pal - pi - tat - ing:

Molto calmato

sfp

MOTIV 1

pp

p

MOTIV 2

Tempo animando *espress.*

Un cœur ten - dre, qui
Heart that's long - ing for

Tempo animando

pp

sempre p

Poco a poco string. *cresc.*

hait le né - ant vaste et noir, Du pas - sé lu - mi - neux re -
sym - pa - thy that's true and kind. And the past shines e - ver bright, all

Poco a poco string. *cresc.*

f Rit. Calmato

- cueil - - le tout ves - ti - gel
 Na - - - ture an - i - mat - - ing,

Rit. molto dim. Calmato

mf *p* *più p*

MOTIV 1

p

Le so - leil s'est no - yé dans son sang qui se fi - ge...
 And the heart of the sun sinks in blood pal - i - dat ing,

p *più p*

MOTIV 2

MOTIV 1

p *pp* Lento

Ton souve - nir en moi luit comme un os - ten - soir!
 Thou hast re - veal - ed to me what Love but di - vined.

pp *pp* Lento

MOTIV 1

Molto rit.

pp *ppp* *pppp*

MOTIV 2

MOTIV 1

pppp

lento arpeggio

Le Jet d'Eau

THE FOUNTAIN

10 SILAZNI MOTIV

CHANT *Andantino tranquillo*

p languido

Tes beaux yeux sont las, pauvre a -
 Closed at last thine eyes, my be -

PIANO *Andantino tranquillo*

pp molto dolce

9 MOTIV VODE

SILAZNI MOTIV

- man - - - tel Res - te longtempssans les rou.vrir, Dans cet.te
 - lov - - - ed: Tran - quil and calm thy sleep shall be; E - ven from

sempre pp

MOTIV SILAZNI

molto p

po - se non - cha - lan - te OÙ t'a sur - pri - se le plai - sir.
 me thou art re - mov - ed, Thy spi - rit loosed now wanders free.

piu pp

p

Dans la cour le jet d'eau qui ja - - se Et ne se tait ni nuit ni
 From the court the bab - ble and pat - - - ter Of the foun - tain's cease less

p molto legato

p

jour,
 song

En - tre - tient dou - ce - ment l'ex - ta - se
 Soothes me, too, with its gen - tle chat - ter,

pp

p *dim.*

Où ce soir m'a plon - gé l'a - mour.
 Soft - ly laughs as it hastes a - long.

pp

Rit.

MOTIV VOCE [9]

Poco mosso
pp

La ger - - - be
 The glitt - - - ring

Poco mosso

ppp legg.

d'eau qui ber - ce Ses mil - le fleurs, Que la
sheaf is throw - ing Its count - less flowers, In the

pp

lu - ne tra - ver - se De ses pâ -
pale moon - light glow - ing: Its sparkl - ing

p

- leurs, Tom - be comme une a -
showers, Like tear - drops swift - ly

pp

- ver - se De lar - ges
flow - ing, Fall through the still

pleurs.
hours.

Ain -
'Twas

pp en retenant

p

- si ton â - me qu'in - cen - di - - e Lé - clair brû -
thus thy soul came forth to meet me, Ra - dient

- lant des vo - lup - tés S'é -
in its bright al - lure: Came

cresc. *3* *3*

- lan - - - ce, ra - pide et har - di - - - e, Vers les
gleam - - - ing and spark - ling to greet me, As the

p cresc.

più f

vas - - tes cieux en - chan - tés.
 wa - ters lit by moon - beams pure.

a Tempo (Andantino tranquillo)

più f

p *dim.* *3* *3* *più dim.*

Puis, el - le s'é - pan - che, mouran - te, En un flot - de
 Then quick it brim'm'd up flow - ing o - ver In a torrent of

tris - te lan - gueur, Qui par une in - vi - si - ble pen - - te Des -
 pas - sio - nate tears, The heart submerg'd of thy true lo - - ver, That

più p *mf*

dim. *3* *Rit.* *Poco mosso* *pp*

- cend jus - qu'au fond de mon cœur. La ger - be d'eau qui
 heart which thine i - mage bears. The glitt'ring sheaf is

dim. *3* *p* *dim.* *pp* *Rit.* *Poco mosso*

ber - ce Ses mil - le fleurs, Que la lu - ne tra -
 throw - ing Its countless flowers, In the pale moon - beams

- ver - - - se De ses pâ - leurs,
 glow - - - ing: Its sparkl - ing showers,

Tom - - - be comme une a - ver - - - se De
 Like tear - drops swift - ly flow - - - ing, Fall

lar - - - ges pleurs.
 through the still hours.

Meno mosso tempo rubato

p

Oh toi, thou,

Meno mosso tempo rubato

molto dim. *pp*

p

que la nuit rend si bel - - - le, Qu'il m'est
whose beau - ty scarce is mor - - - tal, Till the

sempre pp

doux, pen - ché vers tes seins, D'é - cou -
day dawns I'll watch o'er thee, That no

pp

- ter la plainte é - ter - - nel - - - le Qui san -
harm cross thy sa - cred por - - - tal, In thy

pp

Rit.

- glo - te dans les bas - sins!
 dreams may'st thou think of me.

Rit. *molto pp* *più pp*

pp

Più lento

Più lento

p espress.

Lu - ne, eau so -
 Moon - beams, plash - ing

pp espress.

SILAZNI MOTIV

- no - re, nuit bé - ni - e, Ar - bres qui fris - sonnez au - tour,
 wa - ter bright - ly gleam - ing, Trees that murmur and sigh a - bove

pp *p* *pp*

SILAZNI MOTIV

Vo - tre pu - re mé - lanco - li - e Est le miroir de mon amour.
 while my dear la - dy lies adream - ing, Speak to her of my faithful love.

p *più p* *pp*

SILAZNI MOTIV



Andantino tranquillo

pp

La ger - be d'eau qui ber - ce Ses mil - le fleurs, que la
 The glit - ting sheaf is throw - ing Its countless flowers, In the

Andantino tranquillo

pp *p*

SILAZNI MOTIV SINKOPE

lu - ne tra - ver - se De ses pâ - leurs,
 pale moon - beams glow - ing: Its spark - ling showers,

p *dim.* *pp*

Rit. molto e morendo

Tom - be comme une a - ver - se De
 Like tear drops swift - ly flow - ing, Fall

Rit. molto e morendo

lar - ges pleurs.
 through the still hours.

pp *ppp*

SILAZNI MOTIV SINKOPE

Recueillement

MEDITATION

12

CHANT

Lento e tranquillo

PIANO

Lento e tranquillo

pp

MOTIV 1

MOTIV 1

MOTIV 2

p

Sois
Be

pp

pp

pp

p

p

p

sa - ge, ô ma Dou - leur, et tiens-toi plus tran -
wise, — oh! sor-row mine! Be at rest; sweet.ly

p

pp

MOTIV 2

- quil - le. *p* Tu ré - cla.mais le
 dream - ing. You ask that night may

p *pp* *pp*

Soir; il des - cend, le voi - - ci: *a Tempo rubato*
 come: it des - cends; it is here. *molto sostenuto*

a Tempo rubato

pp *sempre pp*

p Une at.mos.père obs - cure en.ve.loppe la vil - le, Aux
 And to the bu.sy town with its mul.ti.tudes teem - ing Brings

dim.

uns portant la paix, aux au - - tres le sou - ci.
 joy, per.haps, and peace; or heav - - ter weight of care.

Pen - - dant que des mor - tels la mul - ti - tu - de
 For, driv - - en by the whip, un mer - ci - ful - ly

p

14

poco cresc. ed animando

vi - - le, Sous le fouet du Plai - sir, ce bourreau sans mer -
 wield - - ed, By the fiend call - ed Plea - sure, they must ga - ther for

poco cresc. ed animando

mf *dim.* *molto*

- ci, Va cueillir des re - mords dans la fê - te ser -
 aye Flow'rs of re - morse, their li - ber - ty once hav - ing

mf *dim.* *molto*

15

Rit. *Tempo I°* *p*

- vi - - le, Ma Dou - leur, don - ne - moi la
 yield - - ed. Sor - row mine! give me thy

p *dim.* *più p e Rit.* *Tempo I°*

pp

Stesso tempo

main; viens par i - ci, Loin d'eux.
hand and come a - way, Far off.

Stesso tempo

dim. molto

p dolce

dolce ed espress.

Vois se pen - cher les dé - fun - tes An - né - es; Sur les bal - cons du
See'st thou the hap - py years? can'st read their mean - ing? Each one shines out like

pp espress

pp

ciel, en ro - bes su - ran - né - es; Sur -
some bright star at midnight beam - ing. Deep,

- gir du fond des eaux le Re - gret sou - ri - ant;
deep in wa - ters of ob - li - vion sinks Re - gret,

pp

Le so - leil mo - ri - bonds'endor - mir sous une ar - - - che,
 As the sun dy - ing sinks in the west be - fore us.

pp *Rit.*

Solenne
p
 Et, comme un long lin - ceul traî - nant à l'O - ri -
 And, her wind - ing sheet held to the face no man saw

Solenne
sempre pp

- ent, yet - En - - - tends, ma chè - re,
 Oh, hush! my dear one,

p **MOTIV 2** *Molto lento*

p dolce ed espressivo *pp*

entends la dou - ce Nuit qui mar - - - che.
 it is the night that's steal - ing o'er us.

p *pp morendo* **MOTIV 1** **MOTIV 2**

pp *ppp* *ppp*

La Mort des Amants

DEATH OF THE LOVERS

18

CHANT

Audante *p*

MOTIV 1

MOTIV 1

MOTIV 1

Nous au -
We shall

PIANO

Audante

pp

MOTIV 1

arp.

- rons des lits pleins d'odeurs lé - gè - res, Des di - vans pro - fonds com - me des tom -
lie on couch - es fragrant with flow - ers, And qui - et - ly rest in that si - lent

MOTIV 1

MOTIV 1

MOTIV 1

MOTIV 1

pp

p

- beaux, *p* MOTIV 2
tomb.

Et d'é - tran - ges fleurs sur des é - ta - gè - res,
Lo - tus blooms a - round shall scat - ter and show - er

MOTIV 1

MOTIV 1

MOTIV 1

p

p

19

molto dim.

É - clo - ses pour nous sous des cieux plus beaux.
 Their de - li - cate pe - tals a - mid the gloom.

U - sant à l'en - vi leurs cha -
 The warmth of our hearts in twin

dim. *p* *m.d.* *p*

MOTIV 1

- leurs derniè - res, Nos deux cœurs se - ront deux vas - tes flambeaux, — Qui ré - flé - chi -
 torch - es shin - ing, With their glo - rious rays shall ban - ish the night, — As. cling - ing to -

MOTIV 2

MOTIV 1

MOTIV 2

p

- ront leurs doubles lu - mières Dans nos deux esprits, ces mi - roirs ju - meaux
 - ge - ther close in - ter - twining In the mirrors of our souls show their light.

MOTIV 2

MOTIV 2

MOTIV 2

20

cre - - - scen - - -

p

Un soir fait de rose et de bleu mys - ti - que, Nous é - chan - ge - rons un é -
 One night, in its beau - ty all else trans - cend - ing, As one flame they'll rise to the

MOTIV 2A

pp

do

p *molto dim.*

- clair u - ni - que, Comme un long san - glot tout char - gé d'a -
 skies ascend - ing, Like a lov - er's sigh when he bids a -

MOTIV 2B

21

Un poco più mosso

p *più p* *pp* *m.d.* *sempre pp*

Poco rit.

- dieux;
- dieu,

MOTIV 1

MOTIV 1

MOTIV 2B

p *m.d.*

Un poco più mosso

Et plus tard un An - ge, en - trouvant les
 And some wan - d'ring spi - rit, drawn by our de -

MOTIV 1

MOTIV 1

poco a poco cre - - - scen - - - do

por - tes, Vien - dra ra - ni - mer, fi - dèle et jo -
- sir - es, May come to that place, bid flowers bloom a -

MOTIV 1

MOTIV 1

MOTIV 1

MOTIV 1

molto espress.

mp

- yeux, _____
- new, _____

Les mi - roirs ternis et les flam - mes mor - - -
Bur - nish the mir - rors, and re - kindle the fir - - -

m.g. 8

MOTIV 2

mp molto espress.

p

- tes. _____
- es. _____

MOTIV 1 **MOTIV 1** **MOTIV 1**

ritenuto e Rit.

più p

pp m.d.

pp m.d.

pp m.d.

ppp m.d. m.g.

La Mort des Amants

DEATH OF THE LOVERS

CHANT

PIANO

Andante

p

Nous au -
We shall

Andante

pp

p *dim.*

-rons des lits pleins d'odeurs lé - gè - res, Des divans pro - fonds com.me des tom -
lie on couch - es fragrant with flow - ers, And qui - et - ly rest in that si - lent

- beaux,
tomb.

p

Et d'é - tran - ges fleurs sur des é - ta - gè - res,
Lo - tus blooms a - round shall scat - ter and show - er

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a soprano or alto register, and the piano accompaniment is in a lower register. The tempo is marked 'Andante' and the key signature has three flats. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with 'Nous au -' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'rons des lits pleins d'odeurs lé - gè - res, Des divans pro - fonds com.me des tom -' and the piano accompaniment. The third system continues the vocal line with 'beaux, tomb. Et d'é - tran - ges fleurs sur des é - ta - gè - res, Lo - tus blooms a - round shall scat - ter and show - er' and the piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *p*, and *dim.*.

molto dim.

É - clo - ses pour nous sous des cieux plus beaux. U - sant à l'en - vi leurs cha -
 Their de - li - cate pe - tals a - mid the gloom. The warmth of our hearts in twin

dim. *p* *m.d.* *p*

- leurs dernière - res, Nos deux cœurs se - ront deux vas - tes flambeaux, — Qui ré - flé - chi -
 torch - es shin - ing, With their glo - rious rays shall ban - ish the night, — As. cling - ing to -

p

- ront leurs doubles lu - mières Dans nos deux esprits, ces mi - roirs ju - meaux
 - ge - ther close in - ter - twining In the mirrors of our souls show their light.

p

cre - - - - - scen - - - - -

p Un soir fait de rose et de bleu mys - ti - que, Nous é - chan - ge - rons un é -
pp One night, in its beau - ty all else trans - cend - ing, As one flame they'll rise to the

pp - do *p* *molto dim.*
 - clair u - ni - que, Comme un long san - glot tout char - gé d'a -
pp skies ascend - ing, Like a lov - er's sigh when he bids a -

Un poco più mosso

- dieux;
 - dieu, *Un poco più mosso*
Poco rit.
p *più p* *pp* *m.d. sempre pp*

p Et plus tard un An - ge, en - trouvant les
p m.d. And some wan - d'ring spi - rit, drawn by our de -

poco a poco cre - - - scen - - - do

por - tes, Vien - dra ra - ni - mer, fi - dèle et jo -
 - sir - es, May come to that place, bid flowers bloom a -

m.d.
poco a poco cre - - - scen - - - do

molto espress.

mp

- yeux, Les mi - roirs ternis et les flam - mes mor - -
 - new, Bur - nish the mir - rors, and re - kindle the fir - -

m.g. 8

mp molto espress.

p

- tes.
 - es.

morendo e Rit.

più p

pp m.d.

pp m.d.

pp m.d.

pp m.d.

PPP m.d. *m.g.*

ТРЕЋЕ ПОГЛАВЉЕ

Proses Lyriques – Лирска проза на стихове Клода Дебисија (1895)

De rêve - О сновима

De grève - О обалама

De fleurs - О цвећу

De soir - О вечерима

Клод Дебиси у средњем периоду свог стваралаштва започиње рад на својој јединој опери Пелеас и Мелисанда, а први пут се изводе важна дела, као што су његов једини Гудачки квартет (1893) и *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). Ово је за њега период још дубљих истраживања и експеримената са звуком, формом, тоналношћу, светом звучних боја. Ово је период када почиње да истражује песме слободног стиха и прозу као могуће предлошке за своје соло песме. Пре и после овог истраживања не-метричког стиха и прозе, Дебиси се искључиво бавио метричким стиховима.

Међу овом групом песма које користе не-метрички стих и прозу, налази се и сасвим посебан циклус *Proses lyriques*, једини његов објављени циклус, за који је писао и текст и музику. Већ смо много пута помињали да је уметнички покрет симболиста у Француској, веома много утицао на Дебисија током целог његовог стваралаштва и живота уопште. У стваралаштву симболиста проналазио је инспирацију за своје соло песме, али и симфонијска дела као што је *L'Après-midi d'un faune* на Малармеове стихове. Уметници симболисти су били и неки од његових најближих пријатеља. Ка на пример Анри де Рење¹ који је подржао Дебисија у његовом подухвату да и сам пише симболистичку поезију. Де Рење је видео велику вредност у Дебисијевим стиховима *Proses lyriques*, па је и прве две песме објавио у часопису *Entretiens politiques et littéraires*, 1892.²

Песме *De rêve*, *De grève*, *De fleurs* и *De soir* свака понаособ носе јак печат симболистичке поезије. Теме, креирање слика и атмосфера укорене су у симболистичким поетским идиомима. Препознајемо теме прошлих времена, успомена, несталих љубавница, ноћних стања, меке вечери које постају мрачне ноћи, урагана у природи, урагана у душама, владавину Месеца, Сунце које умире и рађа се, цвеће које је зло, спаситељске руке, слике Марије Девике супротстављене урођеном злу индустријског доба двадесетог века... Утицаји Дебисијевих узора, међу којима су му неки и пријатељи, Малармеа, Бодлера, Луија, Лафорга, одредили су правац у коме ће Дебиси повести своју лирску прозу. Дебиси није осетљив само на уметничке примере из света литературе, већ га веома дотиче и рад великих сликара као што су романтичар Џозеф Тарнер (*J.M.W. Turner*) или импресиониста Моне (*Claude Monet*). У циклусу *Proses lyriques* видимо и утицај његовог рада на опери Пелеас и Мелисанда. Чини се да је импулс који му даје Вагнерова идеја „бескрајне мелодије“, а која умногоме формира поглед на развој Пелеаса и Мелисанде, ослободила Дебисија размишљања о метричком стиху и природно га навела на експеримент са слободнијим формама и прозом.

Дебиси као да се осећа скучено у озвучавању поезије, каже музиколог Роџер Николс.³

¹ Henri-François-Joseph de Régnier, 1864-1936, француски песник, истакнути представник симболизма, један од најважнијих и наутицајнијих песника 20. века у Француској

² Artur Wenk, „Claude Debussy and the Poets“, Berkley, University of California Press, 1976, страна 198

³ Roger Nichols, „The Prosaic Debussy“, The Cambridge Companion to Debussy, Cambridge University Press, 2003, страна 85; цитат преузет из Мастер рада музиколошкиње Peiser, Sacha Alexandra Grace, "Les Mains

Чини се да је кроз рад на Метерлинковом тексту за Пелеаса или на поезији Малармеа и Верлена, осетио потребу да пише своју, дубоко личну прозу, укоренењу у његовој естетици. Напокон се чини да је дошло време да се постигне комплетна симбиоза текста и музике кроз рад једног комплетног аутора, самог Дебисија. Добили смо *Proses lyriques*, циклус у коме су музика и текст потресни, богати и у Дебисијевој симбиози имају више значење. Покушала сам да у свом извођењу и интерпретацијским изборима који се тичу звучних боја, а и у овој анализи, објасним то више значење.

Proses lyriques су на први поглед и слушање, надмоћне до прегломазности, широког спектра тема, веома различите, понаособ, а и унутар песама контрастирајућих одсека. Третман клавирске деонице је очигледно оркестарски, као и у случају *Le Balcon* и *Le Jet d'eau* којима смо се претходно бавили.

Четири песме из овог циклуса *De rêve*, *De grève*, *De fleurs* и *De soir* имају свака своју тему, о сновима, о обалама, о цвећу и о вечерима и свака песма на веома различит начин третира тему коју представља.

De rêve нам описује један стари сан који певач не жели да заборави. Поезија је густа и двосмислена, што одсликавају и начин употребе харминијске грађе и рад са мотивима.

De grève је мало једноставнија, чини се. Видимо буру која се диже над мирном морском водом у сумрак. Дебиси боји музичке текстуре користећи различите регистре и густине, тако оживљавајући свој наизглед једноставни енглески акварел.

De fleurs, трећа песма је својеврсни климакс овог циклуса. Ово је песма чистог очаја и фрустрације. Дебиси је симболично задављен цвећем које га гуши и убија. Зло цвеће је стакленој башти. Чини се да ова песма говори о слободи од конвенције, слободи стварања, слободи ероса.

De soir је мали коментар о томе како се дан недеља, некада резервисана за цркву и одлазак ван града, у новом свету технолошког напретка мења и нестаје. Ипак песма се завршава молитвом Марији за градове и њихове становнике.

De rêve

De rêve, прва од песама циклуса, супротставља свет снова и свет реалности. Певач је изгубљен у сновима о средњовековном витештву, које је подржано густим текстурама, узнемирујућим променама темпа и великим таласима звука.

Дебисијева песма је компликована за тумачење и извођење и са становишта поезије и са становишта музике. Песма прати развој од идиличне, идеализоване визије и постепено долази до краја, до смрти и распадања. постепеног смрти. Кроз песму певач из сневања у некој другој реалности, види како сви ликови из ове паралелне реалности нестају, да би на крају признала да је њена душа запоседнута неким прастарим сном који се неће поновити.

Песма почиње уводним пасажом који описује како старо дрвеће сања, о жени која пролази и коју не могу позвати. Отвара се цела визија која описује смех и ход жена; ипак све су мртве и ништа од њих није остало. Ово схватање води певачицу у очај за изгубљеним витезовима и њиховим херојствима и каснијег схватања да су витезови дали животе тражећи Свети Град. Као да је певачица желила за животом у реалности нестала, као и витезови. На крају песме

долази до само спознаје, тело је у реалности, али је душа заробљена у пређашњем свету витештва.

Песма нам доноси слике прошлости, сасвим у складу са преовлађујућим уметничким стремљењима *fin de siècle* тренутка: детаљи у тексту који праве атмосферу свеопштег осећаја непријатности и гађења за све савремено, као и често помињање златне боје у тексту.⁴

Честе промене између снова, то јест прошлости, и реалности, то јест садашњости је важан аспект Дебисијеве, централни, рекла бих. Разлучити шта је у Дебисијевој песми питање реалности, шта је звук и боја реалности, а шта је атмосфера прошлости и какв је звучни свет гласова који извођачу долазе из прапамћења, то је сама суштина ове песме. Ова двојност је централна у Дебисијевој поезији, и он је јасно подупире музиком

Симбиоза музике и текста као и увек код Дебисија је од највеће важности. Густо ткање које их спаја, прича нам ову причу у којој су једнако нераскидиво повезани сан и јава.

Један од начина које Дебиси користи да сигнализира шетање између садашњости и прошлости је и у релативној замагљености тоналности и с друге стране јасноћи и чврстости тоналности. Од тактова 1 до 5, *Modéré*, имамо интродукцију, коју карактеришу ваздушасте арпеђо акорди (Фис дур, Де дур, Ц дур, Ас дур) који се дижу изнад басовске линије у клавиру. Овај пасаж нам јасно представља целотонски покрет линије баса у клавиру наниже, у којој је промењен тон Е, и уместо њега имамо тон Ес. Ова алтернација између прекомерних и дурских звучања даје левој руци певајући водећи карактер. Недостајући тон Е, који је замењен тоном Ес и тако нарушава јасноћу целостепенне лествице, одмах уводи двојност која влада овом песмом. Тема ноћи „...*La nuit a des douceurs de femmes...*“! Призива снове, уметничко стварање, причање приче у усамљености.

Поменута арпеђа у десној руци клавира, од такта 3 померају се између Фис дура и де мола. Ове хармоније подупиру и целостепенски низ, који учвршћује онострану атмосферу.

Дебиси је, дакле, већ у првих неколико тактова песме поставио оквир у коме ће се кретати песма и који ће се понављати током целе песме. Али сан није почетна тачка само за ову песму, већ чини се за цео циклус *Proses lyriques*.

Фис дур је преовлађујући тоналитет у басу током целог увода. Одмах после речи „...*Songent...*“, у такту 4, улазимо брзо у свет прошлости, од такта 6. Преовлађујући тоналитет је бе мол. Темпо постаје *Andantino* и ова промена нам сигнализира промену у временском оквиру, у прошлости смо. Дебиси користи и хармонске промене да дефинише два свте који се састају и растају: Јасно чујни тонални центри сигнализирају нам да смо у прошлости, а Дебисијеви експерименти са целостепеном лествицом и промењеним доминантама представљају нам Дебисијеву садашњост. Овај процес се понавља у целој песми. Често се буквално понавља у Фис дуру са прекомерном квинтом које воде ка Ха дуру или ха молу. На другим местим (такт 17-18) постоје други примери алтернација доминантних септакорада, које воде на тонику. На самом почетку песме, већ у првом такту дефинишемо први од пет мотива којима ће Дебиси градити ову песму. **(НОТНИ ПРИМЕР 1, такт 1)** Мотив 1, после првог такта, поново ћемо наћи у тактовима 47 и 65, када овај мотив раздваја делове песме који представља почетак сваке строфе. Тако можемо рећи да први део песме садржи прву и другу строфу и почиње тактом 1 и завршава се тактом 47. Овај део даље можемо поделити на на увод такт (1-5), почетак сневања (такт 6-23, строфа 1), и комплетан наратив сна (такт 24-46). У строфама 1 и 2 добијамо пуну слику средњовековне идиле. Ипак чујемо у помињању дрвећа, боју која нам објажњава жал за прошлим, као и на крају када долази до јасног сазнања да је сан нестао.

⁴ Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets* (Berkeley: University of California Press, 1976), страна 200

Трећа појава мотива 1 је у такту 65 потпуна је репетиција из такта 1, и у тексту и у музици, осим недостајуће октаве Фис у басу клавира. Друга појава мотива 1 је у делу два, после речи „...*qu'un blanc frisson...*“ и ту видимо значајну разлику, у поређењу са првом и трећом појавом мотива А. Арпеђа у десној руци сада имају пратњу у блоковима акорада у левој руци клавира и октавом на Фис. Овај други пут други акорд садржи тон Е, тако да је целостепени ход потпун. Ова промена се појављује у тренутку када разумемо да је некоћ диван и чист сан сада нестало. Истовремено завршетак сна и његово нестајање уводи нас у следећи део песме, у коме нам тест показује дрвеће које плаче за прошлим временима. На почетку песме, када дрвеће сања, мотив 1 је непотпун, а сада плач дрвећа доноси попуњавање мотива 1 и прича је завршена. Други део песме води ка врхунцу, а тај пут почиње у такту 53, са сазнањем да је сан упропашћен и неповратан. Када се мотив 1 последњи пут појављује у такту 65, нема више блокова акордских звучања, али доња октава на Фис остаје и тако некако приземљује тај мотив сновитења. Овај део нам јасном атмосфером дочарава како се певачица бори да не изгуби сан, не жели да се растане од сна, иако су сви витезови мртви, њихови шлемови испрљани, а сан о старој витешкој слави се само још једном веома кратко враћа (такт 77-82)

Погледаћемо сада мотив 2, који је такође веома важан током целе песме. Први пут се појављује у такту 6, после увода песме. **(НОТНИ ПРИМЕР 2, такт 6-9).**

Овај мотив појављује се укупно седам пута у песми, увек када се у тексту говори о сну. Мотив 2 појашњава промену у временском току у песми и сигнализира да ће певачица изаћи из света прошлости и почети да прича причу. Артур Венк овај мотив назива „главном темом“, примећујући да мотив 2 нема јасан тонални идентитет и задат највиши тон у мелодији. Венк дефинише овај мотив као репрезентативан за „*fin de siècle ennui*“, јер му недостаје усмерење.⁵

Овај меандрирајући квалитет мотива 2 чини га добрим за рад и мењање. У свом првом појављивању мотив 2 се креће у оквиру интервала мале сексте. У свакој појави овај мотив је потпуно транспонован, подупрт веома различитим хармонијама. Мотив 2 има немиран карактер сна и тражи стабилност. Мелодија мотива 2 чини се да има тоналну стабилност, али је увек праћен хармонском базом која ту стабилност нарушава. У свом најупечатљивијем појављивању мотив 2 налазимо у средњем гласу, као да је утиснут у хармонију, добијајући тако карактер уклетог сна. Како сан долази до краја, мотив 2 се поново јавља у такту 42. Овај пут је транспонован и почиње на тону Е, а не на тону Цис. Последње две појаве мотива 2 не крећу се у оквирима тренутних задатих тоналитета, поново бивају транспоновани и дочаравају тренутке када сан и сањар покушавају да се у њега врате. У епилогу, мотив 2 се последњи пут појављује, и то сасвим у оквирима тренутног преовлађујућег тоналног центра. У том контексту, можемо чути да мотив 2 почиње на септими Фис дура, који сада стабилна тоника. Мотив 2, иако је дијатонске природе, има јасне целолествичне импликације и то сваки пут осим у такту 42. Раније је назначено да Дебиси користи целостепенску лествицу у креирању атмосфере немира. Тај упорни сан који обузима душу певачице, производи ту атмосферу узнемирења и носталгије, а не смирења.

Док нам је мотив 1 важан за успостављање одвајања у смислу форме, мотив 2 је кључан за утврђивање одвајања и промена у смислу времена (прошлости и садашњости).

Мотив 3 је састављен од четири такта и појављује се у целисти само два пута у песми, али има своје развојне тренутке на другим местима. Овај мотив је веома карактеристичан по томе што носи две музичке идеје: 1. паралелни силазни акорди, 2. меандрирајућа мелодија састављена

⁵ Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets* (Berkeley: University of California Press, 1976), страна 202

од осам тонова у октавама. Мотив 3 има своје упориште, свој зачетак који се чује у мотиву 2. Први пут мотив 3 налазимо у такту 18 (**НОТНИ ПРИМЕР 3, такт 18-21**), на тексту „...il n'ont pas su lui faire signe...“. Понавља се транспонован у такту 22 *It repeats, transposed, at m. 22*, а затим делимично од такта 26 до такта 29 у оригиналним тонским висинама. Још једном га чујемо у епилогу песме (такт 88), где му претходи низ паралелних акорада, који као да призивају мотив 3 (такт 82-85), који се касније и појављује. Иако су углавном силазни ови низови акорада прате још једно помињање дрвећа у тексту и уздаха који испод њих чују. Дрвеће се чини главним субјектом у овој песми и као да иницирају сваки поступак или дешавање. Чини се да су ови паралелни акорди најевокативнија слика дрвећа.

Поседења два мотива, мотив 4 и мотив 5, не појављују се до другог дела песме и често се појављују заједно.

Мотив 4 први пут видимо у такту 53, (**НОТНИ ПРИМЕР 4, такт 53**) има карактеристичан ритам и веома густу структуру коју налазимо само на два места која носе врхунац ове песме. Појављује се у тренуцима очаја и беса, због умирања сна. („...*Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or...*“), што вероватно објашњава зашто се често појављује и са фрагментираним мотивом 2. (такт 78-79 и 81-81). У свом поновном појављивању (такт 59) овај мотив прати текст „...*les chevaliers sont morts...*“.

Мотив 5 својом који први пут чујемо у такту 55 (**НОТНИ ПРИМЕР 5, такт 55**) структуром подећа на сигнал хорни и такође је повезан са витезовима. Овај мотив евоцира архетипе из романтизма, дочарава нам присећање и велике удаљености, штосу важне тачке у Дебисијевој поезији. Поново видимо овај мотив у такту 62, 63 и 64 када текст говори о смрти витезова у потрази за Светим Гралом. („...*sur le chemin du Graal!*“). Поново чујемо мотив 5, у другом делу песме, у тактовима 53 и 77, када уводи приближавање климакса песме који дочаравају грандиозност и славу нестајућег сна. Оба такта садрже и мотив 4, као и фрагменте мотива 2. Мотив 5 је и последња музичка идеја коју чујемо у песми (такт 96 и 98), који постаје све тиши и удаљенији како се певачица растаје од прастарог сна. Сваки пут мотив 5 јавља се увек на истим тонским висинама, слично као мотив 2. Свака појава мотива 5 је, као и појава мотива 2, другачије хармонизована.

Сасвим је јасно да Дебиси користи многе технике да осветли своју поезију. Мотивска грађа с друге стране, не чује се у гласу. Мотиви се појављују само у клавирској деоници.

Једина линија гласа која се понавља, појављује се од такта 1 до 4 (**НОТНИ ПРИМЕР 6, такт 1,2,3,4**). Налазимо је поново, скраћену, у тактовима 48 и 49 у другом делу песме, као и у тактовима 65-66 у трећем делу песме, такође скраћену. Постоје сличности у музици коју носи линија гласа у оба врхунца песме (такт 53 и 81).

Већину музичке јасноће пружа клавир који је у веома суптилном односу са линијом гласа, осим у климакса у песми, када поприма скоро оркестарске димензије. Клавирска деоница је доброј сарадњи са гласом, посебно када глас има дуже нотне вредности и акордне тонове. Често се мелодија у гласу удваја негде у густој текстури клавира. Углавном се ситуације из прошлости развијају у наративу вокалне линије. Када певачица исприча причу или је коментарише, гласовни део се развија и одступа од пратеће подршке. Ово је још један пресудан начин на који два извођача раде заједно да испричају сложену причу.

Песма *De rêve* игра важну улогу као прва песма у циклусу *Proses lyriques*. Ова песма представља музичке идеје које ће се понављати у свим песмама: две различите целостепенске лествице, у верзијама са тоном Ес и са тоном Е, рад са измењеним доминантним септакордима,

као и прегршт градивних мотива. Песма такође представља референце на слике и боје које се поново појављују током целог циклуса. Дебиси у овој песми пружа својим извођачима и слушаоцима различите врсте алатки за разумевање и слушање његове веома компликоване поезије коју носи његова величанствена музика. Можда је најважнија чињеница да ова песма представља све оно што ће се са становишта тоналитета догађати у целом циклусу, и то већ у првом такту песме. Силазна целостепена лествица, тонови ФИС, ДЕ, ЦЕ и АС (или ГИС) су тоналитети свих песама у циклусу и то поређани по реду.

Чини се да је цео циклус *Proses lyriques* један сан који траје од првог тона прве песме до последњег тона четврте песме. Свет снова које је успостављен вратиће се кроз приче о мору и олуји у песми *De grève*, затим о измученом уметнику који чезне за повратком ноћи и снова, у *De fleurs*, и на крају кроз причу о меланхоличном песнику који жали за једноставношћу прошлих времена у песми *De soir*.

У песми *De rêve*, Дебиси представља неку врсту тоналног плана кретања за све четири песме, а композиционе технике које смо приметили користи на веома различите начине.

De grève

Дебиси је гајио велику љубав према мору, према природи уопште. Море је ипак његова животна фасцинација. Његово велико дело за симфонијски оркестар *La Mer* (1905) јасно сведочи о томе. Море се појављује и као централна тема у *Proses lyriques*, у песми *De grève* (О обалама). Чини се да је ова песма другачија од осталих у циклусу управо по томе што описује конкретан догађај: буру на мору.

Вишезначје симболистичке поезије као да је присутно у много мањој мери у овој песми. Ипак она има дубок унутрашњи смисао, веома личан за Дебисија. Он своју поезију и музику, стапа у вртлог препун боја, како у тексту, тако и у музици. Еднако звучно величанствену палету. Ова Дебисијева песма својеврсни је триптих о мору. Непосредно пре компоновања ове конкретне песме Дебиси је упознао дело великог енглеског сликара Вилијема Тарнера. Тарнер је био познат по својим сликама мора и морских пејсажа и био је велика инспирација сликарима импресионизма, као што је на пример Клод Моне.

Песма има три строфе. Свака строфа описује одређену фазу догађаја које је у центру пажње, а то је морска бура. У првој строфи видимо сумрак над морем и таласе који се мешкоље и чаврљају. У следећој строфи, облаци разговарају о овој олуји која као да је са енглеског акварела. Како се олуја приближава таласи су све узнемиренији и обузима их велики страх. У трећој строфи ипак излази Месец и својим топлим белим пољупцима смирује таласе. Море се смирује. Вода је сада мирна и у даљини се чују црквена звона плутајућих цркава.

Укратко, ова кратка прича води нас из мира, све до панике и назад. Али Дебиси ову причу чини сасвим необичном понављајући поетске идеје и дајући јасан карактер свим појавама у причи. Зелена и бела су код Дебисија и у поезији и у музици опипљиве, јер се све емоције мора крију у њима. Мирно море, узбуркано море, таласи; слика је има толико живота да се скоро може додирнути са сваким долазећим стихом.

Олуја се примиче („...*ce gris conflit...*“), све постаје тешко и преозбиљно за овај зелено-бели акварел.

Бели месец излази и враћа море у своје глатко, бело стање. Таласи, облаци и месец добијају људске карактеристике. Таласи су ученице са шушкавим сукњама, наивне и невине. Како се облаци приближавају, помињу се облаци, ти цангризави тешки номади. Наравно, Месец је

чедан, бео и љубазан као што се често и приказује у музици, књижевности и уметности. Дебиси узима ове архетипске слике и даје им музичку персонификацију кроз постепену трансформацију једне теме. Радом на овој теми, и на ономе што је окружује Дебиси прича своју музичку причу и ствара неопходне елементе за грађење ове мале драме.

De grève је подељена на три главна дела. Свака строфа представља један део. И са сваком строфом Дебиси уводи нови лик у песму: море (таласе), облаке, Месец. With each new stanza Тонски елементи такође доприносе овој јасној троделности. Први део (такт 1-18) служи као уводни део, доносећи главни музички мотив. Други део (такт 19-35) доводи нас до врхунца песме, олује која почиње. Најзад, трећи део (такт 36-60) дочарава смиривање мора, после изласка смирујућег Месеца.

Дебисијев третман главне теме, мења се у свакој строфи. И за разлику од прве песме циклуса, *De grève* је базирана на развоју једног музичког мотива који се појављује у девет варијанти.

Нотни пример 1, такт 3-4 прва варијанта мотива

Нотни пример 2, такт 8-9 друга варијанта мотива

Нотни пример 3, такт 10-11 трећа варијанта мотива

Нотни пример 4, такт 16-17 четврта варијанта мотива

Нотни пример 5, такт 24-25 пета варијанта мотива

Нотни пример 6, такт 28-29 шеста варијанта мотива

Нотни пример 7, такт 36-37 седма варијанта мотива

Нотни пример 8, такт 40-41 осма варијанта мотива

Нотни пример 9, такт 49-50 девета варијанта мотива

ДЕЛОВИ ПЕСМЕ	СТИХОВИ ПЕСМЕ	МУЗИЧКЕ ОДЛИКЕ
Део 1: такт 1-18	1. строфа Интодукција мора и таласа	Продужена звучања Де дура Целостепенска лествица у вокалној деоници Плагалне каденце
Део 2: такт 19-35 (два под-дела: 19-24 и 25-35)	2. строфа Улазак облака и олује	Хроматика Паралени акорди Прекомерни трозвучи Силазна целостепенска лествица у басу, води у доминанту
Део 3: такт 36-60	3. строфа Улазак Месеца, повратак мира	Целостепенска лествица са разређењем на Фис Силазна линија басовског гласа у деоници клавира Повратак у Де дур Плагална кода

Дебисијев *De grève* даје утисак једноставног таблоа. Поезија је јасна и не превише компликована. Фокус песме, море, стално је ту. Заплет ове песме је у Дебисијевом начину озвучавања своје поезије, у тонским и мотивским елементима. Развој приче има лучни облик, почетак је мек и креће се у нижим регистрима, затим се линија гласа и клавира подижу све до климакса, када природно долази до повратка на претходно стање. Све ове елементе Дебиси користи на такав

начин да ставља велике izazove пред izvoђачa, koji ima задатак да креира сасвим посебне атмосфере и тонске боје. Деоница гласа и клавира су веома захтевне, као и у претходној песми, али су изражајна средства сасвим другачија. На крају ипак, чини ми се да, иако текст говори о смирењу и завршетку ове мале драме, олуја чека своју следећу прилику.

De fleurs

Олуја се заиста наставља, али она је у овој песми унутрашња. Ова песма је можда идеална слика олује у души уметника, у овом случају самог Клода Дебисија.

Proses lyriques је Дебисијева студија контраста. У песми *De rêve*, у централна тема је дихотомија прошлости и садашњости; *De grève*, пореди олују на мору и смирење које доноси појава Месеца; *De fleurs* густа и драматична песма коју Дебиси гради на контрастима и иронијском приступу. Ова песма је најбогатија у смислу слика које ствара, текстура и емоција. То чини ову песму врхунцем овог цеог циклуса. Дебиси вуче инспирацију из мноштва утицаја: идеали *Art Nouveau* покрета, које проналазимо у цвећу, бојама и свеprisутној *ennui* атмосфери; утицај Бодлерове збирке *Цвеће зла*, религијске слике и атмосфере, као и Маларме.⁶

Комбинација свих ових утицаја чини да Дебиси у овој песми све оно што се иначе сматра лепим претвара у нешто зло, нешто што гуши. Сам наслов песме је заваравajuћ, јер цвеће обично сматрамо најлепшим лепим, чак романтичним делом природе. Али већ први стихови песме су у супротности са очекиваним: „...*Dans l'ennui si désolément vert de la serre de douleur...*“, сликају атмосферу притиска која тера цвеће да расте. *This is an oppressive environment that forces the growth of flowers*. Извитоперен поглед на природе, у којој сунце својим зрацима даје живот корову (злом цвећу) је најважнији поетски опис у песми. Затим схватамо да је то зло цвеће расте око срце песника које тако бива заробљено. Он чезне да се ослободи из овог скученог, лажног, неподношљивог места.

De fleurs се чини као најличнија од свих песама у циклусу *Proses lyriques*, писана је првом лицу, све емоције су живе и истински проживљене. Јацно је да је ово мушкарац који пева, иако је песма наравно писана за сопран и клавир.

Свака од четири песме прича причу, али *De fleurs* прича аутобиографску причу.

Рекла бих као интерпретаторка ове песме да постоји више начина да се растумачи ова симболистичка „гозба“. Можда песма представља смрт љубави или вољене особе. Цвеће које представља жену, или цвеће које је дато жени, извитоперено је и малициозно. Цвеће подсећа на оно што је у прошлости, стално призва смрт, самим својим растом и цветањем. Чини се да могући пут за овај начин тумачења песме крију стихови: „...*Les grands iris violets, violèrent mechamment tes yeux, en semblant les refléter...*“, у којима проналазимо референцу на другу особу и читав низ симбола који сведоче о романтичној љубави. Цвеће је превртљиво, а сунце, које се сматра даваоцем живота, сада је саучесник ове злонамерне флоре. Без сунца цвеће би увенуло, а протагониста би био ослобођен својих мука. Уместо тога, сунце подстиче раст цвећа, које му изнова и изнова задаје бол у овом стакленику без ваздуха. На почетку помињемо Бодлеров утицај и његово *Цвеће зла*. Ово је управо тешка иронијска игра коју користи Бодлер у својим песмама из ове збирке, посебно у песми „*À Celle qui est trop gaie*“ (Оној која је превише весела).

7

⁶ Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets* (Berkeley: University of California Press, 1976), страна 211-212

⁷ Charles D. Minahan, —Irony and Violence in Baudelaire's „À Celle qui est trop gaie“ Симпозијум 62, no. 1 (пролеће 2008), цитат преузет из Мастер рада музиколошкиње Peiser, Sacha Alexandra Grace, "Les Mains

С друге стране, ова песма може представљати песникову уметничку борбу. Песници симболизма често за тему узимају недостатак инспирације, креативну блокаду, сталну потрагу за темама. Овде Дебиси на посебно драматичан начин обрађује тему уметничке безизлазности, својеврстан песнички *ennui*. Цветови представљају рађање креативности, а неумољиво сунце их тера да да расту и расцветавају се. Дебисијева инспирација нестаје, без обзира на његове молбе и повике да се врати. Дебиси жели нестанак сунца, јер на сунцу инспирација се топи. Слика сунца и употреба ове слике позната нам је из прве песме овог циклуса *De rêve*, када певачица чезне да сунце нестане, да би уступило место ноћи и могућности да се сан врати. Чини се да је овде важно поменути Вагнера и његову оперу Тристан и Изолда. Вишеструко је важно ово дело у Дебисијевом целокупном уметничком стварању, па и у овој песми. Љубавнике Тристана и Изолду сунце спречава да се сретну, дан је за њих крај љубави. У такту 33 наилазимо и на „Тристанов акорд“. Део од такта 20 до такта 40 је карактерисан као почетна реминисценција на песникову музу, за којом следи постепено пропадање цвећа. Како интензитет расте на трајању Е дур, појављује се хроматска пролазница на Дис, а затим глатко прелази на речи „*soleil*“ (такт 33) у гис мол хармонију којој је додат еис и тако формиран полу-умањени септакорд, „Тристанов акорд“. **(НОТНИ ПРИМЕР 1, такт 32-33)** Овај акорд поново ћемо чути у истој интонацији у четвртој песми *De soir*.

У трећем врхунцу песме, песник, Дебиси, очајно виче: „...mon âme meurt de trop de soleil...“ (моја душа умире од превеликог сунца!)

На самом крају, он се препушта црним латицама које представљају успомену на мртву инспирацију и бесконачно падају по његовој глави и враћа у затвор свог стакленика туге „*dans le serre de douleur*“ са самог почетка песме.

Можда се ове две могуће интерпретације могу и преплитати? Смрт креативности долази са смрћу или губитком вољене која је истовремено и муза песника?

Песма је подељена у четири неједнаке строфе, које одвајају прелази и употреба интерпункције. У првој строфи, чујемо успостављање песниковог емотивног стања, које се завршава питањем на које до карја песме нема одговора: „*Ah, quand reviendront autour de ma tête, Les chères mains si tendrement désenlaceuses?*“ (Ах када ће поново стићи до моје главе, Оне вољене руке, тако нежно раздвајајуће?)

Следећа строфа описује цвеће, које је, како касније откривамо, само привиђење. Прва два стиха носе посебно узнемирујућу атмосферу. Очекујемо опис дивних љубичастих ириса, али Дебиси се игра речима, које на жалост у преводу губе свој потпуни ефекат. Речи *Violets* и *Violèrent* стављене су у такву песничку фигуру да љубичаста боја ириса добија квалитет насиља, што је крајње неочекивано, али савршено изведено, посебно у смислу употребљених хармонских звучача које се крећу у распону три велика степена и тако подупиру овај иронијски прокрет. Читав хармонски покрет се завршава на потпуно изненађујућим излазом у Е дур, а затим де мол. (такт 21-22). Ова промена покреће музику са новим хармонским ритмом у којем се акордска звучача мељају на свакој доби у такту. Дрга строфа се завршава схватањем да је сунце саучесник злог цвећа. Речју Сунце! Завршава се друга строфа и почиње трећа. Ова строфа почиње како се и завршава, узвиком Сунце!

Док последња, четврта строфа почиње узвиком Сновиђење! И започиње нову музичку мисао. Промена на нас води из беса у очај. Песма се завршава понављањем другог стиха, са почетка песме. *marks a move from anger to despair.*

И у овој песми, *De fleurs*, *De grève*, један основни мотив се појављује у целој песми. Овај мотив се незнатно мења, у транспозицијама или аугментацији, али се увек недвосмислено препознаје, иако је понекада скривен у густој текстури клавирске деонице.

Овај мотив, које се у варијантама појављује и у првим и у последњим тактовима песме, као да представља звук, или тачније боју безизлазности, а у својим варијантама нијансе те безизлазности. Та безизлазност не попушта што се огледа и у постојаности самог мотива који се веома мало ритмички мења, а не улази ни у веће хармонске прогресије. Овај мотив потпуно одређује атмосферу замора у песми, који чујемо кроз четвртине које не попуштају.

Две одлике мотива су веома значајне: ритам и хармонско-мелодијска прогресија. Цео мотив чујемо сваки пут када се појави, али ритам је скоро увек исти. Једини пут када се изгуби осећај пулса осмина је на врхунцу песме (такт 60-62). Мотив безизлазности не попушта и скоро да је заморан јер носи непрекидан хармонски ритам, густе текстуре целостепених хармонских померања.

Набројаћемо у нотним примерима све верзије мотива:

НОТНИ ПРИМЕР 2 (такт 1-2)

НОТНИ ПРИМЕР 3 (такт 19-21)

НОТНИ ПРИМЕР 4 (такт 53)

НОТНИ ПРИМЕР 5 (такт 57)

НОТНИ ПРИМЕР 6 (такт 74-79)

Првих седам тактова музиком доминирају обртаји Це дур. Прва појава септакорда на крају седмог такта, подржава текст који говори о срцу заробљеном у стабљикама цвећа. Враћамо се у Це дур, затим, Бе мол, Ге дур и поново назад.

Мотив безизлазности је ту у једној или другој форми током целе песме, осим од такта 22 до такта 52. У овом делу текст прелази са личног песниковог осећаја очаја ка лиричности ириса и љиљана, да би се завршио дефинисањем сунца као злочинца. Ово је дигресија из главног наратива песме о очају песника и самим тим нема мотива безизлазности. У овом делу, персонификација цвећа и сунца, и многе поетске метафоре стварају естетско преоптерећење. Текст истински карактерише цветни језик, расцветан језик у Дебисијевој поезији. Ових 30 тактова постепено граде у текстури, динамици и регистру линије гласа, који дочарава интензитет беса.

Од такта 53 мотиве се враћа, транспонован, увећан у тренутку када почиње ход ка врхунцу, (Дођите! Пожурите! Избавитељске руке!). Мотив је увећан, удвојен у виском регистру клавира. Део који следи је препун беса који не попушта. Следећи пут мотив налазимо у такту 74, када се враћа непопустиљиви *ennui*. Хармоније се крећу од у гис мол септакорда, али нема разрешења у Це дур, већ хармонија иде на трозвук прекомерног на тону Ге. Резултат оваквог хармонског кретања је осећај да ће све кренути испочетка. Прекомерни на Ге, иде ка ес молу, затим на доминантни септакорд на ха, назад у ес мол и најзад у Це дур.

De fleurs је невероватно моћна песма, и пуна је сирових емоција. На тренутке, са становишта извођача, делује претерано, прегломазно, несавладиво. Бујна пратња и захтевна вокална линија наглашавају страшну борбу која се одиграва током 79 тактова. Занимљиво је да се завршава тамо где је и почело, после прилично тешког музичког и емотивног путовања. Борба се води

између песника и инспирације, дању и ноћу, између *ennui* атмосфере и креативности. А за Дебисија, чини се, између композиционе слободе и репресије.

De soir

Финална песма у циклусу *Proses lyriques*, *De soir* је Дебисијев лични коментар на оно што дефинише својом поезијом као негативне елементе технолошког развоја и модерног времена. Као што су претходне три песме величале ноћ и „давиле“ сунце, тако и *De soir* прича причу о једном одређеном дану, недељи, док чезне за унутрашњим миром и вечерњом службом.

Песма је подељена у два дела, различитог обима. It is divided into two large, unequal sections. Први део описује шта се збива у градовима недељом, док други део носталгично призива једноставнија времена, праћен молитвом Девизи Марији, позлаћеној чуварки. Дебисијев текст на ироничан начин описује механизацију друштва. Музички, песма је пуна мотива и веома репетитивна, тако да ставља у први план композиторова размишљања на тему модерног друштва.

Смисао ове дебисијеве песме је можда текстуално јаснији, али је музика веома компликована. Тест можемо поделити у шест строфа, пре којих имамо увод, а које се завршавају неком врстом закључка.

Песма уводи визију недеље у граду. Прва строфа описује игре из детињства које девојчице играју и док певајући молитве на повратку из цркве. Затим одлазимо на препуне железничке станице, где се сви тискају у жељи да оду у предграђа. На путу, путнике и возове гутају незасити тунели („Dimanche les trains vont vite, Dévorés par d’insatiables tunnels; Et les bon signaux des routes Échangent d’un oeil unique Des impressions toutes mécaniques“)

Трећа строфа служи као централни део интроспективног краја, док се песник подсећа недеља из своје прошлости и чезне за њиховим повратком.

Док се ушуњава ноћ, позлаћена Девица Марија са неба, уљуљукује људе у сан.

Сада мали анђели брзо лете ка сну, после чега следи молитва. Песник моли Девицу да опрост градовима, становницима градова и њиховим срцима.

De soir је делом инспирисана серијом песама „Недеље“, Жила Лафорга.⁸ Лафорг је био познат по својој иронији и аристократском презиру. Дебиси, с друге стране, жали за пошлим временима када су недеље доносиле нешто важно и свечано.⁹

Религиозно осећање је веома јако изражено у овој песми и свеукупно у *Proses lyriques*, што делује помало противречно Дебисијевој личности. Помињање анђела, сажаљење, Девица и фраза ојачана тражењем опроштаја на крају песме, има јаке призвук католічанства. Чак је и наслов песме урођено религиозан. Вече је време за вечерњу службу (*Vêpres*) и за молитву. Дебиси јесте био веома духован човек, али природа је била центар његовог дивљења и вере, а не организоване религије.

De soir је песма коју карактерише читав низ различитих начина музичких понављања. Било да се ради о кретању линије баса у клавиркој деоници или пак начину варијације два основна мотива или, на крају третману гласа, стална понављања у овој песми јасно одсликавају Дебисијеву нетрпељивост према ономе што дан недеља постаје у модерном друштву.

НОТНИ ПРИМЕРИ - МОТИВ КРЕТАЊА

⁸ Jules Laforgue 1860-1888, француско-уругвајски песник, симболиста, импресиониста, инспирација Реноару и многим другим уметницима

⁹ Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets* (Berkeley: University of California Press, 1976), страна 214-215

1. такт 1
2. такт 25
3. такт 60-61
4. такт 84-85
5. такт 87, 88, 89
6. такт 95
7. такт 103-108

НОТНИ ПРИМЕРИ - МОТИВ СМИРЕЊА

1. такт 33-34
2. такт 41-42
3. такт 49-50
4. такт 55, 56, 57
5. такт 58, 59
6. такт 60
7. такт 78, 79, 80

Линија гласа је слична мотивској репетитивности у деоници клавира.

De soir садржи јасан пентатонски квалитет у првом делу песме. Чујемо еолски модус од Гис. Музика увода пуна је кварта и квинти које нам доносе старински, природни звук. Али овде Дебисијев иронијски приступ манипулише овим модусом тако да звучи механички и репетитивно. Јасно је да је линија гласа Гис-Дис-Гис нека врста зачетка мотива смирења. И поново оно што је напето и трапаво, постаје касније успаванка. У структури нема хроматике до појаве гужве железничке станице, у трећој строфи (такт 15). И глас и клавир доносе комплексност текстуре, како се појачава хроматика, а станица се пуни људима и узбуђењем.

De soir затвара циклус *Proses lyriques* на веома занимљив, рекла бих узнемирујућ начин. Нема јасне каденце, нема осећаја хармонског завршетка, што је посебно потпомогнуто дисаонанцом коју творе октаве у десној руци клавира (такт 105-108)

Поезија прво изражава незадовољство модерним стањем у друштву, затим прелази на носталгију, а завршава се молитвом. Дебиси то појачава све промене пентатонским мелодијама, варљивим прогресијама и свеприсутним нескладом са последњим акордом. Други начин на који песма избегава затварање је, да је крај у суштини понављање почетка, како у тексту, тако и у мотивској пратњи. *De soir* заиста развија музичке идеје и мотиве које смо дефинисали, али на веома јединствен начин и са једнако јединственом завршетком.

Централне идеје у овим веома различитим причама су: искривљење (деформација, промена), природа, снови и ноћ.

Средњевековна идила из прве песме, *De rêve*, трансформише се из животности и смеха у прегажено поље и преминуле ликове. Музички представља велике промене различитих мотива, у целом свом току. Катализатор читаве нарације је у сневајућем дрвећу, под ноћним небом.

У другој песми, *De grève*, како ноћ пада над мирним морем, тај мир нарушен је страшном олујом. Глаткоћа мора, коју видимо кроз коришћење целостепенске лествице, почиње да се претвара у скоро врштећа хармонска звучања, која ипак на крају воде у разрешење.

Сама природа се извитоперила у трећој песми, *De fleurs*. Сјај сунца и разноврсно цвеће постају наказе и монструми. Ирисе су лажљиви, љиљани су изгубили своју невиност, и све буја под злим сунцем. Никако да падне ноћ и да се несрећни песник смири, пронашавши инспирацију. Остаје заувек заробљен на јарком сунцу стакленика.

Жудња за ноћи наставља се и у четвртој песми, *De soir*. Старинских недеља више нема, сада се и недељом јури, путује. Модерна времена разочарање су за песника, који чезне за недељама из прошлости, које су бојиле у плаво његове снове. Ноћ ипак пада, време је за молитву. Снови и молитва нам остају као утисак. Обе активности воде нас у правцу ствари којих заправо нема, да се надамо нечему што нећемо наћи. Обе активности воде у стање измењене свести и разговора са оним нечим невидљивим.

Као извођач, рекла бих да су *Proses lyriques* сасвим јединствене у Дебисијевом вокалном опусу, по структуру и инспирацији. Дебиси се одваја од метричког стиха и припремајући своје једино оперско дело, ремек дело Пелеас и Мелисанда, заправо ствара сасвим јединствен вокални циклус, *Proses lyriques*.

29. De Rêve (Proses Lyriques)



Words by CLAUDE DEBUSSY
Modéré

MOTIV 1



Voice

PIANO

La

nuit a des douceurs de fem - me Et les vieux ar - bres, sous la lune

(9)
d'or, Son - - gent!

MOTIV 2

2

Andantino

A Cel le qui vient de pas -

p doux et expressif

pp

(s)

- ser, la tête em - per - lé - e,

MOTIV 2

(s) *p*

Mainte - nant na - vré - e, à jamais na - vré - e,

p

MOTIV 3

13

(s)

Ils n'ont pas su

m.d

lui fai - re si - gne...

p *mf*

p *dim.*

un peu animé

Tou - tes! El - les ont pas -

pp

un peu en dehors

MOTIV 2

- sé: les Frê - les, les Fol - les,

p *3*

Semant leur rire au gazongré - - le, aux brises frôleu - - ses

p *pp* *m.g.*

la caresse charmeu - se des han - ches fleu - ris -

m.g.

NOTIV 2

- san - - - - - tes Hé -

en retenant *p*

p

- las! de tout ce - ci, plus rien qu'un blanc fris -

p

p

1^{er} Mouvt.

- son... Les vieux arbréssous la lune

pp

peu à peu animé et en augmentant

d'or pleu - - - rent leurs bel - les feuil - les

d'or toujours en augmentant

MOTIV 4

1^{er} Mouvt. dans un rythme plus accusé (s)

Nul ne leur dé - diera plus, la fier - té des casques

f

NOTIV 5

dim. (9)

Musical staff with notes and a handwritten '5' in a box at the top left.

d'or Mainte. nant ternis, à ja. mais ternis.

dim. 3 plus dim.

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves with chords and triplets.

Plus lent

(9)

Les che. valiers sont morts Sur le che. min du

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves with chords and dynamics like 'p' and 'pp'.

NOTIV 4

1er Mouvt

Grâall très retenu en s'éloignant

La

Piano accompaniment for the third system, including treble and bass staves with chords and dynamics like 'm.g.'.

NOTIV 2

nuit a des douceurs de fem - me,

Des mains

m.g. m.d. m.g. 3 m.d. 3

p très doux

Piano accompaniment for the fourth system, including treble and bass staves with chords and dynamics like 'p'.

p *m.g.* *m.d.* *plus pp*

sem. blent frôler les â - mes, mains si' fol - les,

MOTIV 2

en animant

si frê - les, Au —
cre - scen - do

p

temps où les é - pé - es chan - taient — pour —

mf *più f*

El - les! très dim.

f

très dim. (2)

D'é - tran - gessou - pirs s'é - lè - vent sous les ar - bres.

p dim.

1er Mouvt *p*

pp doux et expressif

Mon à - me c'est du

MOTIV 2

(3)

rêve an - ci - en qui t'é - treint!

pp *ppp* *m.d.*

MOTIV 5

en se perdant

m.g. *m.d.* *m.g.* *pppp*

30. De Grève (Proses Lyriques)

Words by CLAUDE DEBUSSY

Modéré mais sourdement agité

PIANO

pp très égal et très sourd

The first system of piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The texture is dense and rhythmic.

The second system features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics "Sur la mer les crépusculentombent,". The piano accompaniment continues with a similar texture to the first system.

The third system features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics "Soie blanche effilé". The piano accompaniment continues with a similar texture. Handwritten annotations "MOTIV 1" and "MOTIV 2" are present in the score.

9

MOTIV 3

Les va - gues comme de pe-ti-tes fol - les

The first system of Motif 3 features a vocal line with a melody of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a dense, rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

cre - - - scen - do
Ja - sent, pe-ti-tes fil - les sor - tant de l'é-co - le,
cre - - - scen - do

The second system continues the vocal melody with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic texture, with some changes in the bass line.

scherzando Par - mi les frou - frous de leur ro - be,
3 3 3 3

The third system is marked *scherzando* and includes a piano dynamic marking *p*. The vocal line features triplet eighth notes. The piano accompaniment is more complex, with triplets in both hands.

10

MOTIV 4

p 3
Soie verte i - ri - sé - - el
plus p

The first system of Motif 4 is marked *p* and features a vocal line with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. A large number '7' is written above the system.

p (s)

Lesnu - a - ges, graves vo - ya -

- geurs, se concer - tentsur le prochain o - ra -

p (s)

- ge, Et c'est un fond vraiment trop gra - ve à cette an - glaise a - qua -

11

MOTIV 5

- rel - le.

Les vagues,

mf

tr m m m tr m m m

les pe-ti-tes va - - gues, ne savent plus où se met - tre,

mf

142 MOTIV 6

car voi-ci la mé-chante aver - - - se,

f

Frou-frous de ju-pes en - vo - lé - es,

ff

Soie verte af - fo - lé - - - e. *dim.*

mf

113

En se calmant

Mais la lu - - - ne, com - pa - tis - sante à

MOTU 7

tous! Vient a - pa - ser ce gris conflit.

114

Plus lent

p très expressif

Et ca - - -

MOTU 8

_ res _ se len _ te _ ment ses pe - ti - tes a -

(9)
_ mies qui s'of - frent com - me lè - vres ai -

man - tes A ce tiède et

pp

15

MOTIV 9

blanc bai - ser. Puis,

encore plus lent

pp

Plus rien... Plus que les cloches at tar.

(pp)

(pp)

- dé - es des flot - tan - tes é - gli - ses!

3 3

plus p An - gé - lus des va - gues,

plus pp

Soie blanche a - pai - sé - el

très retenu

ppp

31. De Fleurs

(Proses Lyriques)

Words by CLAUDE DEBUSSY

Lent et triste

p

Voice

Lent et triste

Dans l'ennui si désolément vert de la

PIANO

pp

cre - scen - do

ser - re de douleur, les Fleurs enlacent mon cœur de leurs ti - ges mé-

cre - scen - do

- chan - tes.

Ah! quand reviendront au - tour de ma

tê - te les chères mains si ten - drement désenla - ceu - ses?

181 - MOTIV 2

p Animez progressivement

Les grands I - ris vio - lets

toujours pp

(s)

vio - lèrent méchammentes yeux, en semblant les re - flé -

(s) *augmentez* *peu* *a* *peu*

- ter, Eux qui fu - rent l'eau du son - ge

mf (s) *retenu*

où plongè - rent mes rê - ves si dou - ce - ment en -

16 TRISTANOV
ALOPD

I^{er} Mouvt

dim. *p très doux* (s)

- clos en leur couleur; Et les lys,

(s) *cre*

blancs jets d'eau de pistils embauvés, ont perdu leur grâce blanche Et ne sont

cre

- - - scen - - - do (s) *Animé*

plus que pauvres malades sans soleil!

- - - scen - - - do *f*

(s)

So - leil ami des fleurs mau -

Plus animé

- vai - ses, Tu - eur de rê - ves!

The first system of the score features a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a rest followed by the lyrics '- vai - ses, Tu - eur de rê - ves!'. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand. A dynamic marking 'p' is present above the vocal line.

cre - scen - - - do
 Tu - eur d'il - lu - si - ons ce pain bé - ni des âmes misé - ra - bles!
 cre - scen - - - do

The second system continues the vocal line with the lyrics 'cre - scen - - - do Tu - eur d'il - lu - si - ons ce pain bé - ni des âmes misé - ra - bles! cre - scen - - - do'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking 'p' is present above the vocal line. Handwritten annotations 'MOTIV 1' and 'MOTIV 2' are visible in the lower part of the system.

Ve - nez!

The third system features a vocal line with the lyrics 'Ve - nez!'. The piano accompaniment is more active, with a dynamic marking 'f' (forte) appearing in the lower part of the system. The system is enclosed in a rectangular box.

Ve - nez! Les mains sal - va - tri - ces!

The fourth system continues with the vocal line 'Ve - nez! Les mains sal - va - tri - ces!'. The piano accompaniment features a dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The system is enclosed in a rectangular box.

Bri-sez les vi-tres de men-sbn-ge, Bri-sez les

vi-tres de ma-lé-fi-ce, Mon â-me meurt de trop de so-

MOTIV 4

- leill Mi-ra-ges!

très dim. *p*

tempo I

Plus ne re-fleuri-ra la

p *extrêmement dim.*

joie de mesyeux Et mes mains sont

pp très retenu

p

las - ses de prier, Mes yeux sont las de pleurer! Eternelle -

p

- ment ce bruit fou des pétales noirs de l'ennui tombant goutte à goutte sur ma

plus lent

pp

21

MOTIV 5

té - te Dans le vert de la serre de douleur!

ppp

32. De Soir

(Proses Lyriques)

Words by CLAUDE DEBUSSY

Modérément animé

mf

Voice

PIANO

~~MOTIVRETANA~~

Di - man - che sur les

vil - les, Di - man - che dans les cœurs!

Di man - chechez les pe-ti - tes fil - leschantant d'u - ne voix in - for -

- mée des rondes obsti - né - es ou de bonnes Tours n'en ont

plus que pour quelques jours! Di - man - che, les

ga - ressent fol - les! Tout le monde ap - pa - reil - - le pour

des ban - lieues d'aven - tu - - re en se di - sant a - cre - scen -

- dieu a - - vec des ges - tes é - per - dus!

2

ff

MOTIV KRETANJA

Di - man - che les

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a rest followed by the lyrics "Di - man - che les". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo).

trains vont vi - te,

dé - vo - rés par d'in - sa - ti -

3

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "trains vont vi - te, dé - vo - rés par d'in - sa - ti -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it. Dynamics include *p* (piano).

- a - bles tun - nels;

Et les

The third system of the musical score shows the vocal line with the lyrics "- a - bles tun - nels; Et les". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics include *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte).

1

MOTIV SMIRENJA

bons si - gnaux des rou - tes é -

The fourth system of the musical score features the vocal line with the lyrics "bons si - gnaux des rou - tes é -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include *ff* (fortissimo).

f
 chan - gent d'un œil u - ni - que

dim. 3 (s) 3
 des im - pres - si - ons tou - tes mé - ca -

dim.

12 MOTIV SMIRENJA

- ni - ques.

plus dim

p
 Di - man - che,

dans le bleu de mes

ré - - - - - ves

où mes pen.sées tris - tes de

3 MOTIV SMIRENJA

p *plus p*

feux d'ar.ti - fi. ces man.qués Ne veulent plus quit.ter le

deuil de vieux Diman - chestré pas - ses.

MOTIV SMIRENJA

MOTIV SMIRENJA

Moins vite *pp* la nuit à pas de ve -

MOTIV SMIRENJA

MOTIV KRETANJA

_lours vient en_dor_mir le beau

ciel fa - ti - gué, et c'est Di -

- man - che dans les a - venues d'é - toi - les; la

pp

6

6

6

6

pp

cre - scen - do

Vier - ge or sur ar - gent lais - se tom - ber les

cre - scen - do

dim.

MOTIV SMIRENJA

(s) retenu

dim.

7

(s)

et pp

fleurs de sommeill

Un peu animé

p

Vi - te, les petits anges

pp

p

MOTIV KRETANJA

4

p

Dépasser les hi - ron - del - les a - fin de vous coucher

MOTIV KRETANJA

5

p ³ *dim.* - - ³ - -

forts d'abso.lu.ti - on!

p *dim.* - - *pp* en se perdant

6 *a tempo (plus lent)* *mf* - - ³ - - >

Pre - nez pi - tié des vil - les,

p

MOTIV KRETANJA

³ ³ (s) *p*

Pre - nez pi - tié des cœurs, Vous, la Vier - ge

pp

7 **MOTIV KRETANJA**

p *dim.*

or sur ar - gent!

ppp

ЧЕТВРТО ПОГЛАВЉЕ

Trois Chansons de Bilitis – Песме Билитис (1898) – текст Pierre Louÿs (Пјер Луис)

La flûte de Pan – Панова фрула

La chevelure - Коса

Le tombeau des naïades – На гробу најада

Chansons de Bilitis настају, чини се као резултат великог дивљења и пријатељства. То можемо закључити и из кореспонденције између два уметника.¹

Песник Пјер Луис, аутор Песама Билитис, је испрва представљао своју збирку, која се састоји из три циклуса, као превод античке песникиње Билитис, за коју је сам Луис тврдио да је била куртизана и савременица Сафо.²

Наравно, сам Луис је био аутор ове збирке из које Дебиси „озвучава“ три песме за сопран и клавир. Дебиси је желео да компоније песму на стихове *La flûte de Pan*, а затим је Луис предложио и *La Chevelure*. На крају, настао је циклус од три песме, када је група песама комплетирана песмом *Le Tombeau des Naiades*. Један од Дебисијев биографа Леон Валас (који је често цитиран у овом истраживању Дебисија) сматра да је овај циклус „једно од Дебисијевих најважнијих и најсавршенијих дела“³

Дебиси је веома детаљно формира вокалну линију како би сачувао ритам текста у свакој од ове три песме, као и све мелодијске линије у клавирској деоници како би најверније могуће одсликале емотивне и фигуративне представе поезије.

У часопису *Current Musicology* (No. 85, 2008, Columbia University, New York), Вилиам Гибонс каже: „Три песме које је Дебиси одабрао за овај свој кратки циклус песама, одражава све најважније аспекте Луијевог наратива, евоцирајући оно што Роланд Барт назива „кључним тачкама“ односа између Билитис и Ликаса: привлачност, конзумирање (вођење љубави) и завршетак односа. Кључне тачке, како их Барт назива, су заиста „тачке преокрета“ у наративу, које служе „да отворе, наставе или затворе ток, који има директне последице за каснији развој приче“.⁴

La flûte de Pan

Прва од три песме из циклуса *Trois Chansons de Bilitis*, *La Flute de Pan*, описује пасторалну сцену. Пастир Ликас учи Билитис да свира Панову фрулу (сиринкс).

Први тактови песме доносе нам линијски модус од тона ха са повишеним четвртим ступњем, тон еис.

¹ Neuf lettres de Pierre Louÿs a Debussy (1894-1898), Edward Lockspeiser, *Revue de Musicologie* T.48, no.125, (1962), Societe Francaise de Musicologie; извор www.jstor.org/stable/927161

² Сафо (око 630-750 године, пре нове ере) строгрчка песникиња са Лезбоса; Позната по својој лирској поезији која се изводила уз пратњу музике; од њене поезије једино је у комплету сачувана Ода Афродити)

³ Léon Vallas, *Claude Debussy: His Life and Works* (New York: Dover Publications Inc., 1973) страна 110

⁴ William Gibbons, *Current Musicology* (No. 85, 2008, Columbia University, New York, страна 12-13) - The three poems Debussy selected for his brief song cycle express the major aspects of Louÿs's narrative by invoking what Barthes (1977) refers to as the "cardinal points" of the relationship between Bilitis and Lykas: the attraction, the consummation, and the termination of the relationship. Cardinal points, as Barthes describes them, are the "real hinge points" of a narrative, which serve "to open (or continue, or close) an alternative that is of direct consequence for the subsequent development of the story" (Barthes - 1977 :93-94).

Мотив сиринкс појављује се три пута у песми. Са веома малим развојним цртама, ова скала навише одмах ствара посебан слушни утисак који боји атмосферу мистеријом. Младаљачка радозналост истог тренутка води нас у нешто сасвим ново, а у исто време прастаро. Ефекат недостизања октаве (у сваком појављивању овог мотива) је у мом извођачком искуству, та Бартова „тачка преокрета“. Када клавир одсвира узлазни лидијски, на делу је некаква савршена музичка временска машина. Одмах нам је јасан сетинг и и одмах смо заљубљени у Билитис. Како се приближавамо такту 12 и поновном појављивању лидијског модуса, врата се отварају ка новој сензацији, сексуалној тензији између Билитис и Ликаса. У већ поменутом чланку Гибонс цитира Артура Венка: „Сиринкс (Панова фрула) је инструмент набијен еротиком, што видимо из њеног митолошког настанка: нимфа Сиринкс је претворена у трску како би побегла богу Пану, који је онда исекао трску и направио флауту. Тако кроз свирање на флаути буквално има Сиринкс на уснама. Усне Ликаса и Билитис спојене су на флаути, она му седи у крилу, док је он подучава. Како за бога Пана, тако и за Малармеовог фауна, флаута служи „да претвори сексуалну фрустрацију у уметност“⁵

У последњем појављивању мотив сиринкс проналазимо на крају песме, када је атмосфера сасвим другачија и одсликава емоцију завршетка, растанка, удаљености. Лидијски модус сада носи тамније нијансе, али једнако оставља ишчекивање у ваздуху.

(НОТНИ ПРИМЕР 1 такт 1,2,3,4 - Мотив Сиринкс)

(НОТНИ ПРЕМЕР 2 такт 12,13,14,15,16 - проширени мотив Сиринкс, вођење љубави)

(НОТНИ ПРИМЕР 3 такт 27,28,29,30 – Мотив Сиринкс, растанак после вођења љубави)

Важно је поменути још једну одлику која ствара атмосферу античког љубавног састанка. Паралалне квинте су важан елемент мелодијског и хармонског тока у овој песми. Чак се чини једном од доминантних одлика ове музике.

Претпоследње јављање мотива сиринкс, доноси атмосферу наде или интересовања за то шта ће се десити касније. Али пре тога Билитис се пита како ће је мајка дочекати после толиког кашњења. У ово њено размишљање уводи нас мотив мотив жабе, „*chant des grenouilles vertes*“

(НОТНИ ПРИМЕР 4 – такт 22,23,24 – Мотив жабе)

La Flute de Pan је песма пуна задивљујућих слика које од самог почетка изнедри употреба лидијског модуса са тона ха, затим обрасци кретања паралелних квинти и живописно сликање текста. У складу са лирском традицијом, текст не садржи дијалог и уместо тога представља опис догађаја из првог лица у којима се наратор присећа или представља одређени тренутак у времену.

La chevelure

Од првог стиха у песми *La Chevelure*, која је следећа у циклусу *Trois Chansons de Bilitis*

Луис се удаљава од лирске форме постављене у првој песми. Излазимо из првог лица и цела песма је као нека врста цитирања. Ликас пева (говори) гласом Билитис, описујући јој сан који

⁵ William Gibbons, *Current Musicology* (No. 85, 2008, Columbia University, New York, страна 14- „The syrinx is an erotically charged instrument, even from its mythological creation: the nymph Syrinx was transformed into reeds to escape the god Pan, who cut the reeds and crafted them into the flute with which he became associated. Through making music he literally has Syrinx on his lips, a connection that helps to establish the sexual tension between Lykas and Bilitis, a tension already present by the physical proximity of her sitting on his lap. As it does for Pan and for Mallarme's faun, the flute serves here "to transform sexual frustration into art"- Wenk, Arthur, 1976 - *Debussy and the Poets*, University of California Press).

је сањао. Чини се да Ликас описује неки претходни сусрет, неки претходни тренутак вођења љубави. Песма се дешава пре самог чина сексуалног односа. И јасно је да је сада однос између Билитис и Ликаса прешао из фазе истраживања и упознавања у пун однос две особе које су спојене нечим вишим и интимнијим него што је сам сексуални чин. Више нема флауте као неке врсте спојнице међу љубавницима. Чини се да бујна коса Билитис преузима улогу еротског преносника.

Функција наратива у *La Chevelure* је да нам опише јачање везе између Билитис и Ликаса, и то не само на физичком нивоу. Сам текст Луисове песме није сасвим једноставно растумачити са становишта временског тока. Иако Билитис на почетку и током песме цитира Ликаса, и веруј да можемо да дефинишемо тај тренутак као садашњи тренутак. Догађаји о којима говори током песме, у тексту, а и у музици, као да излазе из садашњости препричавања и улазе у садашњост акције. Осећај протока времена носи у себи двојност, као и сам завршетак цитирања. На речима “*Quand il eut achevé*” није сасвим јасно да ли је и ово нека игра речима која има сексуални карактер или је једноставно објашњавање да сада Билитис више не цитира Ликаса, већ описује догађај који се дешава у том тренутку. У поменутом чланку Гибонс поставља одлична питања: „У тренутку када Ликас завршава описивање сна, који говори о сензуалним тренуцима са Билитис, да ли су они и завршили вођење љубави у истом тренутку? Да ли Ликас описује нешто што жели да доживи или се присећа неког идеализованог тренутку из прошлости? Да ли следствено томе, текст последње строфе који описује Ликсов нежни додир, знак да су за време препричавања сна, Билитис и Ликас водили љубав и да је то искуство променило њихове животе?”⁶

La chevelure често користи хроматску скалу и паралелне октаве за побољшање музичке боје, као и паралелне квинте, које се такође често користе у осталим песмама овог циклуса. Дијалог између линије гласа и клавирске деонице је веома активан. Музички језик је пун метафора у циљу дочаравања (сликања) текста. Хроматска скала прожима музичку текстуру у *La chevelure* и најочигледнија је у оквиру силазног мотива приказаног у тактовима 1, затим 20, као и 25-26. **(НОТНИ ПРИМЕР 5, такт 1), (Нотни пример 6, такт 20, 25 и 26)**

Линија изграђена силазним ехом осмина од тона цес до тона гес гес, ствара осећај као да физички улазимо у сцену, отварамо врата сцене и песма почиње да се одвија са речима на “*Il m’a dit...*”.

Постојан образац у клавирској деоници је употреба блокова акорада у оквиру којих, у већем делу песме, следи унисоно кретање гласа и клавира, у унутрашњим гласовима, обе руке.

Осим згушњавања текстуре која боји атмосферу нечим тајним, бременитим мистеријом односа између два бића, Билитис и Ликаса, ове паралелне октаве праве ехо са линијом гласа. Музика као да постаје лепљива и мирисна.

Од такта 13 наступа суштинска промена текстуре са новим аранжманом претходно виђених паралелних октава. Овде се у свакој руци поставља скуп паралелних октава у свакој руци клавирске деонице, и у неким случајевима у размаку од једног степена. Јачање ових блиских

⁶ William Gibbons, *Current Musicology* (No. 85, 2008, Columbia University, New York, страна 17,18 - “As Lykas finishes telling Bilitis of his dream about a sensual union with her, have the two actually consummated the act? Is Lykas describing a desired future or reminiscing on an idealized past event? Therefore, the actions described in the final stanza (Lykas's tender touch and look, and Bilitis's response) would seem to refer to events after the two had been physically intimate and not to events after he describes the dream to her. Bilitis, the speaker of the final stanza, joins Lykas in remembering the life-altering event.”)

интервала, стављањем у више октаве, помаже у изградњи напетости како се песма приближава другој тачки врхунца у тактовима 18 и 19.

Веза између све три песме је њихова употреба паралелних квинти, наравно са извесним разликама у кретању ових паралелних квинти, које је у све три песме узастопно. али све укључује узастопну употребу овог интервала. У оквиру *Le chevelure* налазимо паралелне квинте у силазној линији, степен по степен, у тактовима 24 и 25.

Поезија је увек отворена за интерпретацију, али без обзира који угао гледања одаберемо, јасно је да су *Trois Chansons de Bilitis*, барем умерено еротске песме, посебно *La chevelure* Ако је сан описан у Луијевој песми, метафора за сексуални однос, јасно је да је то дубоко укорењено и у Дебисијевој музици. Када би се то тако протумачило, наишло би се на изненађујућу паралелу у току музике ка таквој идеји.

Претходно је поменуто да је хроматика кључно изражајно средство у Дебисијевој музици. Од самог почетка, захваљујући хроматизици, налазимо се у свету велике сексуалне слободе. Мекани богати ток паралелних октава појављује се као нежно, интимно миловање између љубавника. Први врхунац стиже у такту 12, што је врхунац којем претходи нежно убрзавајући темпо. Ово одговара у тексту тренутку када су се двоје љубавника ујединили уснама „...*la bouche sur la bouche*”. После овог почетног врхунца, темпо се накратко смирује, али поново стиже у други, још интензивнији агресивнији тренутак климакса у тексту и музици. Други врхунац у тактовима 17,18 и 19, припрема се два такта раније, драстичним подизањем темпа, згушњавањем акордске текстуре и употребом уско повезаних интервала. После ова два момента врхунца, темпо се знатно успорава, враћајући се на силазни хроматизам, који нам даје боје и атмосфере велике интима двоје љубавника, и тако, чини се, имитира двоје љубавника приљубљених једно за друго, после тако интимног сусрета. Овај образац је незнатно измењен у последња три такта. Чујемо само три тона силазне хроматике, са паузама између покрета, као и ферматама на половинама такта. Представљена су само прва три пуна откуцаја овог шаблона. Они не само да су подељени одмором, већ им је дата и фермата на свакој крајевима половина сваког такта. Пре овог завршетка песме, Билитис каже „*que je baissai les yeux avec un frisson*”, док клавир заиста подрхтава, у савршено живописном сликању текста.

Le tombeau des Naïades

У трећој песми циклуса *Trois Chansons de Bilitis, Le tombeau des Naïades*, поново се враћамо у свет препун слика пејзажа. За разлику од *La Flute de Pan*, и идиличног пролећа које цвета, жаба које певају, ова трећа песма доноси слику оштре зиме. Ова Луисова песма заувек разбија слику пасторалне боје шуме и уводи нас у ледени свет нестајања живота.

Билитис хода залеђеном шумом, полу смрзнута, њена коса, тако прелепа и важна у претходној песми, као симбол снаге њеног ероса, сада је покривена малим цветовима од леда. Она тражи своју изгубљену младост и несталу наивност. Разговор са Ликасом такође носи сасвим другачије боје. Атмосфера шуме, разговора, њихове љубави, све је прекривено тешким снегом. Све је ледено и једва живо. Нема више бајковитих сатира и њихових фрула, нема нимфи. Сви су мртви. Трагове у снегу оставља само један најобичнији јарац!

Гибонс веома јасно, цитирајући Венка, развија ову тему промене или већ поменутог „преломног тренутка“ у наративу читавог циклуса: „Рупе које се помињу у Луисовом тексту играју веома важну улогу, улогу неке врсте прозора кроз који Билитис може видети своју радосну прошлост: трагови копита у снегу, који иза себе оставља весели „сатир“; остаци неког

прошлог времена када је њена младост била у зениту, све то видимо кроз рупе на белом капуту. Слично томе, рупе које у заглађеном потоку прави Ликас, вадећи комаде леда мотиком, дају онима који кроз тај лед гледају небо, прозор који гледа на „смрзнуту некадашњу садашњост“.⁷ Дебисијева музика евоцира са великом, на тренутке, потресном емоцијом веома важну тему ове песме: размишљање о прошлости. Ово размишљање о оном што је било, о срећи која нестаје, о сну који се завршава и никада не врати, о инспирацији које више нема, о жени која је отишла или нестала, о цвећу које више није прелепо, већ зло, све су то теме које уједињују комплетан Дебисијев вокални опус.

Le tombeau des Naiades, садржи три различите лествице, паралелне квинте и различити тоналне центаре који прави неку врсту пуног круга унутар песме. Прва од три лествице је фригиски модус од тона Ге, у такту 7, када Билитис описује своје сандале отежане снегом. **(НОТНИ ПРИМЕР 7, такт 7)** Скала се полако спушта, смештена унутар доње половине шестаестинских фигура у десној руци клавирске деонице. Силазни фригијски испод узлазног мотива четири шеснаестине, такође у десној руци клавирске деонице, као да слика белину снега, текстуру тежине снега који се лепи за сандале, интензитет целе атмосфера се појачава и успорава..

Друга лествица коју видимо је силазна скала од осам тонова, (аис, а, ге, гес, е, ес, цис, це) у такту 20. **(НОТНИ ПРИМЕР 8, такт 20)** Ову скалу окружује густа акордска текстура, додајући скоро драматичну тежину доласку овог силазног мотива. Овај разорни „пад у октатонски очај“⁸ појављује се у музици баш када наратор сазна да је створење које тражи мртво. Тражење је узалудно. Дебиси креира идеална музички ехо очајања које осећа Билитис.

На крају налазимо и целостепенску лествицу у такту 21. Ова лествица на тексту „mais restons ici, où est leur tombeau“, боји овај атмосферу надом да ће се ипак нешто добро догодити. **(НОТНИ ПРИМЕР 9, такт 21)**

Le tombeau des Naiades, као и *La flute de Pan* и *La Chevelure*, има појаве паралелних квинти in Оне се у овој песми крећу углавном у распону терци. **(НОТНИ ПРИМЕР 10, такт 7,8,9,10)**

Важно је поменути и питање тоналних центара у овој песми. Упркос томе што је написана у А дуру, чини се да овај тоналитет остаје скривен у хармонским померањима током песме. Уместо тога, различити тонални центру у различитим деловима песме, уз неколико тонских висина, служе као слушни осећај тонике.

Песма почиње са Фис као тоналним центром. У такту 7 и 8 дешава се транзиција ка Еф и Г, који су у симетричном односу са Фис. У такту 9 враћамо се на Фис тонални центар, али одмах затим у такту 11, назад ка Ге. Овај осећај Ге као тоналног центра остаје присутно до такта 21, када улазимо у Е тонални центар. *It remains "in" G until measure 21.* У такту 23 на врхунцу песме, учвршћује се Ас/Гис тонални центар, који се у такту 26 враћа назад ка Фис.

Као закључак чини се важан Гибонсов цитат Стејси Кеј Мур: „Билитис је јасно дефинисан, тродимензионалан лик, лик као из романа, чија се личност развија кроз ову збирку, она стиче прошлост, животни пут који спаја све остале песме ове збирке“⁹

⁷ William Gibbons, *Current Musicology* (No. 85, 2008, Columbia University, New York, страна 21, „The repeated image of the hole in *Le tombeau des Naiades* functions as a window to her happier past: the footprints of the joyful „satyr“; the vestiges of Bilitis's halcyon days, appear as holes in a white garment. Similarly, the ice taken from holes cut into the ice with a hoe—a pastoral tool—provides retrospective vision to the one looking through it; it is "a frozen once-present" (Wenk 1976:193-94).

⁸ Ashley L. Stone, *Claude Debussy's Trois Chansons de Bilitis, An Analysis*; honors thesis; Texas State University-San Marcos, San Marcos, Texas, мај 2007)

⁹ William Gibbons, *Current Musicology* (No. 85, 2008, Columbia University, New York, страна 23; Stacy Kay Moore. 2001; *Words Without Songs, and Songs Despite Words: Poetry and Music in the French Melodie*; PhD dissertation,

Кључна тачка развоја лика Билитис је њена опчињеност пастиром Ликасом, њихови интимни сексуални односи и њен губитак наивности и младости, после завршетка те љубави. То је централни наратив Дебисијевих песама, које не можемо прочитати у тексту одабраних песама, али је Дебисијева музика савршено возило за читав спектар боја, атмосфера, најситнијих нијанси које нам дочаравају пролећни сусрет, заљубљивање, истраживање, сексуалне игре, мотив сиринкс, значење косе Билитис, метафору леда, смрт „сатира“ као симбола смрти радовања и невиности.

TROIS CHANSONS DE BILITIS

P. LOUYS

C. DEBUSSY



I la flûte de Pan

NOTU SIRINUS

CHANT

Lent et sans rigueur de rythme

PIANO

pp

Doux et soutenu

p

Pour le jour des Hy-a - cin - thies, — il m'a don - né u - ne sy -

pp

— rinx fai - te de ro - seaux bien tail - lés, u - nis a -

vec la blan - che ci - re qui est douce à mes lè - vres com.me le miel.

Retenu

Il m'apprend à jou - er, as - si.se sursesge - noux; mais je suis un peu trem.

blan - te. Il en joue a - près moi, si dou.ce.ment que je l'en.tends à

Très dim.

pei - ne. Nous n'avons

pp Rit. *a Tempo I°*

2] MOTIU SIRINES PLOUEN VOENJE YUBAVI

p rien à nous di - re, tant nous sommes près l'un de l'au - tre; *p* mais nos chan-

-sons veu - lent se ré - pon - dre, et tour à tour nos bou - ches s'u - nissent sur la

più p *pp* *Rit.*

flû - te. Il est

pp *sempre pp*

tard; voi - ci le chant des grenouilles ver - tes qui com -



MOTIV ZABE

Plus lent

mence avec la nuit.

Plus lent

ppp

pp Léger mais sans sécheresse

Pressez un peu

pp Presque sans voir

Ma mè - re ne croi - ra ja -

pp

- mais que je suis res - tée si longtemps à cher - cher ma cein - tu - re per -

più pp



MOTIV SIRAKS RASTANAK

a Tempo

.du - e.

Très lointain

pp

Très retenu

ppp

TROIS CHANSONS DE BILITIS

P. LOUYS

C. DEBUSSY

II
la Chevelure

5

Assez lent

CHANT

Il m'a dit:

PIANO

p Très expressif

Moins lent

p Très expressif et passionnément concentré

Cet - te nuit; j'ai rê - vé.

p

J'a - vais ta che - ve - lure autour de mon cou.

En augmentant peu à peu
J'a - vais tes che - yeux comme un col - lier

noir au - tour de ma nuque et sur ma poi - tri

ne. "Je les ca - res - sais, et c'étaient les miens;

et nous é - tions li - és pour tou-jours ain-si,

En pressant
mf *Cresc.* *f*

par la même che - ve - lu - re la bou - che sur la bou - che,

a 1^o Tempo
p subito

ain - si que deux lau - riers n'ont sou - vent qu'u - ne ra - ci - ne.

En pressant *peu à peu* *et* *3* *en augmentant*

"Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres é

3 *f*

- taient confondus, que je de - venais toi - mê - me ou que tu entrais en moi comme mon

1^o Tempo, plus lent

son - ge.°

Quand il eut achevé —

p Très expressif

très pp

il mit dou - ce - ment ses mains sur mes é - pau - les, et il

pp

me re - gar - da d'un re - gard si ten - dre, que je bais -

pp

Très lent

...sai les yeux a.vec un frisson.

pp

pp

TROIS CHANSONS DE BILITIS

P. LOUYS

C. DEBUSSY

III

le tombeau des Naiades

CHANT *Très lent* *p Doux et las*

Le long du bois cou-vert de

PIANO *Très lent* *pp*

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line (CHANT) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure. The piano accompaniment (PIANO) is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a 'Très lent' tempo marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a sparse bass line in the left hand.

gi - vre, je mar - chais; mes che -

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with the lyrics 'gi - vre, je mar - chais; mes che -'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

pp

-veux de - vant ma bou - che se fléu - ris - saient de pe - tits gla - çons, et mes san -

Toujours pp

Detailed description: This system contains the final two measures. The vocal line concludes with the lyrics '-veux de - vant ma bou - che se fléu - ris - saient de pe - tits gla - çons, et mes san -'. The piano accompaniment features a 'Toujours pp' (always pianissimo) marking and includes triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in the right hand. The bass line continues with its characteristic sparse accompaniment.

7

da les é-taient lour-des de nei-ge fan-geuse et tas-sée.

PARAELNE
WINTÉ

PARAELNE WINTÉ Il me dit: "Que cherches-tu?" PARAELNE WINTÉ

- Je suis la tra-ce du sa-ty-re. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau

blanc." Il me dit: "Les sa-ty-res sont morts."

Les sa - ty - res et les nymphes aus - si. Depuis trente

ans il n'a pas fait un hi - ver aussi ter - ri - ble. La trace que tu vois est celle d'un

bouc. _____

Très dim.

p Très doux

Mais restons i - ci, où est leur tom -

- beau. Et a - vec le fer de sa houe il cas - sa la glace de la source où ja -

mf *Cre - scen*

mf *Cre - scen*

do *f*

-dis ri - aient les na - ïa - des.



Dim. *p*

Il pre - nait de grands morceaux froids, et les soule - vant vers le ciel



f

pâle, il re - gar - dait au tra - vers.



f *p* *Retenu*



ПЕТО ПОГЛАВЉЕ

Trois Poèmes de Mallarmé – Три песме на стихове Стефана Малармеа (1913)

Soupir - Уздах

Placet futile – Узалудна молба

Eventail – Лепеза

Поезија Стефана Малармеа је музика.¹

Маларме је, чини се, био заинтересован за речи из угла могућности стварања звука (у музичком смислу) и ритма који ће произвести емоције и навестити слике, а не само за пуко значење речи.

Скоро двадесет година после извођења Поподнева једног фауна (1894), и безмало тридесет година од коришћења Малармеових стихова у једној својој соло песми (Apparition – Дух – 1884) Дебиси се враћа поезији Малармеа и настају *Trois Poèmes de Mallarmé*.

Ово је кратак циклус од три песме, од којих свака траје око два и по минута. Кратко дело, дугачких дахова, као да је направљено од ваздуха, од померања ваздуха, чекања, ћутања, заравњеног певања (причања). Чини се да је главна преокупација Дебисијевих песама на Малармеове стихове, сам ваздух. Као да обојица траже почетак и крај ваздуха, почетке и крајеве тишине, истражују колико се може бити, тих, колико се може издржати тишина у музици.

Soupir

Прва песма циклуса *Trois Poèmes de Mallarmé*, састоји се из једне реченице, која је подељена у два дела. Та два дела су спојена, то јест раздвојена неком врстом централне потпоре песме, речима који се понављају: „Vers l'Azur!“ Крај петог стиха, уједно је и почетак тог „момента преокрета“² који дели песму на два дела. Други део песме такође има пет стихова. Ово опкорачење, као задржан удах, чини песму опипљивом. Сам ритам удаха и издаха на нивоу текста, затим тока песме, који као да се дели, на дизање ка небу и падања у воду, потврђују основну идеју песму, дизање и спуштање, удах и издах.

Живи описи природе која рефлектује тај уздах ка њој, мирној сестри, поглед високо ка њеном челу, скок воде још више ка плаветнилу неба чистог и бледог месеца октобра, и пад ка мртвим водама, где лишће завршава свој век, праћено све удаљенијим погледом залазећег сунца; све су ово веома снажне слике, живописне, али као да их гледамо кроз неку газу, као да је тај слој ваздуха који дели ову поезију од читаоца и песму од слушаоца, обавијен опном некаквог савршеног одсуства, прелепог ничега.

Дебиси прати ову структуру Малармеове песме, поштује поетско опкорачење и ствара сопствене музичке симетрије. Оне се огледају у третману линије гласа и клавирске деонице, али и у хармонским решењима. Мотив који отвара песму и који чујемо у клавиру, видећемо и на крају у такту 30. Други део песме као да наставља тамо где је први застао, пре хијатуса, што посебно чујемо у линији гласа. Пентатоника коју уводи клавир на самом почетку, претходи

¹ McDonagh, Marie A., "The Influence of the Symbolists and the Impressionists on Claude Debussy" (1942). Master's Theses. 277. https://ecommons.luc.edu/luc_theses/277, страна 26)

² Debussy's Resonance; Volume 150, поглавље 13, Julian Johnson- „Vertige! Debussy, Mallarmé and the edge of language“; Edited by François de Médicis, Steven Huebner; Boydell & Brewer, 2018, страна 366)

увођењу гласа који наставља ову фразу састављену од прозрачних слика душе. Кључна димензија чини се употреба дисонанци, између лествице од тона ес којој је супростављена лествица од тона е. Линија гласа почиње свој успон на тону ес (такт 6), а силази са разрешеним тоном е. **(НОТНИ ПРЕМЕР 1, такт 6 - 11)** Супротстављеност ова два тона траје током целе песме. Важно је приметити игру бојама регистара и јасноће, светлости тоналитета, као што је појава тона Е на још опстајућој хармонији Ас дура. Светлост уздицања ка небу као да исијава из десне руке клавира. **(НОТНИ ПРЕМЕР 2, такт 13, 14, 15)**

Други део песме прати силазну природу стихова, али и изненадне промене хармоније ка светлу Це дура са јасним разрешењем амбивалентности између е и ес. Ипак, ес побеђује и то у последња два такта, држаног тона ес у гласу, тачно за октаву више него на почетку. Цитирање уздицања потврђује репетиција почетне фигуре клавирске деонице из првог такта песме, сада за октаву више. Чини се као да смо неповратно одлетели у небо или да смо се претворили у плаветнило ваздуха.

Placet futile

Placet futile се чини као Дебисијев забаван начин да остане веран Малармеовој поезији која у овој песми достиже висок ниво духовитости.

Дебиси поштује Малармеову интерпункцију током целе песме, што ствара бескрајно забавне слике велике деликатности. На тренутек нисмо сасвим сигурни да ли се налазимо у пасторалној сцени са порцулана из Севра или смо у истинској немогућој љубавној причи достојној узбудљивог живота у Малом Тријанону.

Важно је у овој песми поменути духовит и живописан пример тонског бојења, у имитирању мекетања јагањаца које наратор пореди са смехом принцезе, којој се обраћа. **(НОТНИ ПРИМЕР 3, такт 22,23)**. Сваки опис њеног смеха, лица, усана и зуба носи једну наивност и невиност, и отвара врата неког другог старинског света.

Клавирска деоница ове песме формира слике из овог текста, једнако ефикасно као и линија гласа, посебно као носилац одсуства одговора. Глас поставља питање, а клавир не одговара, то јест кроз деоницу клавира наслућујемо одсуство одговора.

Ово је једна од Дебисијевих и Малармеових савршених уметничких комуникација која, чини се отвара портал ка пређашњем времену, то јест перцепцији тог времена као савршеног, као што је и сама принцеза. Али, пошто савршенство није право, принцезиног одговора нема, што и видимо у начину на који Дебиси завршава песму. **(НОТНИ ПРИМЕР 4 такт 29-34)**

Малармеов сонет, Дебиси озвучава менуетом, што, чини се јасно говори о кораку уназад, посматрању прошлости са носталгијом.

Eventail

Трећа песма циклуса *Trois Poèmes de Mallarmé*, се такође, као и прва песма овог циклуса бави ваздухом и његовим кретањем. Нежно кретање лепезе даје нам ритам тих размишљања о ваздуху.

Од увода клавира, који се мотивски понавља (тактови 1-3, 12-14, 47-49) **(НОТНИ ПРИМЕР 5, такт 1-3)** и прожима целу песму, као нека врста усмерења, чини се као да остатак песме следи ту линију задату већ у првим такту. Глас улази скоро без даха, доноси исказ високог

узбуђења, са пуно хроматике, али у нижем делу гласа, што даје утисак да је још увек све под контролом. Цео утисак прве строфе, атмосфера и нијансе узбуђења, скоро говорни третман гласа, наводе нас да поверујемо да се ништа посебно не збива. Друга строфа доноси промену и базирана је на јаснијем осећају метра. Хармоније се смењују, као да смо у некаквој музичкој имитацији покрета лепезе, која иде и враћа се. Трећа строфа доноси мрачније нијансе, јер хоризонт као да се удаљава. Таква је моћ лепезе, то јест особе која њом помера ваздух и све мирисе и снове, па чак и хоризонт и људске душе. Текст „*Vertiges!*“ ослобађа напетост која се гомила од првог такта прве строфе. Превише је све било суспрегнуто, морало је доћи до овог крика „Вртоглавице!“. Ваздух је наелектрисан тензијом између наратора и његове вољене. **(НОТНИ ПРИМЕР 6, такт 25-30)**

Пета и последња строфа заокружују песму, јер лепеза се затвара.

Песма *Eventail* има као централну тачку вртоглавицу ка којој се и од које се врти сва песма. Опет смо у покрету навише као највишој тачки кретања лепезе и наниже ка њеном спуштању на руку и наруквицу вољене. Између свих ових покрета ваздуха, мени као извођачу заувек остаје чиста лепота стихова „*Voici que frissonne l'espace comme un grand baiser qui, fous de naitre pour personne, ne peut jaillir ni s'apaiser....*“ (Видиш ли како трепери простор, као савршен пољубац, луд од неприпадања, нит умире, нит изгара...)

„На почетку имамо Малармеову и Дебисијеву песму Дух (*Apparition*), а на крају Дебисијев циклус, *Trois Poèmes de Mallarmé*. Имамо оквир, (држач књига, збирки песама) у коме живе теме неговања празнине, као другачијег лица пуноће екстазе.“³

³ Debussy's Resonance; Volume 150, поглавље 13, Julian Johnson- „Vertige! Debussy, Mallarmé and the edge of language“; Edited by François de Médicis, Steven Huebner; Boydell & Brewer, 2018, страна 376; „Debussy's settings of Apparition and Soupir, written thirty years apart, bookend a corpus of songs with constantly recurring theme: the cultivation of emptiness as the flipside of an estatic plenitude“)

I. Soupir

Calme et expressif ♩=50

CHANT

Calme et expressif ♩=50

PIANO

p doux et soutenu

pp

p très soutenu

Mon âme vers ton front où rêva, ô calme

piu pp

sœur, Un automate jonché de tâches de rousseur Et vers le ciel errant

p *pp* *p* *pp*

2

de ton œil an-gé-li-que Mon-te, com-me dans un jar-din mé-lan-co-

pp

-li-que, Fi-dè-le, un blanc jet d'eau sou-pi-re

pp

En animant un peu
vers l'A-zur! Vers l'A-zur at-ten-dri d'Octo-bre pâle et

En animant un peu

p

Cédez -
pur Qui mire aux grands bas-sins sa langueur in-fi-nie Et lais-se,

Cédez -

// au Mouvt

sur l'eau morte où la fauve a-go-nie Des feuil-les erre au vent et

// au Mouvt

p

pp murmurando

Plus lent

creuse un froid sil-lon, Se trai-

Cédez . . Plus lent

pp subito

pp

ner le soleil jau-ne d'un long ra- yon.

Très retenu

pp

pp

ppp

II. Placet futile

Dans le mouv^t d'un Menuet lent ♩=56

CHANT *p* Cédéz -
Prin - ces - se!

PIANO *p* Cédéz -
doux et gracieux

Mouv^t

à ja - lou - ser le des - tin d'une Hébé Qui poind sur cet - te tasse au baiser de vos

Mouv^t

pp expressif, sans lourdeur

più p

lè vres, J'u - se mes feux mais n'ai rang dis - cret que d'ab.

p

(à l'aise)

bé Et ne fi.gu.re.ra.i même nu sur le Sè vres.

p léger
M.C.

Comme je ne suis pas ton bi - chon em - bar - bé, Ni

un peu en dehors

la pas.til le, ni du rouge, ni jeux miè - vres Et que sur

f *p* *pp*

Retenu - **Mouvt**

moi je sais ton re.gard clos tom.bé, Blon - de dont les coif.

Retenu - **Mouvt**

pp *p*

feurs di - vins sont des or - fe - vres! Nommez nous... toi de

p
p *M.G.* *marque* *M.G.* *p*

qui tant de ris framboi - sés Se joi - guent en trou - peaux d'a - gneaux ap - pri - voi .

più p *p* *cre - scen - do*

3 Serrez un peu . //Cédez - //Mouv:
sés Chez tous broutant les vœux et bê - lant aux dé - li - res, Nommez nous... pour qu'A .

Serrez un peu . //Cédez - //Mouv:
mf *f* *p doux*

mour ai . lé d'un é . ven . tail M'y peigne flûte aux doigts en . dormant ce ber .

M.G.
sempre dolce

M.G. *M.G.* *M.D.* *fp* *M.G.*

14

au Mouvt un peu retardé

. cail, Princes . se, nom . mez

au Mouvt un peu retardé

molto dim. *p* *pp*

nous ber . ger de vos sou . ri . res .

pp *pp* *pp* *M.D.*

pp *rapide et léger*

III - Eventail

5

CHANT Scherzando ♩ = 76 (Délicat et léger) Rubato

PIANO Scherzando ♩ = 76 (Délicat et léger) Rubato

p legg. *più p* *pp*

O rê-veu - se, pour que je plon - ge Au pur dé - li - ces sans chemin,

Sa . . . che, par un sub - til men - son - ge,

Mouvt

Gar . der mon ai . le dans ta main.

p *legg.* *più p*

Mouvt

U . ne frai . cheur de cré . pus . cu . le Te vient à cha . que bat . te .

pp *pp* *pp*

ment Dont le coup pri . son . nier re . cu . le L'ho . ri .

più pp *p* *p*

zon dé . li . ca . te . ment. Serrez .

p *p* *p*

16

Ver - ti - - - ge!

Rapide

Mouvt

mf *3* *3* *3* *3* *dim. molto* *pp* *sempre legg.*

le chant doucement en dehors

voi - - ci que fris - son - ne L'es - pa - - ce

Cédez un peu - - - // Mouvt

comme un grand bai - - - ser Qui,

fou de naî - tre pour per - son - - - ne,

Ne peut jail . . . lir ni s'a . . . pai . . .

- ser. _____ Sens - tu le pa . ra . dis fa . rou . che

p doux et expressif *p*

Ain . si qu'un rire en . se . ve . li Se cou . ler du coin de ta

più p

Cédez, très peu - - - // Mouvt

bou . che Au fond de l'u . na . ni . me pli!

Cédez, très peu - - - // Mouvt

pp *pp* *pp*

En retenant peu à peu
jusqu'à la fin

Le

p

più p

pp doux et lointain

scep . tre des ri - va - ges ro - ses Stag - nants sur

pp

Toujours en retenant

les soirs d'or, ce l'est, Ce blanc vol fer .

p

pp

Serrez - // Retenu - //

.. mé que tu po . ses Contre le feu d'un brace . let .

più pp

à peine

ЗАКЉУЧАК

Управо је закључак нешто што никако не налазимо у композиторској филозофији Клода Дебисија. Његов афинитет ка „остајању у ваздуху“, о неразрешавању, не закључивању, и свеукупно ка неухватљивости, како дефинише и саму музику, чини се као најјача сила у његовом стварању.

Ипак, постоји неколико ствари које морамо сумирати.

Чини се да не постоји музичар, из било које културе, коме је тако успело оно на чему је Клод Дебиси радио током читавог свог стваралаштва. Такав ниво јасноће мисли у служењу идеји текста, тешко можемо наћи у историји музике. Резултат је савршени амалгам између музике и поезије, који осим у његовом опусу, не постоји.

Овај спој савршенстава (музике и поезије) који креира нову димензију у уметности соло песме израња из Дебисијеве душе природно, инстинктивно, још од његових студентских дана. Он је неустрашиво слободан дух који жели да створи своја правила. Рекла бих да рушење старог није примарно, стварање новог је примарно. Тај његов непрегледни ерос добија своју форму, боју, облик, неописиву лепоту, коришћењем наизглед једноставних средстава. У припреми ових циклуса долази се до закључка да Дебиси озвучава оно што сматра природним. Читав свет који га окружује, део је Дебисијеве композиторске палете, у практичном опипљивом смислу, али и гледано кроз симболистичку поезију, којој тако природно и, рекло би се, удобно припада. Овде није само реч о његовим песничким радовима које видимо у циклусу *Proses lyriques*, већ о његовом целокупном схватању света који га окружује, инспирације која му из тог света долазе, а пре свега уметности која га окружује. Дебиси живи у време када француска поезија цвета, разгранана свој утицај не само у друге уметности створене у француском говорном подручју, и оне у њу, већ и много даље. Све уметности које га окружују кључно су важне за Дебисија, уметника, композитора, пијанисту, песника, писца критичара... За Клода Дебисија човека.

Тај амалгам који Дебиси, музички алхемичар, ствара, а у коме се спајају његово дубоко разумевање прозодије, једнако дубока љубав за француски језик и његов природан ток ритма и акцентуације, улази слушањем (у мом случају и интерпретацијом) у наше душе као савршена лепота спајања поетске и музичке идеје. И заувек нас мења. Често се као извођачи боримо да дамо животу споју између речи и музике који није заснован на принципима служења тексту. У тој борби се понекад, мада ретко, може победити.

Код Дебисија нема те борбе, што не значи да је Дебисијева музика једноставна, лака за извођење. Напротив!

Као извођачи, певачи, покушавамо да одговоримо на све врсте изазова које композитори представљају пред нас. У припреми ових пет циклуса чини се да извођач мора да се суочи са свим својим страховима, открије од ког је материјала направљен. Да изнова, сваког дана рада, на свакој проби, са сваким удахом, нешто побољша или промени, да мења, да драстично мења, чак. Не Дебисијеву идеју, већ себе.

У тражењу могуће интерпретације звучних боја, то јест могућег читања и разумевања Дебисијевог вокалног опуса који је одабран за истраживање, први корак је био вратити се уназад, у лепу прошлост, дозволити себи носталгију. Баш онако како то Дебиси ради у већини песама којима смо се бавили и које смо интерпретирали. Тај моменат носталгије у овом случају

био је везан за жал за неким временом када се чинило да, једноставно говорећи, самог времена има више. Можда је тај осећај нека врста одбрамбеног механизма пред навалом таласа које ствара Дебисијева музика, у души извођача, у ваздуху око извођача, у боји ваздуха који окружује извођаче, у мирису тог ваздуха, у његовој опипљивости. Онда како су одмицали месеци живота са Дебисијем, прихвати се једносатвна чињеница, да је време илузија. Тада почне напредак. Тада се из певања уплови у комуникацију текста гласом.

Најличнији синестезијски утисак је био трансформативни тренутак за мене као извођача, опет баш као код Дебисија.

Као што се чује на снимку јавног извођења, које се догодило 13. марта ове године, све песме у одређеним циклусима биле су изведене без пауза међу песмама у оквиру једног циклуса, као што је и пракса при извођењу циклуса песама. Од посебне важности је било одржати тај ритам током сваког појединог Дебисијевог циклуса. Дакле песме су се сливале једна у другу, само дозвољавајући време да пијаниста окрене страну. Тај задатак није нимало лак. Пет циклуса који су предмет извођења и истраживања, садрже укупно двадесетједну песму. Сама идеја да се изведе пет циклуса је гаргантуанских пропорција, јер ових пет циклуса се простиру на 109 страна. Дакле више од стотину страна врхунски компликоване поезије, неких од највећих песника у историји писане речи, руку под руку, тачније тон по тон, боју по боју, акценат по акценат, са неким од најлепших мелодија у историји музике. У првом сусрету са овим Дебисијевим морима музике и текста, застрашеност је природна, чак пожељна ствар. Реферисање на море се чини најприкладније, јер је море, и морски пејсаж, један од најмоћнијих и најупечатљивијих тренутака у Дебисијевим живим музичким сликама.

Сваки циклус носи са собом одређену атмосферу и веома специфичне одлике, које су резултат поезије коју Дебиси озвучава, и следствено томе, његовим одабиром одређених средстава које користи да изгради музику.

Ariettes Oubliées - Заборављене арије на стихове Пола Верлена носе посебно интимну атмосферу. Скоро као да се све песме дешавају у некој соби, која има прозор, кроз који је неко некада гледао. Ми сада у овој поезији и музици проналазимо те догађаје, поново, са дистанцом, са паучином која их прекрива, али довољно је да се само мало отвори прозор, или да мало уђе ваздуха и сва избледелост нестаје, боје су живе, ликови су од крви и меса. Општи утисак је као да крећемо од краја. Као да се враћамо уназад кроз причу о некој великој страсти и љубави. Починемо екстазом, тренутком непосредно после вођења љубави. На кратко тај пламен тера облаке, али неминовно киша почиње. Толика киша да се срце дави у њој. Сутрадан сунце је изашло, измаглица влада у природи и у срцу. Бесконачна меланхолија влада и шири се из душе наратора, на тужно дрвеће и назад у бенадежан јецај. Али из собе се мора изаћи, мора се забавом убити туга, удавити у алкохолу, кикотању, игри. Ипак, ноћ пада и туга се вратила, доноси је звук црквених звона. А са јутром можда покушамо да обновимо нашу љубав, да је нахранимо воћем и окитимо цвећем. Да се из ове хладноће избавимо некако, пољупцима, лаким додирима. Морамо се одморити, пред растанак, јер против сплина се не може. Све је превише, а све нам треба. Љубав и страст понајвише, ал кад је имамо, хоћемо ли је имати заувек?

Cinq Poèmes de Baudelaire - Пет песама на стихове Шарла Бодлера су застрашујућ споменик великој поезији. Поезији, можда, највећег француског песника, или чак највећег светског поетског генија.

Опет смо у соби. Али сада никада нисмо сами. Са нама су улавном духови прошлости. Љубавница над љубавницама, неповратно нестала, одневши са собом сву топлоту свог тела и сву топлоту целог света. Ни излазеће сунце не може да врати топлину њеног даха и мирис њене коже. Страст врела као угаљ, неповратна је. И онда поново је вече и ноћни валцери меланхолије и чежње. Вечерња служба негде почиње, али наратор види само њен лик, изнутра осветљен светошћу. Вратила се! Али осећамо да је то само тренутак, да је вечност заувек нарушена. Чак и фонтана у дворишту то зна. И њен кикот се, од силине једноставне меланхолије те љубави, претвара у јецај. Ипак, тугу морамо волети да бисмо јој се умилили. Не желимо да нас растргне, желимо само да нас наша туга помало, али оштро опомене. Јер, ни напољу, међу том светином, ничега за нас нема. Долази ноћ, туго моја, љубави моја. Да ли смо мртви или не? Можда су низови наших „малих смрти“ довољни да нас одрже у животу. А шта ће нам живот, ако је без тих наших одбљесака. Без те страсти од које се мења боја неба, због које и сама светлост настаје на земљи. Ако и јесмо заиста мртви, спасиће нас анђеоски с неба. Васкрснуће све.

Proses Lyriques – Лирска проза на стихове Клода Дебисија је чини се бесконачна ода прошлости, ако и свака Дебисијева песма, у мањој или већој мери.

У овом циклусу који подсећа својом тежином на Бодлера, суочени смо са комплетним делом. Дебисијеви стихови, његова музика и његове нијансе. Ово је *gesamtkunstwerk* на симболистички начин.

Снови о старој витешкој слави, једини су излаз. Пакао је у буђењу. Зато морају се сањати стари снови, старе битке, васкрснути веселе лепотице, обновити њихов смех. Моја душа не жели да живи ван тог прастарог сна.

Сутон над морем, тако невино и наивно изгледа све док тешки облаци не крену да мешају велику олују. Таласи питоми и меки, паником ухваћени прете да ће разбити овај енглески пејсаж. Али, ево га сребрни месец који решава све, смирује свет.

У овом мом стакленику, мом затвору, седим, обавијен злим коровима које некада било цвеће. Сунце пржи по цвећу и по мени. Топи све, топи моју љубав, убија ме полако. Морам пробити ове стални затвор и побећи на слободу. Али немам снаге, изморен сам тугом, незнањем и овим сузама које ме даве.

Презире, те ваше возове и те путнике у њима. Где јурите? Зашто том вашом буком разбијате моје плаветне снове о мирним недељама? Срећом пада ноћ. Девнице Маријо, спаси нас.

Chansons de Bilitis – Песме Билитис на стихове Пјера Луја је мала еротска стилска вежба. Билитис је лепотица, немирна девојчица опчињена шумом. Свог вољеног Ликаса проналази тамо, у шуми. Откривају нове светове, нове сензације. Он њу учи да свира, а заједно уче о страсти и сласти љубавнох загрљаја.

Ликас је опседнут Билитис. И она њим. Све им је дозвољено. Претварају снове у стварност и опет назад у снове. И тако у круг.

Дошла је зима и круг је прекинут. Нема више пролећне невиности. Снег и лед су оковали природу и њихова срца. Нема више „сатира“. Мртви су и они и нимфе. Мртви као љубав између Билитис и Ликаса.

Trois Poèmes de Mallarmé – Три песме на стихове Стефана Малармеа носи атмосферу неке зачуђујуће одсутности. Чини се да је немогуће да су Малармеови стихови настали на земљи, као што ја сасвим извесно да се Дебисијева музика у наше душе спушта директно из ваздуха.

Душа наратора не припада више њему. Скроз су је упиле у себе неке анђеоске очи. Лети та душа ка плавети неба, али јесен стиже и ветрови се дижу. Пад је неминован. Пада душа у бескрајну чежњу, као јесење лишће у смрт.

Принцезо! Погледај на свог бедног служитеља и препознај обећање највеће среће. Дајте да буде власних ваших осмеха! Принцезо!

И опет он пада пред њом, заведен лепотом њених усана са којих јој је украо пољубац. Сада је тај пољубац за њега све, баш као и ова лепеза која дели ваздух, удаљава душе, сече реалност. Када она спусти лепезу, да ли ће поново моћи да украде пољубац? Музика нам каже да прича неће имати срећан крај.

Овај последњи циклус Дебисијевог вокалног опуса је као кутија пуна најдрагоценијих бисера и рубина, сафира и дијаманата. Као тањир пун свилених бонбона и најмекших мињона. Ипак све је прекривено паучином меланхолије, јер меланхолија је истинска принцеза, не само овог циклуса, већ и комплетног Дебисијевог вокалног опуса.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

Francois de Médicis & Steven Huebner, *Debussy's Resonance*, Рочестер, University of Rochester Press, 2018

Eric Frederick Jensen, *Debussy*, Оксфорд, Oxford University Press, 2014

Linda Cummins, *Debussy and the Fragment*, Амстердам, Edition Rodopi B.V., 2006

Marie A. McDonagh, *The Influence of the Symbolists and the Impressionists on Claude Debussy*, Чикаго, Loyola University Chicago, 1924

William Gibbons, *Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis*, Њујорк, Current Musicology No.85, Columbia University, 2008

Julian Johnson, *Present Absence: Debussy, Song, and the Art of (Dis)appearing* Лос Анђелес, 19th Century Music Vol. 40, University of California, 2017

Mylène Dubiau-Feuillerac, *Corporality and Sound in French Art Song in Some Melodies of Claude Debussy*, Тулуз, Université de Toulouse, 2007

Edward Lockspeiser, *Neuf Lettres de Pierre Louÿs a Debussy (1894-1898)*, Париз, Revue de Musicologie T.48, 1962

Pierre Bernac, *The Interpretation of French Song*, Лондон, Kahn & Averill, 1997

проф. Др Тијана Поповић-Млађеновић, *Процеси панстилистичког музичког мишљења*, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2009

Oscar Thompson, *Debussy, Man and Artist*, Tudor Pub.Co. 1940

Leon Vallas, *Debussy-His life and works*, Oxford University Press, 1931

Leon Vallas, *Theories of Claude Debussy*, Dover Publications, 1967

Anna Balakian, *The symbolist movement, A critical appraisal*, New York University Press, 1977

Glenn Pates Llorente, *Debussy's Musical Symbolis: An analysis of le Jet d'eau*, 2009

Lori Seitz Rider, *Lyrical Movements of the Soul - Poetry and Persona in Cinq Poèmes de Baudelaire and Ariettes oubliées by Claude Debussy*, Florida State University, 2002, FSU_migr_etd-1962.pdf

Artur Wenk, *Claude Debussy and the Poets*, Berkley, University of California Press, 1976

Peiser, Sacha Alexandra Grace, *Les Mains Désenlaceuses: unlocking the relationship of text and music in the Proses Lyriques*, 2009, LSU, Master'sTheses,2928, https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/2928

Neuf lettres de Pierre Louÿs a Debussy (1894-1898), Edward Lockspeiser, *Revue de Musicologie* T.48, no.125, (1962), Societe Francaise de Musicologie; избор jstor.org/stable/927161

Ashley L. Stone, *Claude Debussy's Trois Chansons de Bilitis, An Analysis*; honors thesis; Texas State University-San Marcos, San Marcos, Texas, maj 2007.

ARIETTES OUBLIÉES – PAUL VERLAINE

C'EST L'EXTASE LANGOUREUSE

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.
Ô le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire ...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.
Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?

IL PLEURE DANS MON COEUR

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?
Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
Ô le bruit de la pluie!
Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi! nulle trahison? ...
Ce deuil est sans raison.
C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

L'OMBRE DES ARBRES

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.
Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!

EKSTAZA

To je tromost slasna,
To je ljubavni zamor,
To je svo ono podrhtavanje šume,
To je zagrljaj povetarca,
To je, oko posivelih grana,
Hor malih glasova.
Opet počinje nežno mrmljanje
Zapêvanje i šaputanje.
To je kao tiho jecanje
Koje ispušta uznemirena trava...
Čini ti se, možda, da je to prigušen zvuk
Kamenčića u vrtložnom potoku
Ova ražalošćena duša
U jedva čujnom plaču,
To je naša duša, zajednička, nije li?
Moja i tvoja
Koja peva našu pesmu pokore
Ove tople večeri, tako tiho i meko?

KIŠA SUZA

Kiša suza pada u mom srcu
Kao što pada nad gradom;
Kakva je ovo melanholija
Što probada srce moje?
Ah, taj šum kiše
Koja pada po zemlji i krovovima kuća!
Za srce ovo umrtvljeno,
Ah, taj zvuk kiše!
Kiša suza pada, bezrazložnih
U srcu ovom beznadežnom.
Zar nikakve izdaje bilo nije?
Ovaj bol razlog svoj nema.
Gori je od svakog mučenja
Razlog taj nedokučiv
Da bez ljubavi i bez mržnje
Moje srce trpi takvu bol.

SENKA DRVEĆA

Senka drveća u zamagljenom potoku
Nestaje kao da je od dima.
A tamo gore, međ pravim granama,
Žalosno pevaju gugutke.
Ovaj izbleđeli pejsaž, o putniče,
pred tvojim očima nestajao je,
Dok su tužno u visokom lišću
Tvoje udavljene nade plakale!

CHEVAUX DE BOIS

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.
L'enfant tout rouge et la mère blanche,
Le gars en noir et la fille en rose,
L'une à la chose et l'autre à la pose,
Chacun se paie un sou de dimanche.
Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,
Tandis qu'autour de tous vos tournois
Clignote l'œil du filou surnois,
Tournez au son du piston vainqueur!
C'est étonnant comme ça vous soûle
D'aller ainsi dans ce cirque bête:
Rien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule.
Tournez, dadas, sans qu'il soit besoin
D'user jamais de nuls éperons
Pour commander à vos galops ronds:
Tournez, tournez, sans espoir de foin.
Et dépêchez, chevaux de leur âme,
Déjà voici que sonne à la soupe
La nuit qui tombe et chasse la troupe
De gais buveurs que leur soif affame.
Tournez, tournez! Le ciel en velours
D'astres en or se vêt lentement.
L'église tinte un glas tristement.
Tournez au son joyeux des tambours!

GREEN

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des
branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit
doux.
J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.
Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encore de vos derniers baisers;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

DRVENI KONJIĆI (VRTEŠKA)

Vrtite se, vrtite, drveni konjići,
Vrtite se stotinu puta, hiljadu puta,
Vrtite se često i zauvek se vrtite
U krug, u krug uz zvuke oboe.
Rumeno dete i ubledela majka
Momak u crnom i devojka u ružičastom,
Neki su smerni, a neki zaigrani,
Svako ponešto kupiće, za nedeljni novčić.
Okrećite se, u krug, u krug, vrteške u srcima
njihovim,
Dok oči džeparoša mračno sevaju
Tamo i ovamo, okrećite se,
Čujte zvuke pobedničke trube!
Pamet staje od opijenosti ove,
Jurnjave kroz poludeli cirkus:
Praznog stomaka i bolne glave,
Mučno je svima, u ovoj srećnoj gužvi!
Vrtite se! Tako!
Bez pomoći biča
Konji jurcajte galopom brzim:
Vrtite se, vrtite, beznadežno gladni.
I požurite vrteške njihovih duša
Već pada noć i večera je spremna
Rastura se vesela gomila
Umiruć od žeđi.
Vrtite se, vrtite! Nebo somotsko
Zlačanim zvezdama ukrašava se.
Sa tornja crkvenog tugaljivo zvono doziva-
Vrtite se, vrtite, uz radosni zvuk daira!

ZELENO

Evo rajskog voća, cveća, zelenog lišća i grana,
A evo i mog srca, koje samo za vas bije.
Nemojte ga rastrgnuti svojim belim rukama
Jer nadam se da da će vam taj skromni poklon
biti mio.
Dolazim ceo injem pokriven
Smrzlo se čelo moje na jutarnjem mrazu.
Pustite da smiri se umor moj, pred nogama
vašim,
Sanjajuć o dragim trenucima sreće.
Na vaše mlade grudi, dajte da spustim glavu
U kojoj sve još vrti se od vaših nedavnih
poljubaca;
Neka smiri se sad posle ljubavnih uzleta,
I dajte da počinem malo, dok se vi pored mene
odmarate.

SPLEEN

Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs.
Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.
Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux.
Je crains toujours,—ce qu'est d'attendre!—
Quelque fuite atroce de vous.
Du houx à la feuille vernie
Et du luisant buis je suis las,
Et de la campagne infinie
Et de tout, fors de vous, hélas!

SPLIN

Ruže su bile jarko crvene
A bršljan sasvim crn.
Draga, sa svakim pokretom tvojim,
Moja očajanja ponovo se bude.
Nebo je bilo previše plavo, previše meko,
More previše zeleno, a vazduh previše mirisan.
Drhtim od straha, strašnog iščekivanja
Pred užasom vašeg izvesnog odlaska.
Umoran sam od svetlucave zelenike
i večitog šimšira,
Umoran sam od nepregledne prirode
I od svega, avaj! Samo se od vas nisam umorio.

CINQ POÈMES DE CHARLES BAUDELAIRE

LE BALCON

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
Ô toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!
Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses.
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
Et les soirs au balcon, voilés de vapeur rose.

Que ton sein m'était doux! que ton cœur m'était bon!
Nous avons dit souvent d'impérissables choses
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.
Que les soleils sont beaux par les chaudes soirées!
Que l'espace est profond! que le cœur est puissant!
En me penchant vers toi, reine des adorées,
Je croyais respirer le parfum de ton sang.
Que les soleils sont beaux par les chaudes soirées!
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
Et je buvais ton souffle. Ô douceur! ô poison!
Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles,
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,

Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses

BALKON

Majko svih uspomena, ljubavnice nad ljubavnicama
O ti, zadovoljstva moja, o ti, dugovanja moja!
Sećaćeš se lepote milovanja
Slatkoće doma i večernjih lepota,
Majko svih uspomena, ljubavnice nad ljubavnicama!
Večeri osvetljene vrelinom uglja
Večeri na balkonu, obavijane ružičastom izmaglicom.

Kako su mi tvoje grudi bile nežne, kako mi je snažno bilo tvoje srce!
Govorili smo neizbrisive stvari,
Tih večeri osvetljenih vrelinom uglja.
Kako divno sijaju sunca u toplim večerima!
Kako je dubok prostor oko nas, kako je moćno sree!
Naginjući se ka tebi, kraljice svih mojih ljubavi,
Činilo mi se da udišem miris tvoje krvi.
Kako divno sijaju sunca u toplim večerima!
Noć se zgušnjavala, kao da postaje od kamena.
I moje su oči u mraku naslućivale tvoje kapke
Dok sam pio tvoj dah, o slasti, o otrove!
Tvoja stopala uljuljkana su bila u mojim vernim rukama.
Noć se zgušnjavala, kao da postaje od kamena.
Imam posebno umeće da prizovem srećne uspomene,

I ponovo proživim svoju prošlost, utisnut u tvom krilu.
Nigde drugde neću pronaći tvoju čežnjivu

Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux?

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes
- O serments! ô parfums! ô baisers infinis!

HARMONIE DU SOIR

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du
soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand
reposer.
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
Le ciel est triste et beau comme un grand
reposer ;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige ...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

LE JET D'EAU

Tes beaux yeux sont las, pauvre amante !
Reste longtemps, sans les rouvrir,
Dans cette pose nonchalante
Où t'a surprise le plaisir.
Dans la cour le jet d'eau qui jase
Et ne se tait ni nuit ni jour,
Entretient doucement l'extase
Où ce soir m'a plongé l'amour.
La gerbe d'eau qui berce
Ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses pâleurs,
Tombe comme une averse
De larges pleurs.
Ainsi ton âme qu'incendie
L'éclair brûlant des voluptés
S'élance, rapide et hardie,
Vers les vastes cieux enchantés.

lepotu osim u prisećanju na tvoje voljeno telo i nežno srce.

Sasvim je posebno moje umeće da prizovem srećne uspomene!

One zakletve, oni mirisi, oni beskrajni poljupci,
Hoće li se ponovo dići iz nama zabranjene dubine?

Kao što vaskrsla sunca hrle ka nebu
Oprana morskim beskrajem?
O zakletve! O mirisi! O beskrajni poljupci!

VEČERNJA HARMONIJA

Evo ga onaj čas kada, drhteći na svojoj stabljici
Svaki cvet miomiris rasipa kao da je kandilo;
Zvuci i mirisi lebde u večernjem vazduhu
Kao u vrtoglavom valceru melanholijske i čežnje!
Svaki cvet miomiris rasipa kao da je kandilo;
Violina drhti u ritmu slomljenog srca,
U vrtoglavom valceru melanholijske i čežnje!
Celo nebo je tužno i divno kao beskrajni oltar.
Violina drhti u ritmu slomljenog srca,
Dobrog srca koje prezire nepregledne crne praznine.
Celo nebo je tužno i divno kao beskrajni oltar.
Sunce se davi u svojoj stvrđutoj krvi.
Dobro srce prezire nepregledne crne praznine
Prikupljajući tako deliće pređašnje svetlosti!
Sunce se davi u svojoj stvrđutoj krvi
Dok moje sećanje na tebe kao ciborij svetli.

VODOSKOK

Umorne su tvoje prelepe oči, jadna moja voljena!
Poćini, ne otvarajući ih, dugo,
U toj bezbrižnoj pozi,
U kojoj te je zateklo uživanje.
Fontana koja u dvorištu žubori,
I ne umara se ni noću, ni danju,
Kao da produžava slatku ekstazu
U koju nas je večeras uronila ljubav.
Taj mlaz vode,
Ljuljuška hiljade cvetova,
Prelamajući mesećevih zraka
Bledu svetlost,
I onda pada kao pljusak
Ogromnih suza.
Tako i tvoja duša, zapaljena,
Vrelinom uživanja,
Juri, hitro i smelo
Ka neslućenim visinama ćarobnog neba.

Puis, elle s'épanche, mourante,
En un flot de triste langueur,
Qui par une invisible pente
Descend jusqu'au fond de mon cœur.
La gerbe d'eau qui berce...
O toi, que la nuit rend si belle,
Qu'il m'est doux, penché vers tes seins,
D'écouter la plainte éternelle
Qui sanglote dans les bassins !
Lune, eau sonore, nuit bénie,
Arbres qui frissonnez autour,—
Votre pure mélancolie
Est le miroir de mon amour.
La gerbe d'eau qui berce...

RECUILLEMENT

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus
tranquille;
Tu réclamais le Soir: il descend; le voici :
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.
Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,

Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,
Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fonds des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui
marche.

LA MORT DES AMANTS

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.
Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.
Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot tout chargé d'adieu ;
Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

I u toj maloj smrti, sliva se
U talasu tužne ravnodušnosti
Niz neke nevidiljive padine
Do dubina mog srca.
Taj mlaz vode koji ljuljuška...
O, ti, koju noć čini prelepom,
kako mi je slatko da odmorim na tvojim grudima
I slušam taj večiti jecaj
Koji živi u žuborenju fontane!
O Meseče, pevajuća vodo, blagoslovena noći,
Drveće koje drhturiš svud okolo,
Jednostavna vaša melanholija
Ogledalo je moje ljubavi.
Taj mlaz vode koji ljuljuška...

KONTEMPLACIJA

Budi dobra, tugo moja, smiri se,
Žudela si za noći; evo je, pada.
Večernji vazduh opkoljava grad
Donoseć nekome mir, a nekome muke.
Dok odvratne horde smrtnika
Izubijane zadovoljstvima, tim nemilosrdnim
mučiteljima,
Skupljaju svoju žalost na svetkovinama nižnjih,
Daj mi ruku, tugo moja, pođi sa mnom,
Daleko od njih. Pogledaj kako se umrle godine,
u svojim starim haljinama, s nebeskih visina
naginju;
Vidi taj osmeh sažaljenja koji ključa u vodenim
dubinama.
Odlazeće Sunce zaspiva pod svodovima,
I kao dugačka plaštanica vuče se ka istoku,
Slušaj, ljubavi moja, slušaj meko koraćanje noći.

SMRT LJUBAVNIKA

Postelje će nam biti natopljene opojnim mirisima,
Divani naši duboki kao grobovi,
Police naše pune venaca egzotičnog cveća
Koje je za nas cvetalo pod čistim nebeskim
svodom.
Nadmašujući sve pređašnje strasti
Naša srca goreće ko moćne baklje,
Osvetljavajuć tako srodnost
Naših blizanačkih duša.
Jedne večeri neviđenog rumenog plavetnila
Pravićemo našu jasnu svetlost
Dugačku i bremenitu teškim rastancima;
A kasnije, anđeo s neba, razmaknuće nebesa sama,
Radosno i verno, vaskrsnuće
Zamrljana ogledala i beživotni plamen.

PROSES LYRIQUES – CLAUDE DEBUSSY

DE RÊVE

La nuit a des douceurs de femmes!
Et les vieux arbres, sous la lune d'or, songent
À celle qui vient de passer la tête emperlée,
Maintenant navrée!
À jamais navrée!
Ils n'ont pas su lui faire signe ...
Toutes! Elles ont passé:
Les Frêles,
Les Folles,
Semant leur rire au gazon grêle,
Aux brises frôleuses
La caresse charmeuse
Des hanches fleurissantes.
Hélas! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson.
Les vieux arbres sous la lune d'or pleurent
Leurs belles feuilles d'or!
Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques
d'or
Maintenant ternis!
À jamais ternis!
Les chevaliers sont morts sur le chemin du
Grâal!
La nuit a des douceurs de femmes!
Des mains semblent frôler les âmes,
Mains si folles, si frêles,
Au temps où les épées chantaient pour Elles! ...
D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres.
Mon âme! C'est du rêve ancien qui t'étreint!

DE GRÊVE

Sur la mer les crépuscules tombent,
Soie blanche effilée!
Les vagues comme de petites folles,
Jasent, petites filles sortant de l'école,
Parmi les froufrous de leur robe,
Soie verte irisée!
Les nuages, graves voyageurs,
Se concertent sur le prochain orage,
Et, c'est un fond vraiment trop grave
À cette anglaise aquarelle.
Les vagues, les petites vagues,
Ne savent plus où se mettre,
Car voici la méchante averse,
Froufrous de jupes envolées,
Soie verte affolée!

O SNOVIMA

Noć je mekana kao žena!
I prastaro drveće pod zlaćanim mesecom sanjari
O njoj koja prođe, kose raspuštene,
Srca slomljenog!
Srca slomljenog, zauvek!!
Nisu upeli da je prizovu bliže...
Sve one! Sve su prošle tuda:
Ona Nežna,
Ona Luckasta,
Sejući svoj smeh po zelenoj travi
Šaljući u svevideći povetarac
Zamamno milovanje
Svojih rascvetalih kukova.
Avaj! Ništa ne ostade od svega, osim jednog
bledunjavog treptaja.
Prastaro drveće pod zlaćanim mesecom suze lije
Prelepo zlatno lišće!
Nema više ponosnih srca u oklopima svetlim da
im svoje borbe posvete
Ugašen je sjaj oklopa viteških!
Zauvek ugašen!
Vitezovi dadoše živote svoje tražeći Sveti gral!
Noć je mekana kao žena!
Ruke dosezaše do samih duša
Ruke tako nestašne, tako nežne
U davnim danima kada su mačevi pevali za njih!
Čudesni uzdasi rasli su ispod drveća.
Duša je moja, u san iz davnina, uhvaćena!

O OBALAMA

Suton pada nad morem,
Kao pohabana bela svila!
Talasi, ti mali stvorovi
Čavrljaju, kao devojčice na povratku iz škole
Okružene šuštanjem svojih sukanja
Blještavo zelene svile!
Oblaci, teški pustolovi
Razmišljaju o nadolazećoj oluji,
Preozbiljna postaje pozadina
Ovog engleskog akvarela.
Talasi, talasići
Više ne znaju gde da se denu
Jer strašna se oluja sprema
Šušte košulje u zraku
Ludost je međ zelenom svilom!

Mais la lune, compatissante à tous,
Vient apaiser ce gris conflit,
Et caresse lentement ses petites amies,
Qui s'offrent, comme lèvres aimantes
À ce tiède et blanc baiser.
Puis, plus rien!
Plus que les cloches attardées
Des flottantes églises!
Angélus des vagues,
Soie blanche apaisée!

DE FLEURS

Dans l'ennui si désolément vert
De la serre de douleur,
Les Fleurs enlacent mon cœur
De leurs tiges méchantes.
Ah! quand reviendront autour de ma tête
Les chères mains si tendrement désenlaceuses?
Les grands Iris violets
Violèrent méchamment tes yeux,
En semblant les refléter,
Eux, qui furent l'eau du songe
Où plongèrent mes rêves si doucement
Enclos en leur couleur;
Et les lys, blancs jets d'eau de pistils embaumés,
Ont perdu leur grâce blanche
Et ne sont plus que pauvres malades sans soleil!
Soleil! ami des fleurs mauvaises,
Tueur de rêves! Tueur d'illusions,
Ce pain béni des âmes misérables!
Venez! Venez! Les mains salvatrices!
Brisez les vitres de mensonge,
Brisez les vitres de maléfice,
Mon âme meurt de trop de soleil!
Mirages! Plus ne reflourira la joie de mes yeux,
Et mes mains sont lasses de prier,
Mes yeux sont las de pleurer!
Éternellement ce bruit fou
Des pétales noirs de l'ennui,
Tombant goutte à goutte sur ma tête
Dans le vert de la serre de douleur!

DE SOIR

Dimanche sur les villes,
Dimanche dans les cœurs!
Dimanche chez les petites filles
Chantant d'une voix informée
Des rondes obstinées,
Où de bonnes Tours
N'en ont plus que pour quelques jours!
Dimanche, les gares sont folles!
Tout le monde appareille

Ali Mesec, u saosećanju svom,
Smiruje sivu svađu,
Milujuć svoje ustalasale devojke
Pokorava ih i zavodi
Svojim toplim belim poljupcima.
I onda, ništa više!
Samo zakasnela zvona
Plutajućih crkava
Talasi su u molitvi,
Mirni i beli kao zategnuta svila!

O CVEĆU

U nepreglednoj zelenoj dosadi
Staklenika moje tuge,
Cvetovi su oko mog srca isprepletali
Svoje zlokobne stabljike.
Ah, kada će ponovo stići do moje glave,
One voljene ruke, tako nežno razdvajajuće?
Visoki ljubičasti irisi
Opako bodu tvoje oči
Dok se čini da se u njima ogledaju,
Izrasli iz izmaštane vode
Gde plivaju snovi moji, tako krhki
I zarobljeni u njihovoj boji;
A ljiljani, ti vodoskoci tučaka mirisnih
Gracioznost svoje beline izgubiše,
I sad, bedni, venu, tako bolešljivi bez sunca.
Sunce! Prijatelj zlog cveća,
Ubica snova! Ubica iluzija,
Te nafore unesrećenih duša!
Dođite! Požurite! Izbaviteljske ruke!
Razbijte ovu staklenu mučionicu,
Razbijte ove prozore kroz koje ulazi zlo,
Moja duša se suši od prejakog sunca!
Avaj, sve su to snoviđenja!
Iznemogle su moje ruke od molitve stalne,
Oči su mi izmučene okeanom suza!
Večno će trajati ovaj poluđujući zvuk
Neumornih crnih latica, koje padaju jedna po
jedna na moju glavu, u stakleniku ovom, tuge
moje.

O VEČERIMA

Nedelja je stigla u grad!
Nedelja je u srcima ljudi!
Nedelja koja pripada devojčicama
Malenim pevačicama
Spletova krunica molitvenih
Koje samo za dobročinstvo znaju.
Još malo im je takvih dana ostalo!
Nedeljom polude železničke stanice
Svi se žurno spremaju

Pour des banlieues d'aventure
En se disant adieu
Avec des gestes éperdus!
Dimanche les trains vont vite,
Dévorés par d'insatiables tunnels;
Et les bons signaux des routes
Échangent d'un œil unique
Des impressions toutes mécaniques.
Dimanche, dans le bleu de mes rêves
Où mes pensées tristes
De feux d'artifices manqués
Ne veulent plus quitter
Le deuil de vieux Dimanches trépassés.
Et la nuit à pas de velours
Vient endormir le beau ciel fatigué,
Et c'est Dimanche dans les avenues d'étoiles;
La Vierge or sur argent
Laisse tomber les fleurs de sommeil!
Vite, les petits anges,
Dépassez les hirondelles
Afin de vous coucher
Forts d'absolution!
Prenez pitié des villes,
Prenez pitié des cœurs,
Vous, la Vierge or sur argent!

Za svoje avanture u predgrađima,
Opraštaju se!
Sasvim pomahnitalo!
Nedeljom, vozovi jure,
Nezasiti ih tuneli gutaju, cele;
A dobroćudni saobraćajni znakovi
Jednooko namiguju
Osećaja sasvim mehaničkih:
Nedelja je, u plavetnilu mojih snova,
Kada su mi misli
zbog ugaslih vatrometa nesrećne
I zauvek će tako
Oplakivati davnašnje nedelje, sasvim
zaboravljene.
Somotski korak noći
Približava se i uspavljuje lepo, izmoreno nebo,
Dok nedelja postaje zvezdana avenija;
O, pozlaćena device Marijo
Pusti da se san rascveta ko cveće!
Brzo! Maleni anđeli,
Prestignite laste,
Pa počinite malo
Osnaženi majčinskim oprostom!
Smiluj se nad gradovima,
Smiluj se nad našim srcima,
O, pozlaćena device Marijo!

CHANSONS DE BILITIS - PIERRE LOUÏS

LA FLÛTE DE PAN

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une
syrinx

faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche
cire qui est douce à mes lèvres comme le miel.
Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux; mais
je
suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si
doucement que je l'entends à peine.
Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes
près l'un de l'autre; mais nos chansons veulent
se
répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent
sur la flûte.
Il est tard; voici le chant des grenouilles vertes
qui
commence avec la nuit. Ma mère ne croira
jamais que je suis restée si longtemps à chercher
ma ceinture perdue.

PANOVA FRULA

U slavu dana Hijakintovih poklonio mi je
panovu frulu
od trske s pažnjom sečene, belim voskom
spojene
Koji je na usnama mojim bio sladak kao med.
Uči me da sviram, dok mu sedim u krilu, ipak a
sam uplašena malo, dok mi on svira tako nežno
da ga jedva čujem.
Reči nam nisu potrebne, jer blizu smo toliko
jedno drugom, da naše pesme razgovaraju
dok nam se usne dodiruju na fruli.

Kasno je; Počinje poj zelenih žaba
Koji najavljuje noć. Moja majka nikada neće
poverovati
Da sam toliko odocnela, tražeći svoj izgubljeni
kaiš.

LA CHEVELURE

Il m'a dit: «Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.
«Je les caressais, et c'étaient les miens; et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.
«Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entraais en moi comme mon songe.»
Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.

LE TOMBEAU DES NAÏDES

Le long du bois couvert de givre, je marchais; mes cheveux devant ma bouche se fleurissaient de petits glaçons, et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.
Il me dit: «Que cherches-tu?»—«Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau blanc.»
Il me dit: «Les satyres sont morts. Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau.» Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux froids, et les soulevant vers le ciel pâle, il regardait au travers.

KOSA

Rekao mi je: „Sinoć sam te sanjao. Tvoja mi je kosa bila oko vrata. Kao crna ogrlica oko mog potiljka i po celim grudima.
Mazio sam je i kao da je moja; ujedinjeni zauvek tom istom kosom,
usne na usnama, kao dva drveta lovorike što dele jedan koren.
Preplitali smo se tako polako da mi se učini da postajem ti,
il da ti u mene ulaziš, kao da si san.’
Kada se sve svršilo, stavio je svoje ruke na moja ramena i tako me je nežno pogledao da drhteći spustih pogled.

NA GROBU NAJADA

Kroz mrazom okovanu šumu, hodala sam; kosa mi je pokrivala lice sva okićena malim ledenicama, a moje sandale bile su teške od prljavog snega.
Reče mi: ‘Šta to tražiš?’ ‘Pratim tragove satira. Njegovi mali dvoprsti tragovi liče miregardait au travers. na rupe na belom kaputu.’
Rekao mi je: ‘Satiri su poumirali. I satiri i nimfe. Ovako strašnu zimu nismo videli više od trideset godina. Tragovi koje vidiš jarcu pripadaju. Zastanimo malo ovde nad njihovim grobovima.’
I motikom svojom razbi led na izvoru vode, gde nekad davno smejaše se najade.
On uze velike komade leda i podigavši ih ka bledom nebu, gledaše kroz njih.

TROIS POÈMES DE STEPHANE MALLARMÉ

SOUPIR

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,

UZDAH

Moja duša uzdiže se ka tvom čelu, o mirna sestro,
Tamo gde živi sanjiva jesen, međ tvojim riđim pegicama,

Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
-- Vers l'azur attendri d'octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid
sillon,
Se trainer le soleil jaune d'un long rayon.

PLACET FUTILE

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébée
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos
lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille ni du rouge, ni Jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des
orfèvres !

Nommez-nous... toi de qui tant de ris
framboisés

Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux
délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un
éventail

M'y peigne flûte aux doigts endormant ce
bercail,

Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

EVENTAIL

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.
Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.
Vertige ! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naïtre pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

I ka nemirnom nebu tvog anđeoskog oka
Penje se, kao vodoskok u vrtu melanolije,
Uspinje i verno juri ka čistoj plaveti nebeskog
svoda.

Prema blagom nebu ovog bledog i čistog
meseca oktobra, Nebu beskrajne čežnje koja
ogleda se u tom plavetnilu , Jesen je tu, u
mrtvim vodama, gde uvelo lišće živi svoj mučni
kraj, tu je u ledenom tragu vrtložnog vetra, dok
sunce pada u dugačkom žutom zraku.

UZALUDNA MOLBA

Princezo! Zavidim Hebi čije lice krase pehar
koji ljubi usta Vaša,
Sva moja strast nije dovoljna da izmeni moj
bedni položaj služitelja,
Moje nago telo neće biti slika na porcelanu iz
Sevra.

Ja nisam tvoj brkati psić, niti bombona, niti ruž
na tvojim usnama, niti sam neka zaludna igra,
I dobro znam da ne vidiš me, ti rajaska
plavokosa ženo čije pletenice pletu zlatari.

Proglasite me... ti čiji smeh boje maline skuplja
se u stada krotkih ovčica,
uvek gladnih i ludo meketavih,

Proglasite me... i nek me Amor naslika kako
flautom uspavljujem to stado.

Princezo, proglasite me pastirom Vaših osmeha.

LEPEZA

O sanjarko, padam
na tvoj put uživanja bez mere,
al ipak siguran u tvojoj ruci, kroz fine laži,
da opstanem.

Svežina sumraka

Juri ka tebi sa svakim pokretom,

U zarobljenom ritmu

Koji nežno udaljava horizont.

Vrtoglavice! Vidiš li kako treperi prostor,

Kao savršen poljubac,

Lud od nepripadanja,

Nit umire, nit izgara.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli.
Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est
Ce vol blanc fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

Osećaš li taj podivljali raj,
Taj zaboravljeni smeh
Koji pršti iz uglova tvojih usana,
Duboko u moje prevoje.
Žezlo rumenih obala,
Zaustavljeno u zlatnim večerima, to je
Zatvoreno belo krilo koje spuštaš
Na vrelinu svoje narukvice.

PREVELA KATARINA JOVANOVIĆ

БИОГРАФИЈА

Катарина Јовановић двадесетпет година ствара своје место у европској уметничкој музици. Од 2013. године носилац је ордена Chevalier des Art et des Lettres (Витез уметности и књижевности) француске владе, за посебан допринос француској култури, као и култури целокупног европског простора.

Добитница је Гранприја и награде публике на такмичењу Montserrat Caballé 2000. године, као и Награде за најбољег младог уметника УМУС-а. Била је финалисткиња такмичења ОПЕРАЛИА - Пласидо Доминго у Вашингтону 2001. године.

Наступала у концертним дворанама, на оперским сценама и фестивалима широм света.

Међу улогама које је тумачила издвајају се: Норма, Аида, Виолета Валери, Леонора (Трубадур), Амелија (Бал под маскама), Дона Ана, Вителија, Грофица Алмавива, Мадалена (Андреа Шеније), Мими, Маргарета, Татјана, Богиња Кали (Две главе и девојка) итд. Упоредо интензивно негује уметност соло песме и има веома велики концертни репертоар.

Сарађује са великим светским солистима и диригентима. Снимала је за ББЦ, Франс 2 и 3, АРТЕ, Mezzo, РТС, ХТВ, Румунску радио-телевизију, шпански РТЕ.

Њене снимке су објавили ТрансАрт и Нахос.

Дипломирала и магистрирала у Београду у класи Ирине Арсикин и усавршавала се у Лондону на *Guildhall School of Music and Drama* код Рудолфа Пиернеја и Џенис Чепмен. Била је стипендиста престижног *Steans Music Institute*, у оквиру Равиниа Фестивала у Чикагу.

Ванредна је професорка на ФМУ, била је уметничка директорка Опере Народног позоришта у Београду.

Већ неколико година интензивно сарађује и наступа у Француској, Кини, Србији, са пијанистом и професором Дејаном Синадиновићем у оквиру Мемон Дуа.