Claude Debussy: La Mer, tri simfonijske skice

Šarić, Antica

Master's thesis / Diplomski rad

2008

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:610083

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-18**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
I. b odsjek za glazbenu teoriju

CLAUDE DEBUSSY:
LA MER
Tri simfonijske skice

Diplomski rad

Mentor: prof. Marko Ruždjak

Studentica: Antica Šarić

Zagreb, svibanj 2008.

KNJIŽNICA
MUZIČKE AKADEMIJE U ZAGREBU
Broj: 1720

SADRŽAJ

CLAUDE DEBUSSY (1862 - 1918) 1

OKOLNOSTI U KOJIMA NASTAJE *LA MER* 4

La Mer - formalna i harmonijska analiza

LA MER – GLAZBENI JEZIK 9

I. STAVAK - *De l' aube à midi sur la mer* 16

II. STAVAK - *Jeux de vagues* 35

III. STAVAK - *Dialogue du vent et de la mer* 55

ZAKLJUČAK 79

BIBLIOGRAFIJA 80

CLAUDE DEBUSSY (1862 – 1918)

Claude Achille Debussy rođen je Parizu kao potomak siromašne obitelji. Nakon pouke iz klavira koju je dobio u ranim godinama, 1873. ulazi u pariški konzervatorij gdje vrlo dobro napreduje kao klavirski virtuoz. Međutim, sve više ga privlači skladanje. Za vrijeme studija često s nastavnicima vodi rasprave o ustaljenim pravilima te počinje eksperimentirati sa zvukovljem i glazbenim zamislima na nov i često sporan način. Zanima ga sve što prkosi ustaljenim glazbenim uvjerenjima.

Dobivši *Prix de Rome*, 1884. odlazi na četverogodišnji plaćeni studij u Rim. U Italiji ga oduševljava samo jedan događaj – susret s ostarjelim virtuozom Franzom Lisztom koji mu preporuča da obiđe rimske crkve u kojima se može slušati glazba renesansnih majstora. Glazba Palestrine i di Lassa Debussyja je odmah osvojila. Po povratku u Pariz, prema zahtjevima *Prix de Rome* piše kantatu *Izabrana gospođica,* ali njegovo prvo zrelo djelo nailazi na loš prijam.

Debussy počinje živjeti kao pravi boem, prateći najnoviju književnu, slikarsku i glazbenu modu. Svjetska izložba u Parizu 1889. dovodi ga u doticaj s istočnjačkom kulturom, očaran je orijentalnim ljestvicama, zamršenim ritmovima i neiscrpnim kombinacijama eteričnih svjetlucavih zvukova javanskog gamelana. Još jedna prekretnica u njegovu umjetničkom životu nastaje ulaskom u književni salon simbolista Mallarméa, gdje u osobnom dodiru s prvacima tadašnje francuske literature, poput Verlainea, Régniera i drugih, uviđa zajedničke težnje književnosti, poezije i slikarstva za obnovom francuske umjetnosti, istodobno otkrivajući nove mogućnosti koje pruža glazba.

Iz naklonosti prema Mallarméovoj poeziji, 1894. nastaje *Prélude à l' apres-midi d' un faune.* U toj revolucionarnoj skladbi sve je novo: to je prozračna glazba otvorenog prostora, tople atmosfere i blistavih boja koje donosi impresionistički orkestar. Djelo doživljava uspjeh u cijeloj Europi, no u srediste pažnje Debussyjevo ime ulazi tek 1902. s premijerom njegove jedine opere *Pelléas et Melisande.*

Na početku prvog svjetskog rata, Debussy je jedan od najslavnijih europskih kompozitora. Ne dočekavši kraj rata, umire u Parizu 1918. godine.

Debussyjeva sjajna ličnost otkrila je gotovo sve mogućnosti koje je impresionizam pružao kompozitoru, udarivši mu individualan pečat. Taj veliki umjetnik počinje svoje djelovanje u doba kad u europskoj glazbi još vlada dualizam dura i mola, iako nagrižen zahvatima Wagnerovog *Tristana.* Ostavši u suštini tonalitetan, u područje harmonije unosi znatna obogaćenja. Uz dur i mol u punoj ravnopravnosti postavlja povećani trozvuk, na kojem dalje gradi povećani četverozvuk i peterozvuk što dovodi do primjene cjelostepene ljestvice. Osim cjelostepene, upotrebljava stare načine, te pentatonsku ljestvicu, nerijetko sučeljavajući tonalitetne i netonalitetne odsječke. Debussy ide u krajnost tercne građe akorda (D9, D11, D13), istodobno je obogaćujući dodanim sekundama, kvartama, sekstama. Suprotno pravilima klasične harmonije, sasvim slobodno niže paralelne trozvuke, četverozvuke, peterozvuke i šesterozvuke, ne brinući o rješenjima disonanci i harmonijskim oprekama. Akordi izmiču funkcionalnim zakonitostima te dobivaju koloristička vrijednost, a pojava *melodijske harmonije* dovodi do toga da se elementi počinju ponašati samostalno.

Debussyjeve skladbe su višeslojne, a svaki od slojeva ima svoj vlastiti život. Teme (koje nemaju pravu vezu s temom u klasičnom smislu) su poput vizija, pojavljuju se i gase vrlo brzo, često skrivene u slojevima skladbe, razvijajući se samostalno, neovisno od harmonije. Bas nekad podupire harmoniju, a ponekad se kreće slobodno, bez obzira na harmonijsko tkivo. Forma je pretežno rapsodičnog, improvizacijskog tipa, cjelina se sastoji od sitnijih mozaičkih odlomaka, a osnovna metoda je ponavljanje ideja u stalnoj mijeni. Debussyjev jezik izvire iz njegove genijalne ličnosti, spontano i slobodno.

Debussyjeve kompozicije pripadaju različitim područjima:

U **klavirskim kompozicijama** naći ćemo sve što je htio i mogao ostvariti, a u red značajnih idu: *Deux arabesques* (1888) , *Suite bergamasque* (1890-1905), *Pour le piano* (1896-1901), *Estampes* (1903), *L' Isle joyeuse* (1904) , *Images* (prva serija 1905, druga 1907), *Children's Corner* (1908) , *Préludes* (prvi svezak 1910, drugi 1910-1913) koji označavaju vrhunac njegove i impresionističke klavirske muzike, *Études* (dva sveska,

1915) te *Petite suite* za klavir četveroručno (1889) koja se najčešće izvodi u Busserovoj transkripciji za orkestar.

Mnoge **pjesme za glas i klavir** na stihove Verlainea, Baudelairea i P. Louysa te na vlastiti tekst objavljene su u ciklusima: *Ariettes oubliées* (1888), *Cinq poémes* (1887-1889), *Fétes galantes* (prva serija 1892, druga 1904), *Chansons de Bilitis* (1897).

Na području **komorne glazbe** najistaknutiji su: *Gudački kvartet u g–molu* (1893) koji uz srodne kompozicije Francka i Ravela udara temelje novoj francuskoj glazbi, i tri sonate, od kojih 1915. nastaju *Sonata za violončelo i klavir* i *Sonata za flautu, violinu i harfu*, te 1916.-1917. *Sonata za violinu i klavir.*

Među **orkestralnim djelima** na prvom mjestu su: *Prélude à l'aprés midi d'un faune* (1892-1894) , *Nocturnes* (*Nuages – Fétes - Sirenes,* 1897-1899*), La Mer* (1903 -1905), *Images (Gigues – Iberia - Rondes de Printemps,* 1906-1912)

Debussyjev odnos prema orkestru u skladu je s njegovim pogledima na harmoniju. On uživa u beskrajnim mogućnostima zvučnosti, koje može iskoristiti samo tako da umjetnost orkestracije postavi na nove temelje. Puhačima, gudačima i udaraljkama, te tako cijelom orkestru, omogućava mnogo širi raspon. Boje ne podvostručuje u unisonu, već ih slaže jednu uz drugu, pristupajući ulogama pojedinih sekcija orkestra na posve nov način. Osobito dobro iskorištava drvene puhače, kako za solističke, tako za skupne nastupe, pišući dionice istom preciznošću i slobodom linija kao u komornoj glazbi. Gudačima daje do tad neostvarenu prozračnu teksturu dosljednim pisanjem partiture za svaki instrument pojedinačno, a harfi daje neovisno mjesto, kakvo do tad nije imala.

Od **vokalno – instrumentalnih kompozicija**, većeg opsega su: kantata
La Damoiselle élue (1887-1888), opera *Pelléas et Mélisande* (1892-1902), misterij *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1911) te baleti *Khamma* (1912) i *Jeux* (1912).

Pelléas u potpunosti odgovara tipu opere kakvu je zamišljao Debussy te označava prekretnicu u francuskom glazbenom kazalištu. Debussy i u muzičko-scenskom djelu niže sliku za slikom, te je muzičko tkivo više nalik na mozaički nanizane dojmove, nego organski povezana cjelina. Orkestar je kao i u drugim njegovim djelima profinjen, prozračan, osebujan u koloritu i udruživanju (ali ne i stapanju) pojedinih dionica. Gomilanju zvukovne snage, karakterističnom za Wagnerovu operu, Debussy suprostavlja umjerenost i suzdržanost kao tipične francuske osobine.

OKOLNOSTI U KOJIMA NASTAJE *LA MER*

Debussy počinje pisati *La Mer* u ljeto 1903. i dvije godine kasnije, 1905., *tri simfonijske skice* praizvedene su u Parizu, ne nailazeći na veliko oduševljenje publike. Iako su za djelo značajni impresionistički utjecaji, njegova briljantna i kristalna orkestracija, te čvrsta struktura prvog i posljednjeg stavka, s jasnim izražajnim temama, u suprotnosti su s nejasnim maglovitim značajkama tog stila.

U vrijeme kad nastaje *La Mer,* kompozitori u Francuskoj i Belgiji, suočeni s ponovnim procvatom instrumentalne glazbe, podijeljeni su između programne, čiji je glavni predstavnik Liszt (Straussove simfonijske pjesme postepeno se počinju pojavljivati u Parizu), i apsolutne glazbe u obliku simfonije, sonate i gudačkog kvarteta. César Franck, središnja figura ove renesanse, svjedoči o dualizmu odlučivši se u jednom broju dijela za Lisztovu simfonijsku pjesmu, a u drugom za raznovrsne adaptacije simfonije i komornih oblika. Franck u francusku glazbu uvodi ciklički princip, smatrajući se nasljednikom srednjovjekovnih tradicija (ciklički oblik mise temeljen na *cantusu firmusu*) i klasične sonatne forme (Beethoven). Simfonija je jos uvijek ultimativni muzički ideal, sposobna postaviti najveće zahtjeve i kompozitoru i publici, a kompozitori je prihvaćaju u Beethovenoj formi, primjenjujući Franckov ciklički model obično na tri stavka.

U desetljeću *La Mer,* Vincent d'Indy, utemeljitelj *Scholae Cantorum*, piše dva višestavačna djela zanimljiva za proučavanje *La Mer.* Dok su četiri stavka njegove *Druge simfonije* (nastala 1902.-3., praizvedena 1904.) privrženi Franckovom cikličkom modelu i idealima apsolutne glazbe, simfonijski triptih *Jour d'été à la montagne* (1905.) slijedi Lizstov programni princip. Nazivi stavaka i d'Indyjev opis programa podsjećaju na aspekte *La Mer*: «*Ovo su moje impresije planine u tri perioda dana: Aurore (izlazak sunca bez oblaka), Jour (sanjarenje u borovoj šumi uz pjesmu što dopire dolje s ceste) i Soir.*» *Jour d'été* i *La Mer* zajednička je sugestija preobrazbe krajolika kako se mijenjaju raspoloženja i svjetla dana, no Debussyjev stav prema programnoj muzici dobro je dokumentiran. U osvrtu na jednu izvedbu Beethovene *Pastoralne simfonije* on piše: «*Neke od stranica starog majstora sadrže impresije dublje i od same ljepote krajolika. Zašto? Jednostavno zato što nema direktne imitacije, više se radi o pokušaju*

hvatanja nevidljivih senzacija prirode. Da li netko ponavlja misterij šume bilježeći visinu drveća? U pitanju je proces u kojem neograničene dubine šume daju maha mašti.» Drugom prilikom, u jednom intervjuu kaže: «*Ja živim u svijetu imaginacije koja je stavljena u pogon potaknuta nečim iz moje nutrine, a ne vanjskim utjecajima koji me ometaju i ne pružaju mi ništa. Pronalazim iznimno zadovoljstvo tražeći duboko u sebi, i ako išta izvorno iz mene izađe, može jedino na taj način.*» Iako je većina Debussyjevog stvaralaštva programna do te mjere da pojedinačni stavci nose deskriptine naslove, njegovi komentari o Beethovenu jasno pokazuju ograničenja koja mu nameće piktoricizam i impresionizam u glazbi.

Razlike između *La Mer i Jour d'été* očite su i na drugim područjima. *Jour d'été* ležernije je strukture, a uvod ne donosi značajan motivički materijal. Tu su široko postavljene oktave kojima se ubrzo pridružuje pjesma ptice. Kontrastno *La Mer,* djelu koje se odbija ponavljati u bilo kojem smislu, završne stranice finala povratak su početnom stanju uvodnog stavka uz obrtanje redoslijeda, tako da djelo završava oktavama kojima pjesma ptice prethodi.

Nakon mladenačkih pokušaja, zreli Debussy oslobađa se simfonije kao apstraktne glazbe. Simfonija kakvu prakticiraju Franckovi sljedbenici za njega je ortodoksija koja lišava glazbu ekspresije i slobode. Iritiranost akademskim manifestacijama simfonije često i jasno izražava: «*Moramo li zaključiti da je, unatoč tolikim pokušajima transformacije, simfonija – u svoj svojoj istančanosti i formalnoj uređenosti, stvar prošlosti?*» No utjecaj Beethovena itekako je prisutan. Da je majstorov način postupanja s temom vrijedno slijediti, dokazuje izvadak iz knjige Debussyjevih eseja i glazbenih kritika (objavljena nakon njegove smrti, 1921. g.) *Monsieur Croche, Antidilettante* , a odnosi se na Beethovenovu *Devetu simfoniju*: «*Mala bilježnica što sadrži više od dvjesto varijacija glavne teme Finala, dokazuje Beethovenovu vječnu opsjednutost traženjem... Ovakvim određenjem, tema sadrži sve sto je moguće pružiti... Sa svakom varijacijom osjeća se novo oduševljenje, nikad se ne stječe dojam repeticije.*»

Nekoliko je višestavačnih kompozicija devetnaestog stoljeća koje nisu dovoljno *simfonijske* da bi zaslužile naziv simfonija, sonata ili gudački kvartet, no u mnogim aspektima zadržavaju karakteristike ovih oblika. Obično su poznate po nazivima stavaka, poput Schumannove *Uvertira, Scherzo i Finale, Op.52* (1842.) koja je opsegom bliska *La*

Mer. Sličnih dimenzija kao *La Mer* su i Franckove trostavačne kompozicije za klavir *Preludij, koral i fuga u h–molu* (1884.) i *Preludij, arija i finale u E–duru* (1886. – 1887.), obje izraziti primjeri cikličkog principa.

Debussy prkosi strogoj klasifikaciji. Ne komponira strogu simfoniju, niti želi da *La Mer* bude identificirano kao simfonijska pjesma. Odabravši podnaslov *Tri simfonijske skice,* urođeno neprilagođen kompozitor spretno izbjegava povezivanje s oba žanra.

Ipak, za generalni Debussyjev stav, *La Mer* je iznenađujuće blisko retoričkim i generičkim karakteristikama simfonije devetnaestog stoljeća. Formalno udaljen od tradicije, *De l'aube à midi sur la mer* (prvi stavak) niječe uobičajeno mjesto reprize, no zadržava polagan uvod, misteriozan i s nedefiniranim tonalitetnim centrom, što *accelerandom* vodi u bržu sekciju. Među ostalim francuskim simfoničarima, polagani uvod preferirali su i Franck i D'Indy: D'Indyjeva *Druga* sadrži ga i u prvom i u trećem stavku. Po polaganom uvodu i *accelerandu Allegra,* Schumannova *Četvrta* preteća je *La Mer*. Schumann pobija mnoga školska pravila sonatnog oblika, prisvajajući za *Allegro* progresivnu shemu, umećući opsežan nov materijal u provedbenu sekciju, te tek oskudno podsjećajući na ekspoziciju u jasnoj, sažetoj reprizi. Pri umetanju novog materijala, Debussy se poslužio još jednim favoritom *Francuske škole* – koralom. U d'Indyjevoj *Drugoj*, fuga što čini srž posljednjeg stavka kulminira uobičajenim koralom, pobjedonosnom afirmacijom pozitivne vjere koja nadahnjuje program gotovo svakog opsežnijeg djela proizišlog iz Franckova kruga. *La Mer* trijumfalno završava koralom i konačnom afirmacijom tonike.

Dodirne točke sa simfonijom devetnaestog stoljeća vidljive su i u *Jeux de vagues* (drugi stavak) koji karakterom i nazivom podsjeća na tradicionalni scherzo. A u *Dialogue du vent et la mer* (treći stavak), potpuno individualnoj strukturi, tretiranje lirske osnovne teme podsjeća na primjere Rusa, naročito Čajkovskog, osobito kad je u *romantičkom* klimaksu tema repriziranа s pojačanjem oktaviranih gudača iznad pulsirajuće pratnje. Ovakvim postupanjem s tradicijom, Debussy ulazi u simfonijsku strukturu mnogo dublje od svojih suvremenika koji jedinstvo cjeline garantiraju tek jednim pojavljivanjem cikličkog motiva u svakom dijelu.

Unatoč Debussyjevu protivljenju bilo kakvom etiketiranju, zahvaljujući naslovu, *La Mer* nije pošteđeno poistovjećivanja s djelima drugih skladatelja i umjetničkih pravaca.

Dok ga jedni povezuju sa simbolističkim pokretom, a drugi se odlučuju ostaviti ga neklasificirano, jedan od Debussyjevih posljednjih učenika, Lockespeiser, je odlučan: «*La Mer je najbolji primjer orkestralnog impresionističkog djela.*»

Impresionistički slikari prikazuju atmosferu ili senzaciju oko vanjskih objekata, ilustrirajući *istinu* iza njih skloni njihovom geometrijskom obliku. U glazbi je termin impresionizam posuđen, sa svim opasnostima što ih sa sobom nosi. Kako je već rečeno, *La Mer* nije pokušaj slikanja mora kakvo kroz igru svjetla prodire u kompozitorovu maštu. Debussy oslobađa glazbu semantičke intencije, ne ostavljajući mjesta vanjskim objektima. Opisujući svoj kreativni proces i očekivane reakcije slušatelja, on sugerira da je *La Mer* obezvrijeđeno kad se interpretira kao ilustracija.

Interpretaciji djela kao impresionističkog djelomično je pridonio i odabir slike japanskog umjetnika Katsushike Hokusaija *Kruna vala Kanagawe* za naslovnicu partiture, u čijem je sadržaju (tri broda s posadom gotovo potopljenom u oluji) publika bila sklona naslutiti dramatiku *Dialogue du vent et de la mer.* No nesumnjivo veći utjecaj u obikovanju Debussyjeva vlastita odgovora na temu *more* imala je dramatična uporaba svjetla i prostora u marinama slikara Turnera, «*najistančanijeg kreatora misterija u cijelom svijetu umjetnosti*», kako je jednom izjavio. Način nanošenja boje na platno, nov tretman perspektive, te otvaranje drugih klasičnih tehnika krucijalni su elementi u evoluciji modernog slikarstva, a analogija između *La Mer* i impresionističkog slikarstva eventualno se može tražiti u njihovim tehničkim značajkama. Harmonija u *La Mer* nije funkcionalna – akord ili skupina akorda satkani su u svrhu stvaranja raspoloženja trenutka, trenutačne impresije koju treba prenijeti slušatelju. Stare progresije temeljene na hijerarhijskom odnosu dominanta – tonika i pažljivo riješenim disonancama gotovo da ne postoje, a harmonija dobiva koloristička funkciju. Neosporno je da Debussy slijedi vlastite hirove, kako u harmonijskom, tako i u formalnom pogledu, stavljajući svoj ukus ispred školskih pravila, no to ne znači da je njegova glazba manje logična ili manje pažljivo strukturirana – samo da je jezik nov.

La Mer

-formalna i harmonijska analiza-

LA MER - GLAZBENI JEZIK

Pozitivne, kao i negativne kritike zbog radikalnog postupanja s formom, uvijek su pratile Debussyjeva djela. Klimaksi koji se rješavaju gotovo prije nego su započeli, a čija funkcija nije rasvjetljavanje forme, promatrani su kao temeljna karakteristika kako Debussyjevog, tako impresionističkog stila. Analitičari još govore o Debussyjevoj glazbi kao maglovitoj, nedefiniranoj. Schönberg opisuje njegove harmonije *«bez konstruktivnog značenja, često namijenjene koloorističkoj svrsi izražavanja raspoloženja i slika, pri čemu vanglazbeni sadržaji postaju konstruktivni elementi koji inkorporirani u glazbene funkcije proizvode neku vrst emocionalne razumljivosti.»*

Ipak, nedefinirane formalne granice nisu sveprisutna karakteristika Debussyjeva stvaralaštva. Najočitije su u *Prélude à l' apres-midi d' un faune* gdje je latentna podjela A B A vješto zamaskirana, čini se da se dijelovi međusobno preklapaju, a djelo teče izvanredno glatko. Ovo djelo utjecalo je na popularnu percepciju Debussyjeva stila više no ijedno drugo, što nije razlogom da se čitav skladateljev opus definira na temelju njega. U *Preludiju* zamagljenost formalnih granica savršeno odgovara karakteru Mallarméove pjesme, pa tako ima specifičnu funkciju.

Debussy se čitav život borio protiv stilskih prioriteta svojih suvremenika. Sve što sputava maštu, promiče jednostavna rješenja te nedostatak invencije, bilo je proturječno kompozitoru koji 1907. svom izdavaču ponosno izjavljuje da su *Rondes de printemps* (orkestralne *Images)* *«neformalna glazba». Neformalnost* je u *La Mer* manje izražena (*Rondes* su nastale kasnije), no jasni formalni obrisi ne isključuju njegovu slobodu od konvencija.

De l' aube à midi sur la mer je suprotnost *Preludiju*: formalne granice kristalno su jasne, te je četiri puta u stavku uveden nov materijal, izrazito različit od svega što mu je prethodilo. Završeci dviju glavnih sekcija postupno iščezavaju do nečujnosti, što samo još više naglašava snagu novog početka. S druge strane, za razliku od latentne trodijelnosti *Preludija*, formalni obrazac kojeg proizvode jasno definirane sekcije - A B C D E - ne podsjeća na tradicionalne sheme.

Jeux de vagues je vrhunac rastapanja formalnih granica, glazba raspreda svoje tkivo slijedeći hirove kompozitora.

Čini se da *Dialogue du vent et de la mer* konačno odgovara tradicionalnom obliku. Jasna formalna raspodjela podsjeća na oblik ronda, dok neki u njoj pronalaze manifestaciju sonatnog oblika. No način na koji dvije tematske grupe tijekom stavka mijenjaju karakter i funkciju čini obje usporedbe jedva održivima.

Zanimljivu korekciju impresionističke interpretacije Debussyjeve forme čini američki teoretičar Howat u svojoj knjizi *Debussy in Proportion,* navodeći da su formalne granice *La Mer* temeljene na *zlatnom rezu.* Analizama, osobito vanjskih stavaka, otkriva na zlatnom rezu temeljene spirale, navodeći manjak od jednog takta u prvom stavku (t. 83 – dva takta sažeta u jedan) čime je postotak netočnosti sveden na minimum. Stvarni značaj ovakvih zaključaka teško je procijeniti, te osim samog djela, materijalni dokazi (pisma, skice...) da je Debussy svjesno pronašao ovako proporcionalne sheme ne postoje.

Vitalna komponenta slobode od konvencija u *La Mer* je evolucija novog procesa prilagođenog promjenjivom okruženju svakog stavka, te svake sekcije djela. Debussyjeve *simfonijske skice* ne pričaju priču, no ono što one imaju zajedničko s literarnom fabulom jest slijed događaja koji podrazumijeva dijelove poput uvodnog paragrafa ili postupno ubrzavanje dok zbivanja ne dosegnu klimaks. Redoslijed događaja nije slučajan: što se dogodi u uvodu stavka teško da će se ponoviti kasnije, a rezultat ovakvog razvoja je pomno isplanirana progresija od početka do kraja djela. Tonaliteti/načini, harmonija, ritam i drugi parametri za Debussyja su narativna sredstva koja kroz tri stavka *La mer* paralelno napreduju.

... O TONALITETIMA/NAČINIMA I HARMONIJI

Tonaliteti/načini su jedno od glavnih izražajnih sredstava u *La Mer.* Njihova snaga osjeća se u raznolikom razvoju akordičkih struktura što karakteriziraju svaku sekciju, te u povezivanju sekcija istaknutim tonskim visinama koje pridonose procesu definiranja tonike kako djelo napreduje (v. str. 75).

Površan pregled tonaliteta triju stavaka rezultira shemom tipičnom za tradicionalnu simfoniju:

I. stavak : (h), Des, (E), (B), Des

II: stavak : E (=Fes)

III. stavak : cis/Des

Mnoga su djela devetnaestog stoljeća koja za središnji stavak odabiru sniženu medijantu, a moguće je da je Debussy, povodeći se za istima, omekšao prijelaz iz E-dura u Des-dur umećući između cis-mol tonalitet.

Harmonijska organizacija *La mer* je centripetalna, a u svakom stavku zadovoljavajuće se može odrediti tonika, barem u završnim taktovima naznačena durskim kvintakordom. No jasno je da je upotreba dur/mol tonaliteta u ovoj skladbi ograničena. U *De l'aube à midi sur la mer* temelj uvoda je tetratonika, prva sekcija ponajviše je bazirana na sintetičkom načinu na tonu *des* (kasnije transponiranom na *e*); kontrastno tome, druga sekcija koristi B-dur, mada s naglaskom na *c* kao *notom finalis* latentnog dorskog načina, dok coda varira između sintetičkog načina na *des* i Des-dura.U *Jeux de vagus* slijed različitih akordičkih struktura upotrijebljen je da okarakterizira i razgraniči različite stupnjeve vremenske i motivičke organizacije. U uvodu su korišteni napeti disonantni akordi s velikim septimama, da bi u pratnji kontinuiroj melodiji u drugoj polovici stavka bili zamijenjeni *mekšim* akordima s malim septimama. U *Dialogue du vent et de la mer,* kad nastupa u prvoj polovici stavka, osnovna tema poduprta je molskim harmonijama, u drugoj polovici durskim.

Tek nekoliko djela devetnaestog stoljeća pokazuje ovoliku slobodu. Čak i u *Tristanu,* preludij obuhvaća gotovo čitavo harmonijsko područje opere, uključujući većinu četverozvuka proizišlih iz *Tristan akorda.* Tetratonske harmonije kojima je otvoren *De l' aube à midi sur la mer* nemaju udjela u *Jeux de vagues,* niti su kromatske progresije osnovne teme u *Dialogue* prethodno predočene u *De l' aube à midi sur la mer.*

Debussyjev stav prema harmoniji kao predmetu učenja na konzervatorijima dobro je poznat: *«Najbolja stvar koju bi netko mogao poželjeti francuskoj glazbi jest poštedjeti je učenja harmonije kakvo se prakticira na našim konzervatorijima. To je najsmješniji način organiziranja nota.» La Mer* (kao i ostala Debussyjeva djela) prekida s harmonijskim

jezikom prethodnika. Stara hijerarhija temeljena na tonici, subdominanti i dominanti podržana serijama krutih progresija jedva da postoji. Mnogi akordi temeljeni su na četiri ili pet tonova, struktura nalik dominantnom septakordu ili nonakordu, no ne vodeći, niti ukazujući na tonički trozvuk. Debussy prekida s tradicijom na temeljitiji, razorniji način od Wagnera, bez zastranjivanja na teritorij atonalitetnosti, uskoro istražene sa Schönbergom i učenicima, pronalazeći vlastiti jezik i dajući harmoniji nov smisao. Kako je već rečeno, ni jedan od stavaka ne razmeće se upotrebom durskih i molskih ljestvica, a najčešće korišten sintetički način (s drugim tetrakordom u miksolidijskom načinu) ne sadrži osnovnu komponentu starog harmonijskog sistema – vođicu. Autentične kadence koje podrazumijevaju spoj dominantnog i toničkog akorda više su iznimka nego pravilo (po jedna u drugom i trećem stavku : II./t. 237 – 245, *h-dis-f-a-cis – e-gis-h* ; III./t. 153 – 157, *as-c-ges-heses(b) – des-f-as*). Akordi klize jedan prema drugom ne podvrgavajući se tradicionalnim pravilima, a nedostatak jasno definiranih kadenci najočitiji je u *De l' aube à midi sur la mer* s mnogim svježim počecima, od kojih su tek neki harmonijski povezani s završecima prethodnih fraza. U nekoliko navrata kad glazba ostaje sklona kadencirajućoj maniri (završeci I. i III. stavka), artikulacija je jednako motivička koliko i harmonijska, te su kadence što povezuju jednu frazu ili sekciju s drugom, odnosno donose zaključak fraze ili sekcije rijetkost, koja uključuje svoju vlastitu sintaksu.

... O ORGANIZACIJI PROTOKA VREMENA

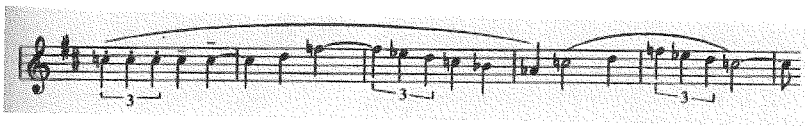
Oblikovanje protoka vremena u *La Mer* ima jednaku kontrolu nad strukturom kao i harmonijski i motivički razvoj. U izvanglazbenom smislu, narativni aspekt protoka vremena najočitiji je u nazivu prvog stavka - *De l' aube à midi sur la mer* - gdje je napredovanje od jednog do drugog dijela dana dočarano različitim stanjima glazbene aktivnosti. Nazivi drugog i trećeg stavka ne evociraju na taj način; ipak, na glazbenoj razini oni razvijaju ono što je postavljeno u prvom (v. str. 61). Od izrazite otvorenosti prve polovice djela, *La Mer* završava visokim stupnjem sinteze u stilu fraziranja *pitanje – odgovor*, svojstvenog devetnaestom stoljeću. *Neformalnost* tako prelazi u *formalnost.*

... O MOTIVIMA

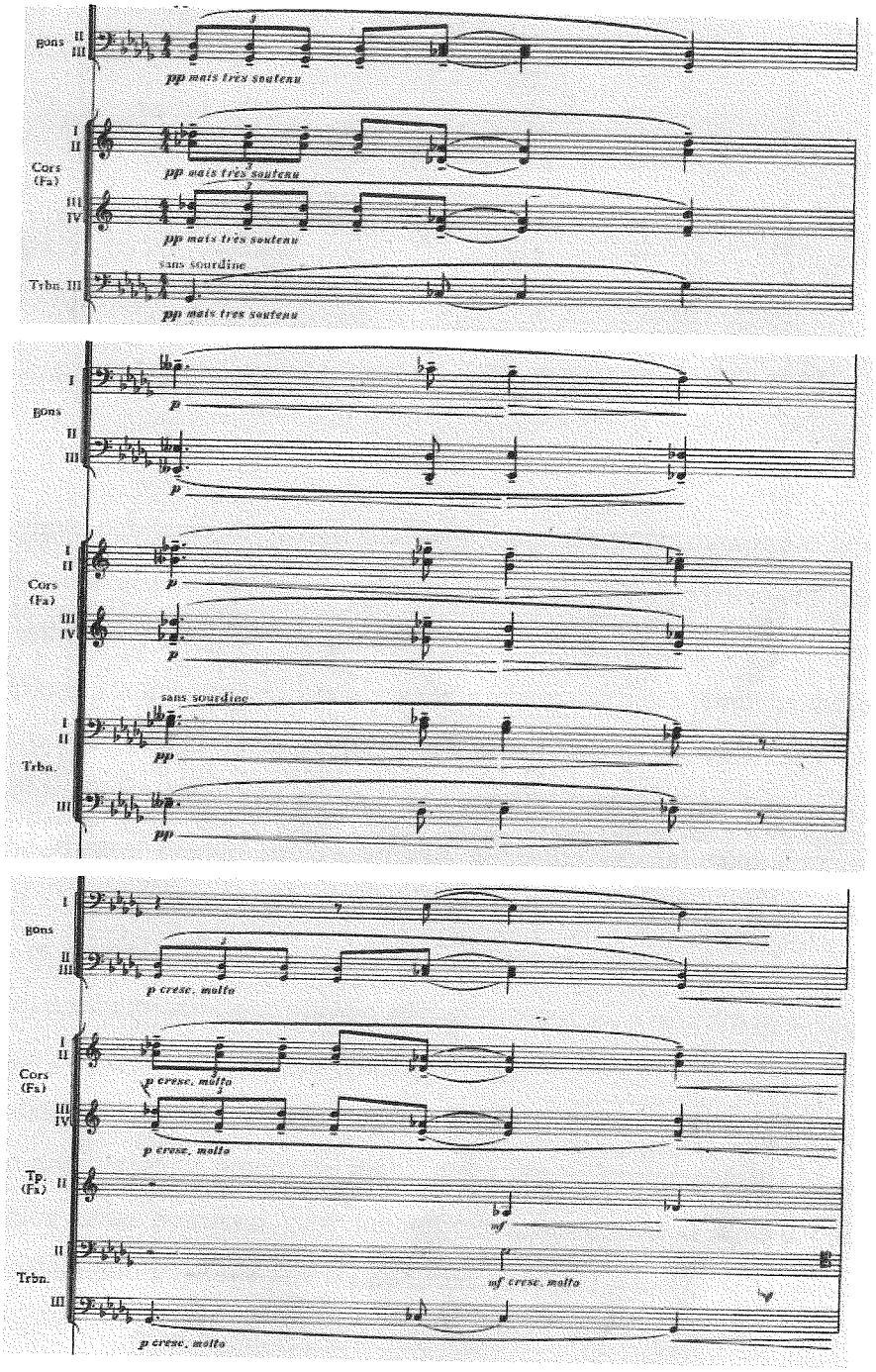
La Mer ne ovisi o razvojnom jedinstvu motiva u smislu npr. Brahmsova načina postizanja koherencije. Sam kompozitor u nekoliko je navrata izrazio određenu odbojnost prema provedbenim sekcijama, spominjujući tako bijeg s jedne izvedbe Beethovenovog kvarteta, baš u trenutku kad je *«stari gluhonja počeo razvijati temu»*. U *La Mer* je pitanje motivičke raznolikosti jednako važno koliko i pitanje istovrsnosti. U uvodu prvog stavka raznolikost je postavljena kao premisa od koje stavak dalje napreduje dosljednošću koja nije ozbiljnije ugrožena zajedničkim ćelijama pojedinih motiva. Kako djelo napreduje, novi motivi satkani su prema rapoloženju trenutka, a raznolikost ustupa mjesto kontinuiranoj linearnosti u drugoj polovici *Jeux de vagus* koja ujedinjuje različita obličja otprije iz stavka. *Dialogue* konačno završava najvišim stupnjem motivičkog jedinstva. Završni taktovi povezuju različite motive, preobražavajući ih i brišući njihove najistaknutije razlike. Ovako se Debussy odmaknuo najviše što je moguće od uvjeta postavljenih uvodom prvog stavka, služeći se melodijom kao još jednim sredstvom koje se razvija paralelno s ostalima.

Dvije motivičke skupine postoje u *La Mer*. Prva uključuje **dvije cikličke teme,** kao sažete dotjerane motivičke geste, po trenutačnoj prepoznatljivosti i snazi sugestije srodne Wagnerovim leitmotivima, te **osnovnu temu** *Dialogue du vent et de la mer.* Druga skupina uključuje motive čiji je karakter opširniji: prilagodljivi su različitim duljinama fraze, podložni raznim metamorfozama te skloni preobraženju u ornamentiku motivički manje značajne arabeske. T. 3 prvog stavka donosi jedan od najznačajnijih motiva ove vrste – **ciklički motiv** kompozicije, kojeg u različitim oblicima nalazimo tijekom prvog i trećeg stavka, a kao jasno zaokružen motiv kristalizira se jedino kad, odvojen od svojih osnovnih karakteristika, postaje nalik samoj osnovnoj temi.

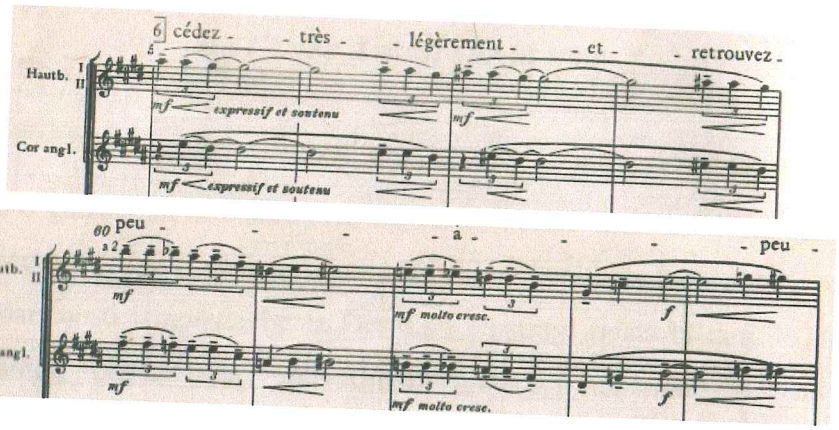
Ciklička tema A



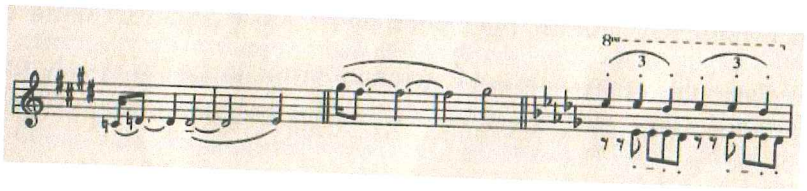
Ciklička tema B



Osnovna tema III. stavka



Ciklički motiv - tri faze razvoja



Debussyjevo odbijanje shvaćanja simfonije kakvo se podrazumijevalo kod njegovih suvremenika reflektira se i na način kojim ciklička tema A ostaje izdvojena iz motivičkih događanja oko nje, postajući više produkt, nego subjekt motivičkog diskursa. Dok *La Mer* belgijskog kompozitora Gilsona svečano izlaže cikličku temu na početku, te je trijumfalno ponavlja na kraju, Debussy temu u prvom stavku tek suzdržano upotrebljava. U uvodu nastupa nenametljivo (t. 9), kao središnji dio zrcalne forme (a b c b a), presijecajući silaznu tremolo figuru violina, sukladno zamagljenim granicama fraza, nakon čega ustupa mjesto cikličkom motivu i uzlaznom tetratonskom nizu početnih taktova. Dok prva sekcija ne iščezne, tema se više ne pojavljuje, a u drugom nastupu, kad cjelostepene harmonije počinju preuzimati prevlast na kraju druge sekcije (t. 112), još se jednom preklapa s ostalim motivima.

Status cikličke teme A dramatično se mijenja u trećem stavku gdje nastupa kao sastavni dio prve tematske grupe. Do kraja stavka, čitava kontrapunktska građa njome je zadovoljena, a tema postupno gubi leitmotivičku otvorenost u smislu duljine fraze, postajući dijelom sve pravilnije periodične strukture (t. 211 – 244).

I. STAVAK

De l'aube à midi sur la mer

Udžbenici o glazbenim oblicima nisu od velike koristi kad nastojimo odrediti oblik ovako neobičnog stavka. Tvrditi da ispunjava zakonitosti sonatnog oblika na temelju njegove bitematičnosti i modulacije iz Des-dura i natrag, zaista bi značilo razvlačenje termina sonatnog oblika van prihvatljivih granica. Ansermet, poznati dirigent Debussyjevih djela, na ovo misli kad kaže da stavak «*pokazuje karakteristike sonatnog oblika simfonijskog allegra, te zadovoljava njegove tonalitetne zakonitosti, no sadržajem se od allegra bitno razlikuje, prije svega zbog toga što kod Debussyja ne susrećemo provedbu tema. Ako je određeni motiv ponovljen nekoliko puta, Debussy to čini u svrhu prikazivanja motiva u novom svjetlu... S Debussyjem glazba uvijek ide naprijed, isključujući bilo kakav oblik retoričkog ponavljanja.*»

Princip kontinuirane ekspozicije do samog kraja stavka dolazi do izražaja kad je izrazito važna ciklička tema B uvedena tek u trijumfalnoj codi. Ovakav postupak teško da podsjeća na tradicionalne razvojne obrasce. Pojmove *ekspozicije* i *provedbe* spominje i suvremeni francuski skladatelj Barraqué, opisujući stavak kao «*prvi primjer otvorene forme*». U *La Mer* je Debussy izumio proces razvoja pri kojem pojmovi ekspozicije i provedbe koegzistiraju u neprekinutom tijeku, dopuštajući djelu da samostalno napreduje, bez oslanjanja na bilo kakve prethodne modele.

De l'aube à midi sur la mer može se podijeliti na dva dijela približno jednakog trajanja, od kojih svaki završava kulminacijom karakterističnog pentatonskog motiva. Prvi dio sastavljen je od uvoda i prve sekcije, slijede druga sekcija, kratki interludij i coda. Unutar svakog od ovih odsječaka nailazimo na neki oblik repeticije, rijetko doslovne, što proizvodi različite formalne obrasce poput trodijelnog oblika, zrcalnog oblika i dr.

Tablica 1: Formalna struktura *De l'aube à midi sur la mer*

t. 1	UVOD	a b a
t. 31	PRVA SEKCIJA	**a b a c b c' a b a**
t. 84	DRUGA SEKCIJA	varijacije
t.122	INTERLUDIJ	a a'
t.132	CODA	

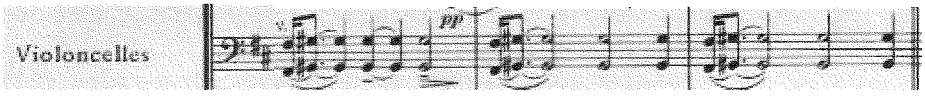
T. 1-30 : UVOD

Predznaci i basov ton sugeriraju h-mol tonalitet, no osnovni materijal temeljen je na tri uzastopne kvinte iznad tona *h* od čijih je tonova izgrađen uzlazni tetratonski niz, kroz prvih nekoliko taktova donešen u žičanim instrumentima.

Primjer 1: t. 1-5 - tetratonski niz

Iznad basova tona *h* koji postaje pedalni, harfe donose sekundu *fis-gis,* razvijajući valovitu liniju koja će se u različitim varijantama pojavljivati tijekom čitavog stavka. Imitirajući ovu sekundu u ritmiziranoj varijanti, čela iznose ciklički motiv kompozicije.

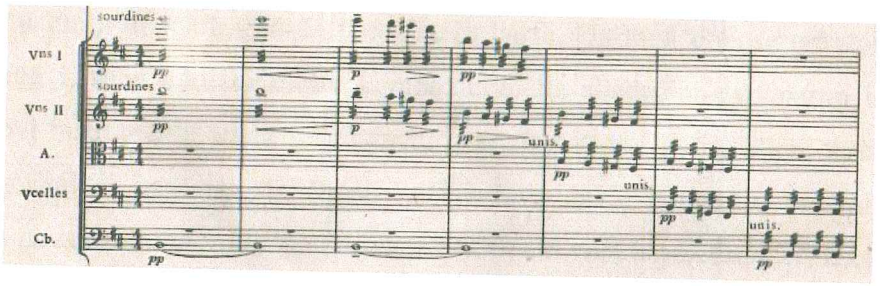
Primjer 2: t. 3-5 - ciklički motiv



Nastavak niza preuzimaju viole, finalni ton *h* donose violine (t.6) .Oktaviranjem finalnog tona, odmah na početku obuhvaćen je čitav registarski prostor.

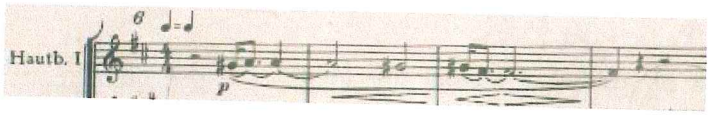
Kao kontrast uzlaznom kretanju tetratonskog niza, središnjim dijelom uvoda dominira silazni niz temeljen na dorskom tetrakordu što prelazi iz prvih violina u sve dublje dionice gudača.

Primjer 3: t. 6-12



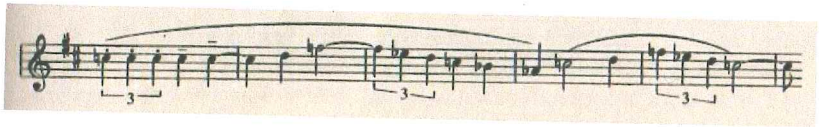
Razrađujući ciklički motiv, oboa razvija svoju temu.

Primjer 4: t. 6-9 –tema oboe



Imitacijom teme oboe u klarinetu i fagotu formira se mali durski septakord na tonu *h*, stvarajući trenutačni utisak dominante E-dur tonaliteta. No da Debussyjeva harmonija ne funkcionira tradicionalno jasno je kad u t. 9 gudači nastavljaju kretanje po istoj harmonijskoj podlozi, dok engleski rog i truba anticipiraju, te donose cikličku temu A u eolskom načinu na *c*.

Primjer 5: t. 12-17 - ciklička tema A



Iz segmenta teme u okviru tritonusa (*d-c-b-as*) proizići će mnogi važni motivi i odsječci *La Mer*.

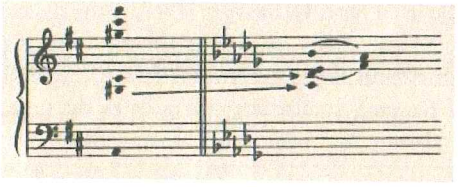
Nastupom cikličke teme A označen je središnji dio *zrcalnog* oblika (a b c b a) , nakon čega slijedi povratak motiva retrogradnim slijedom. Sa završetkom teme (t.17) ponovno nastupa *h3,* pripremajući nastup silaznog dorskog tetrakorda. Tema oboe je sažeta i podebljana dionicama ostalih drvenih puhača. Dijeljenje i dezintegracija motiva vode do ponovnog nastupa uzlaznog tetratonskog niza u t. 23.

Valovitu liniju dubokih gudača preuzimaju harfe, klarineti donose tetratonski niz, a engleski rog i truba ciklički motiv kompozicije. Sa sljedećim dvotaktom isti sadržaj donose novi instrumenti, tijek se ubrzava, intenzitet raste.Upotrijebljeni termin *zrcalni oblik,* sugerirajući izvjesnu statičnost, ne izražava dakle unutarnju dinamiku uvoda, usmjerenu na *accelerando* završnog dijela(t.23-30) što vodi u *Modéré sans lenteur* (t.31).

T. 31-83 : PRVA SEKCIJA

Kao što će biti i druga sekcija, i ovaj dio stavka u velikoj je mjeri autonoman, donoseći i razvijajući vlastiti muzički materijal, temeljen na tonalitetno/modalnom centru *des*, kasnije transporiranom na *e*. Harmonijska veza uvoda i *Modéréa* pokazuje neke rezidualne karakteristike progresije dominanta - tonika. Završni akord uvoda sadrži i temeljni ton i kvintu kvintakorda *des-f-as* kojim prva sekcija započinje, no karakteristični pomak vođice u toniku nedostaje. Nadalje, akordi su orkestralno i registarski toliko različito obojeni, da je veza među njima zaista slaba.

Primjer 6: t. 30-31 - harmonijska progresija koja povezuje uvod i prvu sekciju

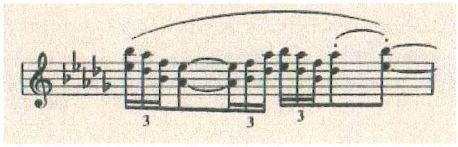


Formalno gledajući, sekcija je slobodna adaptacija zrcalnog oblika uvoda, uz izostavljanje, odnosno preuređenje nekih elemenata prve polovice nakon završetka središ-

nje epizode (**a b a c b c' a b a**).

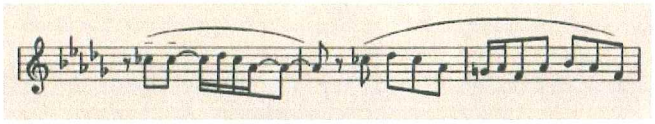
U prva dva takta predstavljena je ostinatna pratnja u dijeljenim gudačima, temeljena na durskom kvintakordu *des-f-as* zamagljenom dodanim sekundom i sekstom (*es* i *b*).Valovitu liniju sekunde violine donose u diminuiranom obliku, čela anticipiraju nastup nove pentanonske figure u kvintama koju u sljedećem taktu donose flaute i klarineti.

Primjer 7: t. 33 – pentatonska figura u kvintama

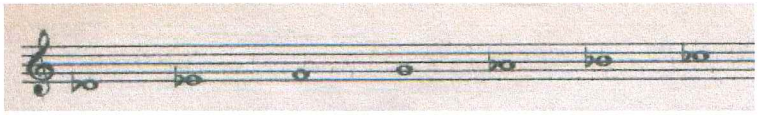


Kao odgovor na pentatonsku figuru, rogovi razvijaju svoju temu (t. 35). Započeta u miksolidijskom načinu na *des*, tema s drugom frazom donosi ton *g* (povećana kvarta u odnosu na *des*) što ukazuje na sintetički način s prvim tetrakordom u lidijskom, a drugim u miksolidijskom načinu.

Primjer 8: t. 35- : tema rogova



sintetički način na *des*



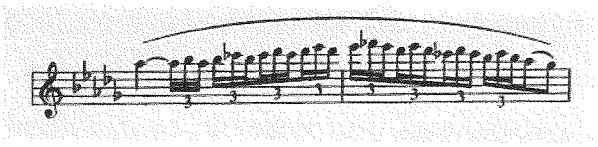
Širokoj temi rogova još jednom kontrastira pentatonska figura u kvintama koju sad donosi povećan puhački sastav (t. 41), te slijedi fragmentarni odsječak (t. 43-52) koji će dovesti do središnjeg dijela sekcije.

Novi motiv orkestriran za obou, harfu, čelo i kontrabas uveden je kao imitacija sekunde iz pentatonske figure (t. 43.). Ostinato gudača temeljen na triolama ornamentira melodijsku liniju motiva, iz podebljanja melodijske linije kvintakordima izvedena je

harmonijska podloga (*b-d-f, as-ces-es, ces-es-ges, des-f-as, b-d-f*). Kontrapunktski odgovor fagota (t. 44) donosi pentatonsku figuru u miksolidijskom načinu na *b*.

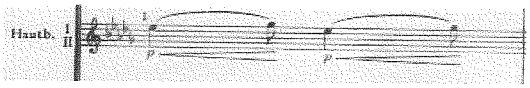
Dvotakt t. 45-46 počinje jednako kao i prethodni, no drukčijom harmonizacijom (*b-d-f, as-ces-es, (g-h-d-f=)asas-ces-eses-f* → *ges-b-des, ces-es-ges-b* → *fes-as-ces*) te podebljanjem linije ostinata u puhačima, priprema nastup nove figure flaute, ornamentalnije od ijedne koju smo do sada čuli (t. 47.) .

Primjer 9: t. 47-48 – ornamentalna figura flaute

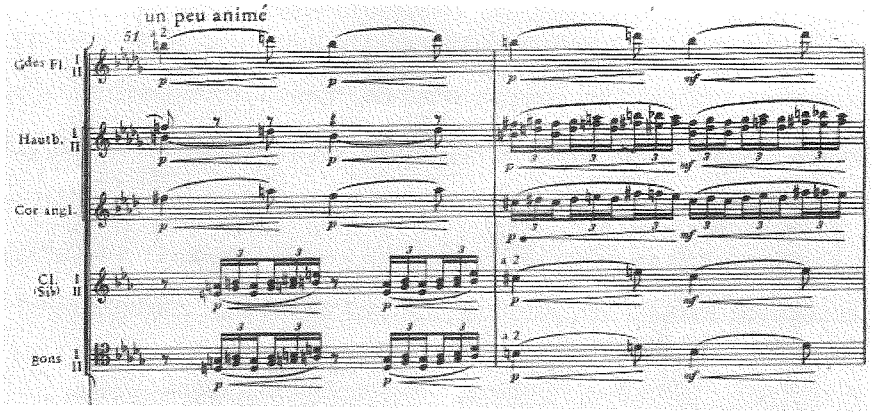


Određeniji ritamski puls ostvaren je ostinatom još jače dijeljenih gudača koji kombiniraju *arco* i *pizzicato,* dok šesnaestinske triole ostinata prethodnih taktova prelaze u vodeću melodijsku liniju. Uz novu pratnju i izrazitu piano dinamiku, napetosti pridonosi i mala seksta dodana molskom kvintakordu (*as-ces-es-fes*). Ornamentalna figura se ponavlja podebljana dionicama rogova, te novom harmonizacijom vodi do proširenog nastupa figure iz takta 46.

Primjer 10: t. 46



t. 51-52



Takt 53. je početak središnjeg dijela sekcije, te donosi jednu od nekoliko manifestacija promjenjivog harmonijskog okruženja u koje je umetnuta netransponirana tema rogova. (Tema je opet u sintetičkom načinu na *des*, dok se u harmonijskom okruženju naslućuje as-mol, odnosno Ces-dur.) Dionice drvenih puhača i harfi razvijene su augmentacijom motiva silazne figure u istom taktu donešene u gudačima. Ponovno smirenje nastupa s akordom *fes-as-ces* i trenutačnim obojenjem Ces-dur tonaliteta, no pomak basa (t. 55, *f-g-as* -uzlazni melodijski mol) potvrđuje as-mol kao tonalitet ovog odsječka.

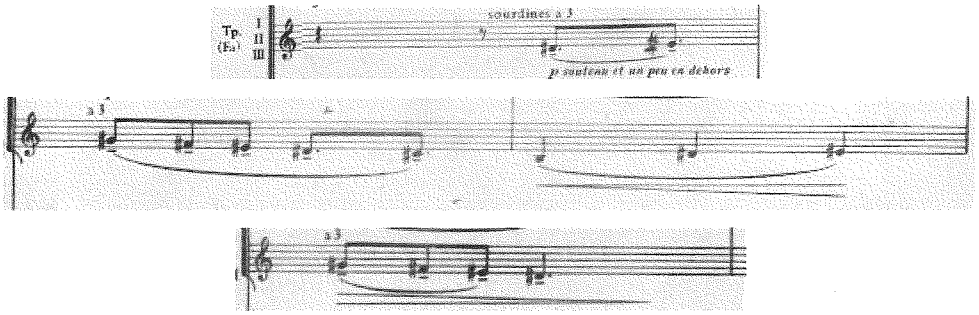
S neznatnim padom u osnovnom tempu, te obustavom ostinatnog toka (t.59.), u oboi nastupa preobraženi motiv s početka sekcije, dok flaute i klarineti ornamentiraju motiv za obou, harfu, čelo i kontrabas (iz t.43.). Upečatljiva je kontrapunktska melodija solo violine s varijantom figure iz t. 46., te tonom *ces4* kao anticipacijom ostinatnog pulsa ponovno uspostavljenog u t. 64.

Ornamentalna figura flaute transponirana je za malu tercu naniže, te harmonizirana manje disonantnim harmonijama (donešena u okviru smanjenog septakorda koji s nastupom tona *des* u dionici čela (t. 66) dobiva funkciju dominantne harmonije Ges-dur tonaliteta). Kontrapunktska linija čela i varijanta pentatonskog motiva u inverziji (violine) vode do ponovnog nastupa pentatonske figure u kvintama.

Završni dio prve sekcije (t. 69) donosi do sad najgušće polifono tkivo istodobnim natupom gotovo svih instrumenata orkestra, te primjenom najsitnijih ritmičkih vrijednosti. Pripremljena malim durskim septakordom na tonu *des,* te donešena iznad basova tona *ges* (istaknuto pojačanjem tube koja ovdje ima svoj prvi nastup), pentatonska figura pojavljuje se u okviru Ges-dur tonaliteta.

Iznad nove pratnje u dijeljenim gudačima (tremolo lijeve ruke), nastupa tema rogova (t.69), kao i pri prvom pojavljivanju uvedena kao odgovor na pentatonsku figuru. Početak teme i ovdje je netransponiran (sintetički način na *des*), no njen tijek ometen je nastupom truba u t.72. Istodobno, pentatonska figura premještena je na tonove *cis-fis*, a velika sekunda *d-e* (t.72, gudači) i tritonus *e-ais* (t.73, truba) iznad basova tona *e* upućuju na sintetički način na *e* strukture jednake kao i sintetički način na *des* (transpozicija s *des* na *e*). Trube u t.72 uključene su u sastav tercnim podebljanjem uzlazne sekunde iz pentatonske figure, koju potom razvijaju u varijantu cikličke teme A.

Primjer 11: t. 72-75 – tema truba



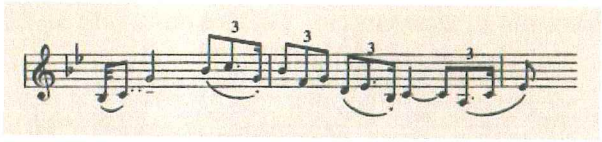
U protupomaku silaznoj liniji truba, harfe i gudači donose segment cikličke teme A (u okviru tritonusa) u inverziji. Ubrzanje muzičkog tijeka i porast dinamike dovode do kulminacije karakterističnog pentatonskog motiva, koji ovdje nastupa kao augmentirana imitacija završetka teme trube (t. 75). U dionicama gudača, kao i u uvodu stavka, ponovno nailazimo na tremolo desne ruke. Razradom pentatonskog motiva u sve tišoj dinamici, prva sekcija završava.

T. 84-121 : DRUGA SEKCIJA

Druga sekcija organizirana je kao dvije varijacije teme čela (t. 98, 105) povezane međustavcima rastućeg inteziteta. Svaka varijacija skraćuje osnovnu temu, istodobno pridonoseći većem stupnju dinamičnosti i uzbuđenja.

S taktom 84 označen je jasno nov početak u svakom smislu. Čitavo muzičko okruženje izmijenjeno je novim tempom, promjenom naglasaka (četveročetvrtinska mjera), porastom dinamike, svježom artikulacijom, te, za tritonus udaljenim od sintetičkog načina na *e* (kojim je prva sekcija završila), B-dur tonalitetom (s povremenom tendencijom prema modalnom centru *c,* odnosno *g*). Do sada u ulozi pratnje, glavnu temu po prvi put donose gudači.

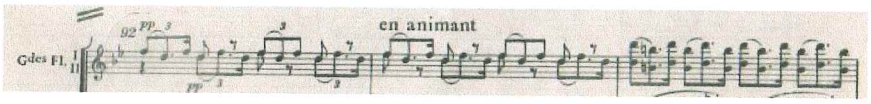
Primjer 12: t. 86- – tema čela



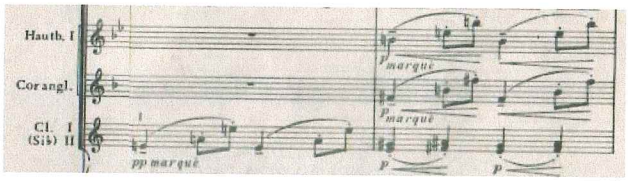
Šesnaest dijeljenih čela, uz podršku rogova, kroz dva takta iznose glavu teme (srodnu cikličkom motivu), proširujući je potom u petrokatnu frazu koja kulminira u t. 89. Kao latentni modalni centar nazire se *c* (dorski način), odnosno *g* (eolski), no basov ton *f* kao dominanta tonaliteta, u prvi plan stavlja B-dur. Napetost tritonusa *es-a* (t. 88; naglašen pojačanjem rogova) vodi u proširenje koje temu donosi u eolskom načinu na *b*. Imitirajući malu tercu iz završetka teme u okviru malog durskog septakorda na tonu *c* (t. 91), rogovi pripremaju nastup kratkog međustavka nakon kojeg će opet nastupiti tema čela.

Međustavak t. 92-97 uz motiv male terce donosi uzlazni ostinatni motiv, te ciklički motiv (kao i u temi čela, s prvom notom diminuiranom), koje različiti instumenti provode kroz tonalitete B-dur (6/4 na V.st.), A- dur (dom.7) i C-dur.

Primjer 13: t. 92-94 - motiv male terce



Primjer 14: t. 93-94 - uzlazni ostinatni motiv



U t. 98. temu čela donose drveni puhači, a njen nastup zasjenjen je prelaskom motiva male terce u dionice violina. Uzlazne tridesetdruginke gudača vode u drugi međustavak.

Dijalog drvenih puhača i gudača (t. 101) razvijen je na dominanti B-dura, tritonus *es-a dobiva rješenje* u t. 102. Sadržaj t. 101-102 varirano se ponavlja (nastup gudača na

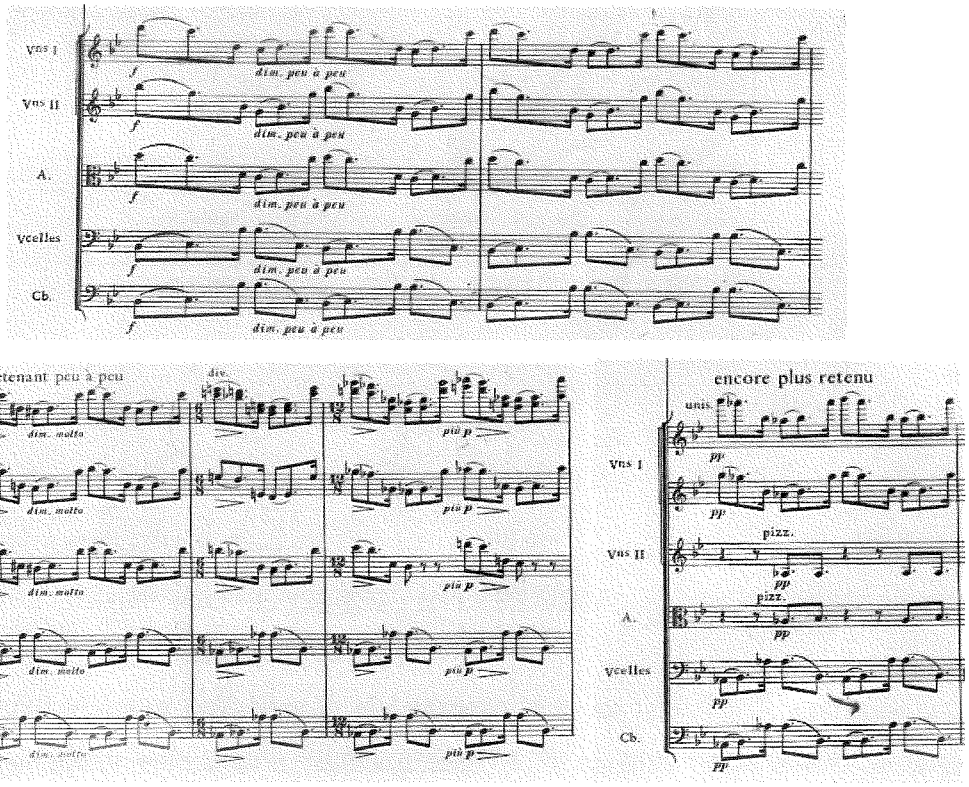
naglašenu dobu, nova harmonizacija – kvintna srodnost *c-e-g-b - f-a-c-es*; sekvenca kontrabasa koja razrađuje glavu teme čela), pripremajući kulminaciju druge sekcije.

Primjer 15: t. 103-104 - sekvenca kontrabasa

U kulminaciji (t.105), glavu teme čela razrađuje čitav puhački sastav. Pentatonski motiv sadržan je u ostinatu harfi, a ciklički motiv u ostinatu gudača.

Prijelaz do ponovnog nastupa cikličke teme A donosi zanimljivu sekvencu. Jednotaktni model, koji se u t. 105-108 ponavljao u dionicama gudača, premješten je na tonove cjelostepene ljestvice (prvi put upotrijebljene do sada) na tonu *a* (t. 109), odnosno *as* (t. 110). Dok se model basa po malim sekundama spušta, violine se kreću u protupomaku, nastavljajući uzlazno kretanje do tonova *b-as*.

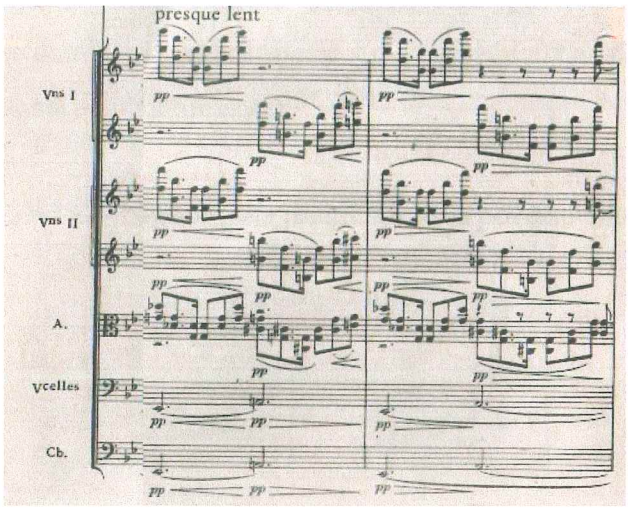
Primjer 16: t.107-112 - sekvenca gudača



Kako harmonijske nejasnoće nestaju, prigušeni engleski rog i truba donose cikličku temu A (diminuiranu) u eolskom načinu na *b*, dok su dionice ostatka orkestra svedene na svega dva tona (*b* i *as*). Imitirajući veliku tercu iz teme (t. 113, treća četvrtinka) bas se spušta na *ges*, te preko *f* i *fes* vodi u *es* (t. 119). Ovaj *es* može se protumačiti kao dominanta za *as* - pedalni ton interludija što slijedi.

Ponovljeni dvotakt (t. 115-6, 117-8) razrađuje segment uzlazne cjelostepene ljestvice i ciklički motiv. Konačno smirenje (t. 119) donosi varijantu ostinantnog motiva razloženu po tonovima akordâ strukture (ne i funkcije) dominantnog nonakorda na tonovima *es* (može se tumačiti kao dominanta za V. stupanj Des-dura na kojem je temeljen interludij) i *a* (za tritonus udaljen od *es*, nastupa kao izmjenični), a uzlazni i silazni segmenti cikličke teme A pojavljuju se u dionicama puhača (rogovi - eolski *g*; trube - cjelostepena *as*).

Primjer 17: t. 119-120 – varijanta ostinantnog motiva iz t. 93

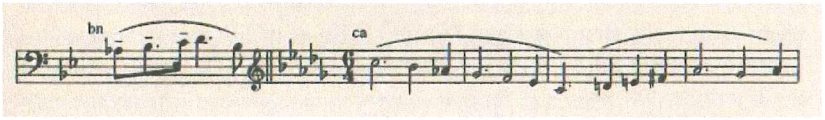


T. 122-131 : INTERLUDIJ

Na motivu tritonusa proizišlog iz cjelostepene ljestvice temeljen je završetak druge sekcije, isti motiv nalazimo u cikličkoj temi A, a njegova važnost kao sastavnog

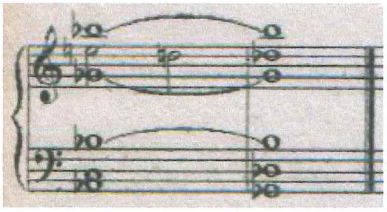
elementa kompozicije može se nazrijeti već u t. 9 kad rogovi ulaze u sastav s tonom *c*, neposredno nakon oboinog *fis*-a. Istim ovim tritonusom nadahnut je i sadržaj interludija.

Primjer 18: t. 115, t. 122-125 – motiv tritonusa



Prijelaz prema codi strukturiran je kao deseterotaktna rečenica temeljena na ponovljenoj četverotaktnoj frazi (s neznatnim varijacijama) i dvotaktnom proširenju. Cjelostepene harmonije završnih etapa druge sekcije zadržane su u tercama naslaganim iznad tona *as* pri čemu se oblikuje alterirani dominatni nonakord u kojem se povećana kvinta *e* izmjenjuje sa smanjenom kvintom *eses* (*d*). No Debussy lišava akord dominantne funkcije vještom upotrebom instrumentalnih registara te ne rješavajući disonance unutar njega. Kad sljedeći odsječak započne kvintakordom *ges-b-des*, nemamo dojam da se dominantni akord riješio (tradicionalni način slušanja ovdje asocira na progresiju dominanta – subdominanta).

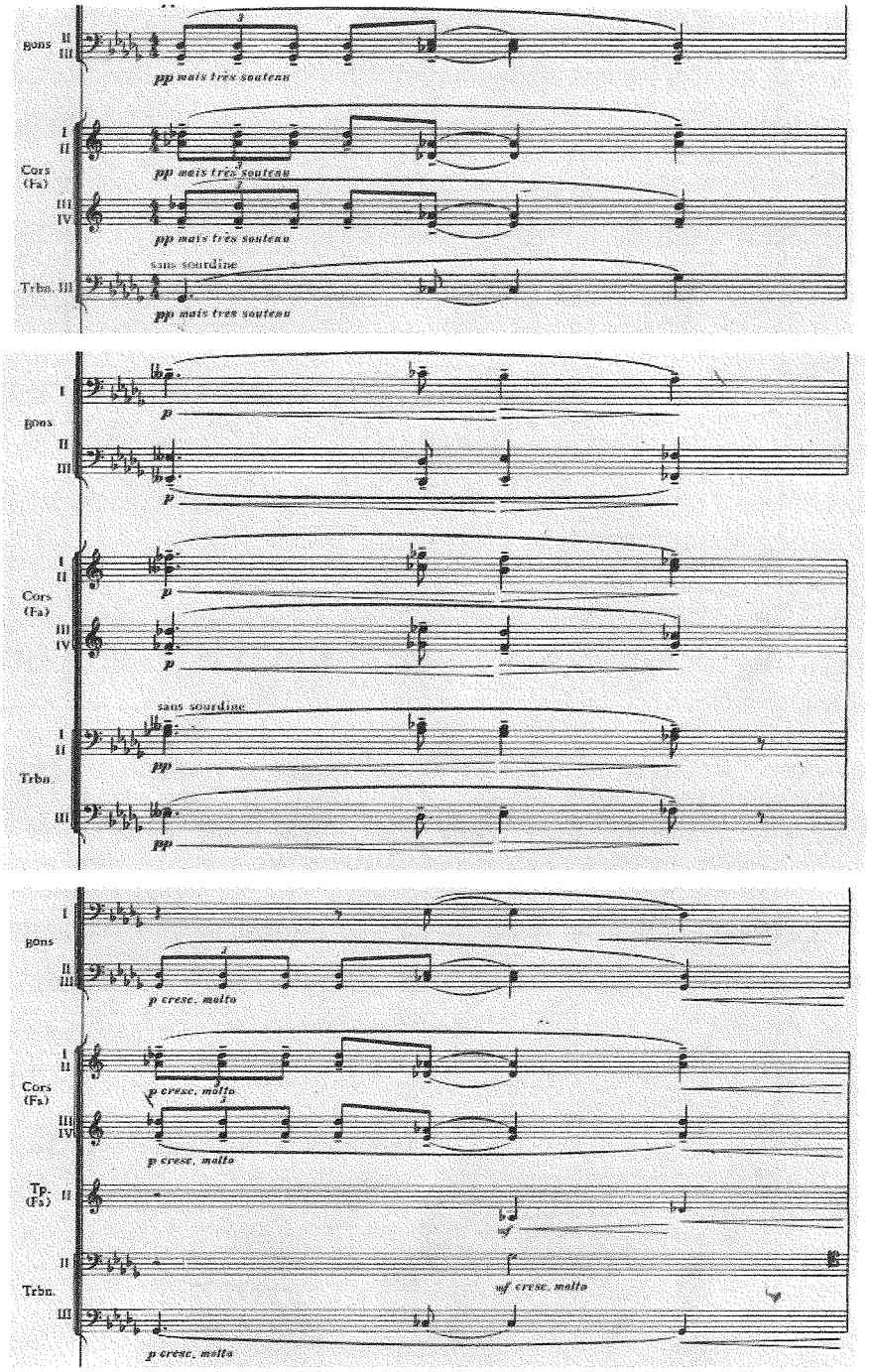
Primjer 19: t. 131-132 - harmonijska progresija koja povezuje interludij i codu



T.132-141 :CODA

Kako se *as* u basu spušta na *ges,* tromboni imaju prvi izražajni nastup u *La Mer* (*sans sourdines*). Uvođenje cikličke teme B u samoj codi izrazit je primjer Debussyjeve upotrebe ekspozicije novog materijala do finalnih trenutaka stavka.

Primjer 20:t.132-134 - ciklička tema B



Harmonije trotaktnog korala variraju između Ges-dura i eolskog načina na *ges*, a tema je motivički srodna ostalim temama stavka. Ritam prva četiri tona proporcinalan je ritmu istih cikličke teme A, kontura melodije u t. 133 asocira na uvodnu temu oboe (iz t. 6, v. pr. 4). Varijantu teme oboe u inverziji susrećemo u protupomaku basa, iz podebljanja ove linije kvintakordima oblikuje se harmonijska podloga (eolski *ges* (*fis*)). Sa završetkom korala sastavu se pridružuju trube, koje zatim s ostalim limenim puhačima variraju ciklički motiv kompozicije. Drveni puhači donose pentatonsku figuru u kvintama. Coda tako donosi sve važne motive stavka reducirane do osnovnih elemenata.

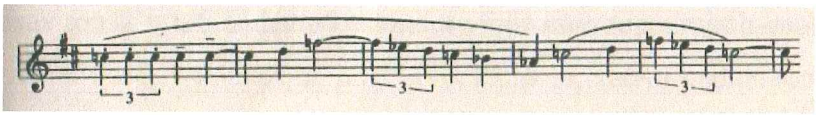
Stabilnost u t. 135 konačno uspostavljenog Des–dur tonaliteta trenutno je narušena tritonusom *des–g* (t. 136, limeni puhači) i obojenjem lidijskog načina. Porast intenziteta i postupno skraćivanje duljine fraze vode do konačne kulminacije pentatonskog motiva (augmentiran i *fortissimo* iznešen u čitavom orkestru), koji dalje logično vodi u *sixte ajoutée* iznad toničkog kvintakorda *des-f-as*. Usprkos snažnom bujanju zvukova, sam kraj iznenada je odsječen, a tonički kvintakord bez dodane sekste traje kraće od jednog takta.

OSVRT NA TONALITETNO/MODALNU I HARMONIJSKU ORGANIZACIJU

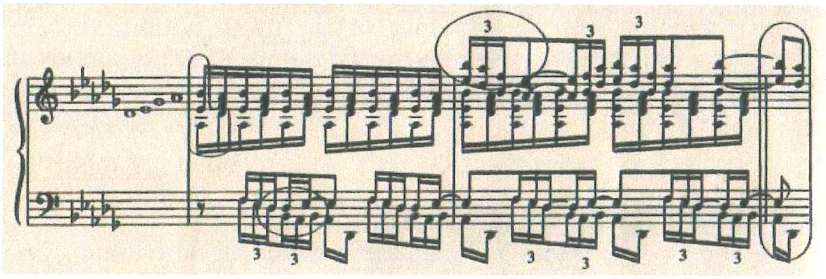
Iako svaki od dijelova stavka pokazuje izrazitu samostalnost, intervalska analiza motiva pokazuje da svi dijele zajedničku ćeliju proizišlu iz tetratonskog principa gradnje, koja se provlači kroz melodijsku i harmonijsku domenu. Ćelija se temelji na parovima velikih sekundi odvojenim malom tercom, odnosno na njihovu podskupu od tri tona. Redoslijed tonova nije strogo određen, te se parovi mogu rotirati čineći među sobom razmak čiste kvarte.

Primjer 21: t. 1-5 -tetratonski niz uvoda

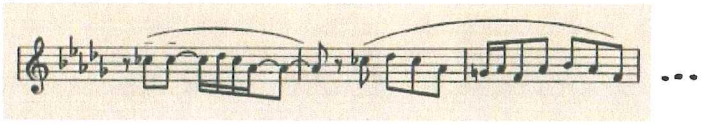
t. 12-17 -ciklička tema A



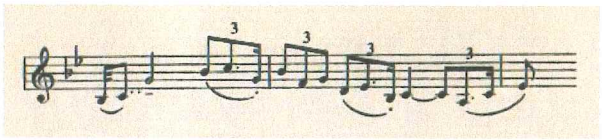
t. 32-34 -pentatonska figura u kvintama



t. 35- -tema rogova



t. 86- -tema čela



Na prethodnim stranicama, ljestvice i harmonije koje se pojavljuju tijekom stavka određene su površno, *na prvo slušanje.* No kad pažljivije razmotrimo Debussyjev način organizacije, jasno je da ona funkcionira na mnogo dubljoj razini. Dvosmislenost odnosno zamagljivanje tonalitetno/modalnog centra, jedna je od glavnih karakteristika djela.

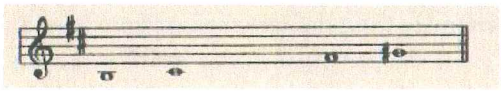
Uzimajući u obzir predznake naznačene na početku svakog pojedinog dijela, iz konvencionalnog čitanja tonaliteta proizlazi sljedeća tablica:

Tablica 2: Tonalitetno/modalna organizacija *De l'aube à midi sur la mer*

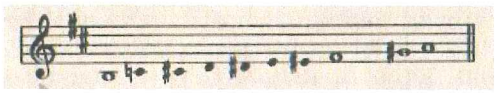
t. 1	UVOD	h
t. 31	PRVA SEKCIJA	Des → E
t. 84	DRUGA SEKCIJA	B
t. 122	INTERLUDIJ	Des: alterirani dominantni nonakord
t. 132	CODA	Des

Debussy međutim ne daje mnogo prostora dur/mol tonalitetu. Dvije povisilice uvoda (*fis, cis*) i basov ton *h*, u t. 6 dodatno istaknut u violinama, sugeriraju h–mol tonalitet, ali ni u jednom taktu uvoda ne nalazimo neki oblik kadence, kao ni vođicu tonaliteta. Obris molskog trozvuka tek je diskretno naznačen sekstom *d–h* u t. 17, no upečatljivi *a* oboe u t. 6–7 isključuje definiciju tonaliteta. Sljedeći primjer pokazuje skupine tonskih visina korištenih u uvodu.

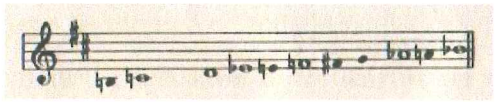
Primjer 22: t. 1-5



t. 6-9

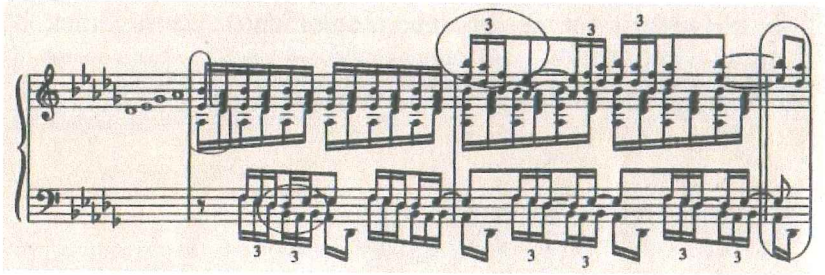


t. 9-17

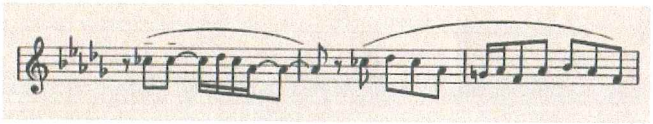


Čini se da otvaranje prve sekcije nudi jasniju definiciju trozvuka nego što smo je čuli u uvodu: harfe i viole sviraju *as* i *des*, dijeljena čela arpeđiraju durski trozvuk *des-f-as*, premda s istaknutim *b* između *des* i *as*. Durski trozvuk nikad ne nastupa samostalno: *b* i *es* čuju se na početku svake osminke drugih violina, nakon čega su inkorporirani u pentatonsku figuru flauta i klarineta. Prva četiri takta sekcije sadrže pet tonova, svih pet pripadajućih Des – duru, no kvarta i septima (*ges* i *c*) nedostaju. Kad je ljestvica konačno upotpunjena ulaskom rogova u t. 35, definicija dura opet nam je uskraćena primjenom sintetičkog načina s povećanom kvartom i malom septimom (*des–es–f–g–as–b–ces*).

Primjer 23: otvaranje prve sekcije - t. 32-34

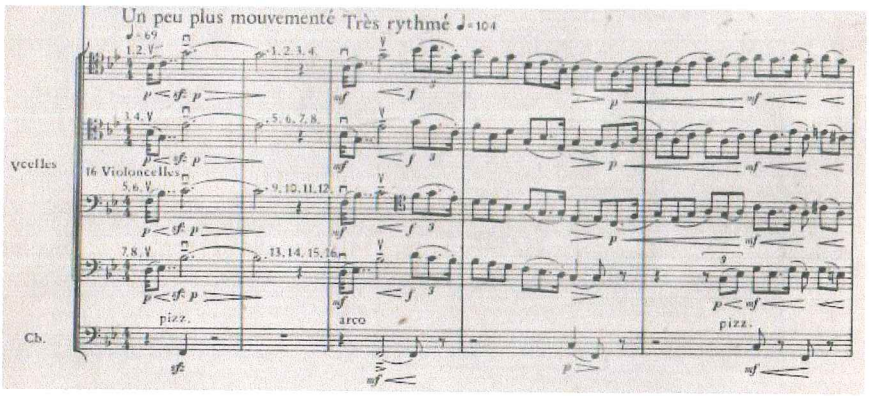


t. 35–37



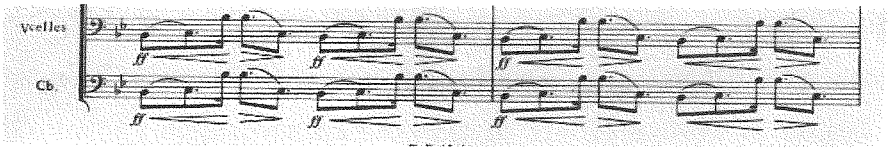
U t. 84 Debussy nam još jednom nudi nedvosmislene tonalitetne oznake (predznaci *b* i *es*), no durski trozvuk *b-d-f* igra u ovom dijelu skromnu ulogu. U temi čela veći je naglasak na *c* nego na *b*, a važnost *c*–a dodatno je istaknuta nekoliko taktova kasnije, kad je u kulminaciji razvoja teme harmonijsko kretanje naglo zaustavljeno na kvintakordu *c-e-g* (t. 95). Primjena B–dura s naglaskom na *c* ukazuje na skretanje prema dorskom načinu.

Primjer 24: t. 84–88 - otvaranje druge sekcije

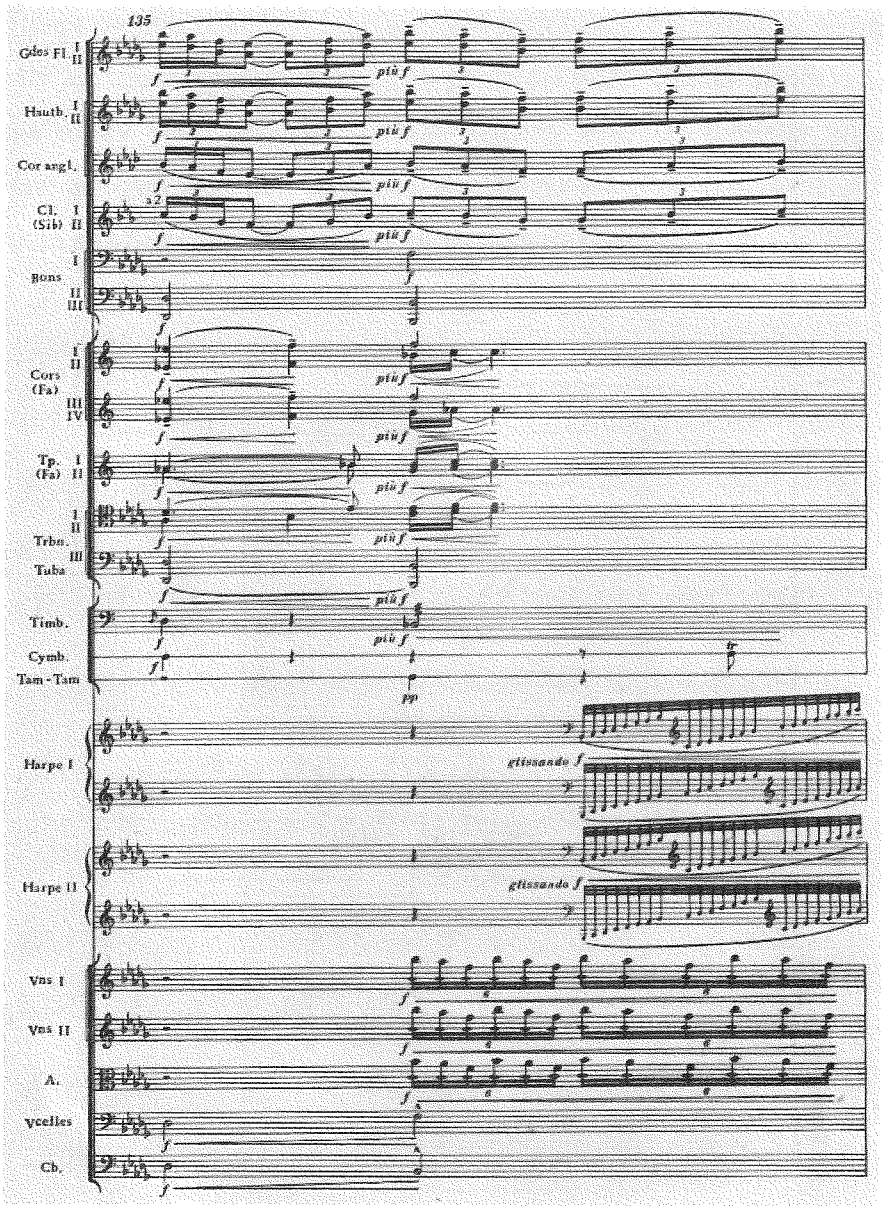


Način na koji Debussy zamagljuje tonalitetno/modalni centar suprostavljanjem dviju istaknutih visina jasno demonstrira basova dionica u t. 105–108, gdje nije jasno je li fokus *b* ili *c*, te redovito izmjenjivanje akorda *des-f-as* i *b-des-f* od t.135 do kraja stavka.

Primjer 25: zamagljivanje tonalitetno/modalnog centra - t. 105–106

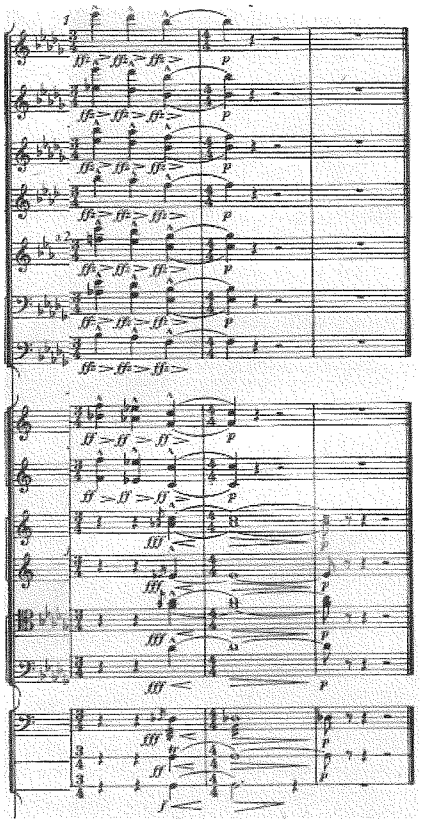


t. 135



U svakom od dijelova stavka može se dakle pronaći žarišni ton koji podcrtava ili zamagljuje tonalitetno/modalni centar. Vođenje glasova prema principima tradicionalne harmonije jedva da postoji, a integritet stavka osiguran je upravo međusobnim povezivanjem ovih tonova. Ulogu tona *h* iz uvoda u prvoj sekciji preuzima ton *b*, koji je nakon kratkotrajnog izmjenjivanja s tonom *as* (t. 31–32) vraćen u uobičajeni registar (t. 33). Ovdje ima karakter appogiature, a njegov status kristalizira se s nastupom motiva za obou, harfu, violončelo i kontrabas u t. 43, te pojačanjem prvih violina u t. 44. Od ove točke, naglasak oscilira između *b* i *as* (*as* kao komponenta toničkog kvintakorda, koji je ovdje još uvijek tek aspiracija). U t. 51, *h* preuzima kontrolu nad idućih osam taktova, nakon čega motiv oboe ponovno vraća *b* (t. 59). Različita kretanja nagovještavaju konačnu prevlast toničkog kvintakorda s *as*–om na vrhu, no i u završnom akordu, s kvintakordom *des-f-as* (zadržanom u srednjem registru) preklapa se *b*.

Primjer 26: t. 139-141



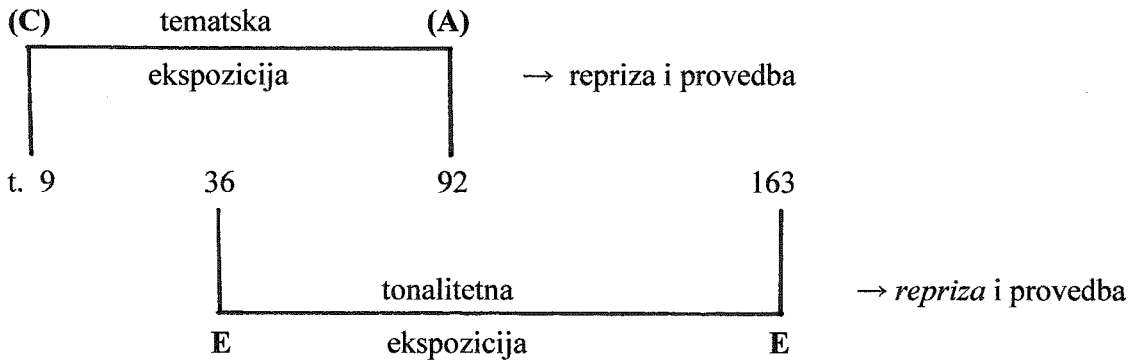
II. STAVAK

Jeux de vagues

Jeux de vagues stavak je kojeg uloga uporišta između vanjskih stavaka čini najkompleksnijim i najzahtjevnijim za proučavanje. Mnogo je pitanja vezanih uz *La Mer* oko kojih se analitičari ne mogu složiti, ali najintrigantnije od svih vjerojatno je ono koje se tiče oblika drugog stavka.

Max Pommer ga u svom predgovoru Petersovog izdanja partiture opisuje kao «*trodijelni oblik s uvodom koji pokazuje izvanredan napredak u složenosti forme*». Pommer određuje 35 taktova uvoda, dijelove A (t.36 – 59), B (t.60- 162), A (t. 163 – 228) i codu, te navodi da «*stavak počinje razgovorom flauta, klarineta, engleskog roga i oboa, pri čemu se tema razvija iznad tremola gudača. Dijelu A, karakterističnom po prvoj temi (t. 36, violine), slijedi dio B s drugom temom (t. 62, engleski rog), prekinut reprizom materijala uvoda (t. 92), prije no što se druga tema još jednom pojavi u izvornom obliku, u violončelima iznad bordunskog basa (t. 106). Daljnje isticanje sadržaja uvoda prestaje s ponovnim nastupom prve teme (t. 163), sad u drvenim puhačima. Reprizi dijela A slijedi coda (t.219) koja reducira teme do najjednostavnijih elemenata*».

Ovakav opis poklapa se s binarnom shemom teoretičara Howata koja prikazuje dva formalna sloja proizišla iz određenja motivičke i tonalitetne reprize:

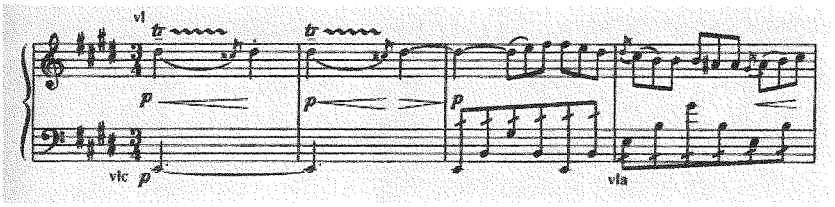


Još jedan od pokušaja definiranja oblika stavka s razdvajanjem tematike i tonalitetnosti svakako je zanimljiv, no ipak neuvjerljiv: dio opisan kao tonalitetna ekspozicija istodobno je i motivička; jednako tako, postupci opisani kao motivički također sudjeluju u tonalitetnom procesu, postepeno dovodeći muzičku građu oko centra *e*.

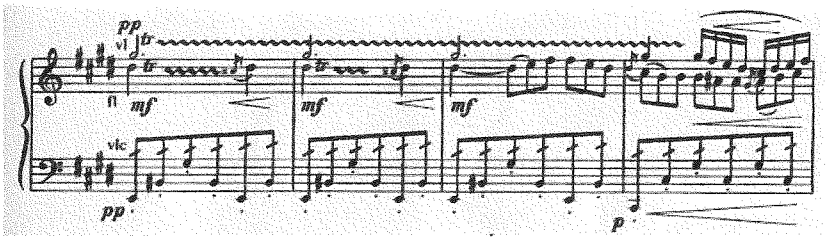
Neki analitičari protive se bilo kakvom tipu formalne i shematske klasifikacije, predlažući umjesto tradicionalnih koncepata ekspozicije, provedbe i reprize sagledavanje djela kao koherentnog tijeka kratkih odsječaka koji se postepeno pretapaju jedni u druge do konačnog zamaha izražajne kontinuirane linearnosti uvedene u t. 163.

Umjesto prilagođavanja različitih dostupnih analiza, oblik stavka moguće je odrediti definiranjem četiriju glavnih sekcija. Prva sekcija (t. 1-35; Pommerov uvod) obuhvaća tri kraća odsječka od kojih posljednji priprema tonalitetnu i motivičku ekspoziciju druge sekcije. Druga sekcija (t. 36-162) koincidira s prvom po načinu pripreme reprize materijala taktova 36–43 na početku treće sekcije (ubrzavanje tijeka postupnim skraćivanjem duljine fraze, polarni odnos *b-e*), no donosi nov nivo intenziteta i opsega fraza. Od početka treće sekcije (t. 163) do kraja stavka događanja se iznose u širem opsegu, trenutačni impulsi i zamasi ustupaju mjesto slobodnom protoku materijala koji u t. 215 doseže klimaks, te naglo tone u četvrtu sekciju. Završna sekcija (t. 219-261) kadencirajuće je funkcije te se može nazvati codom.

Primjer 27: t. 36-39 – početak druge sekcije



t. 163–166 – početak treće sekcije



Artikulacija t. 36–39 ističe pojedinačni takt unutar četverotaktne cjeline, dok su u t. 163–166 dinamika i pratnja u dionicama čela i violina kontinuirane. Ovo je rijedak primjer reprize motiva koja dobiva na važnosti varijacijom: u *Jeux de Vagues* uobičajeniji je odabir novog materijala koji je podvrgnut različitim stupnjevima vremenske organizacije. U prve dvije sekcije motivi su kratkog daha, dok treća donosi široku melodiju razvijenu sekvencom i drugim tradicionalnim metodama.

Tablica 3: Formalna struktura *Jeux de vagues*

PRVA SEKCIJA	t. 1	A	
	9	B	C
	28	prijelaz	nonakord strukture dominantnog na tonu *b*
DRUGA SEKCIJA	t. 36	C	E
	48	D	alterirani dominantni nonakord na tonu *h*
	60	E	(ais)
	72	F	
	82	G	
	90		nonakord strukture dominantnog na tonu *b*
	92	B,H	A
	104	E	(C)
	118	A/B,H,I	A
	134	G,I	
	142	prijelaz	
	153		nonakord strukture dominantnog na tonu *b*
TREĆA SEKCIJA	t. 163	C/J,H,(I,B)	E→Gis (As)→B(nonakord strukture dominantnog)...
ČETVRTA SEKCIJA (CODA)	t. 219	J	...nonakord strukture dominantnog na tonu *b*→
	t. 225	D,B,K,I	E
	t. 235		nonakord strukture dominantnog na tonu *b*→ →alterirani dominantni nonakord na tonu *h*→ E

(A, B, C... – motivički materijal,
C, E, A ... – tonalitetno/modalni centar)

T. 1–36: PRVA SEKCIJA

Kroz prvih osam taktova uspostavljen je model za ostatak stavka, finalna transformacija kojeg će rezultirati kontinuiranom linearnošću treće sekcije, te odlučnim harmonijskim progresijama četvrte. Prirodu ove preobrazbe predočava sljedeća shema:

prva i druga sekcija: **2 ± 2 / 2 ±2**

treća i četvrta sekcija: **2+2 → 2+2**

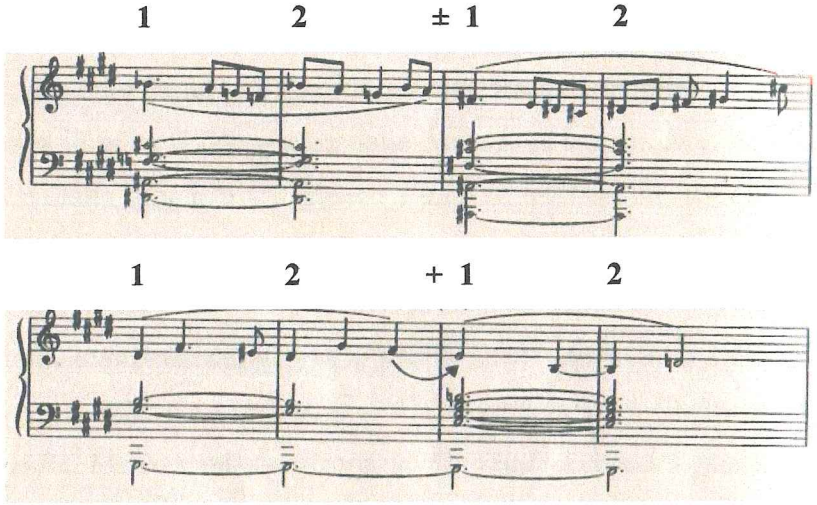
± - odnosi se na doslovnu reprizu dvotakta, ili uključuje prekid linije vodećeg glasa odnosno promjenu harmonije, što oslabljuje povezanost fraza,

/ - novi materijal,

+ - suprotno stanje od ± , čiji će najrazvijeniji oblik biti struktura *pitanje – odgovor*

→ - ...vodi u ...

Primjer 28: t. 62–65, t. 171–174

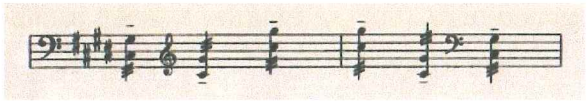


U t. 1-8 Debussy definira vremenski protok izlažući parametre koji će kasnije biti prošireni i transformirani. Osnovni element je dvotaktna fraza definirana u t. 1 – 2 zadržanim akordom puhača i tremolo figurama gudača. Ova fraza tijekom stavka postaje

zajednički nazivnik svih fraza iz nje proizišlih, srodnih uvijek po trajanju, a ponekad i po karakteristikama poput tremola i zadržanih akorda. Moglo bi se reći da taktovi 1- 2 funkcioniraju poput ritmičke podloge *passacaglie,* dodatno naglašene spomenutim parametrima.

Primjer 29: dvotaktna podloga

t. 1–2

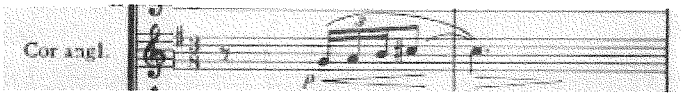


t. 5–6

t. 7–8

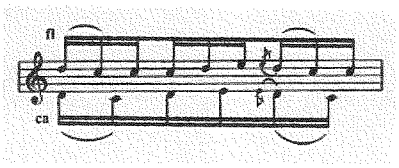
T. 3–4 donose reprizu prvih dvaju taktova, no već na početku uspostavljen kontinuitet narušen je kad nastup flauta (t. 4) presijeca drugu frazu anticipirajući rasplinjujuću građu t. 5–8, iz čega je očito da će glazba dalje napredovati u serijama prekida. (Na pojave poput ulaska flauta moglo bi se gledati i kao na sekundarne strukture fraze.) U t. 6 klarineti preuzimaju kromatsku figuru flauta, slijede različite druge figure uključujući ponavljane tonove truba i trilere gudača, paučinaste vitice zvuka koje ne daju naslutiti postojanje tonalitetno/modalnog centra, kao ni smjer motivičkog kretanja. Violončelo i drugi fagot nenametljivo naznačavaju motiv engleskog roga sljedećeg odsječka svojim tritonusom *c-fis.* Motiv engleskog roga (t. 9) slijedi dvotaktni model početka stavka, zadržavajući u pratnji strukture poput tremola gudača i zapljuskivanja boja harfi i zvončića.

Primjer 30: t. 9–10 – motiv engleskog roga



U reprizi u t. 11, motiv tritonusa vodi u arabeskne šesnaestinke koje frazu engleskog roga produljuju s dva na sedam taktova, dok su ostale dionice organizirane u trotaktne odnosno dvotaktne pododjele. Zagonetan utisak arabeske ostvaren je primjenom heterofonije (t. 16-17), kad linije flaute i engleskog roga imaju iste melodijske obrise, ali različite ritmičke vrijednosti. Ovakvi primjeri česti su u *Jeux de vagues.*

Primjer 31: 16 – heterofonija

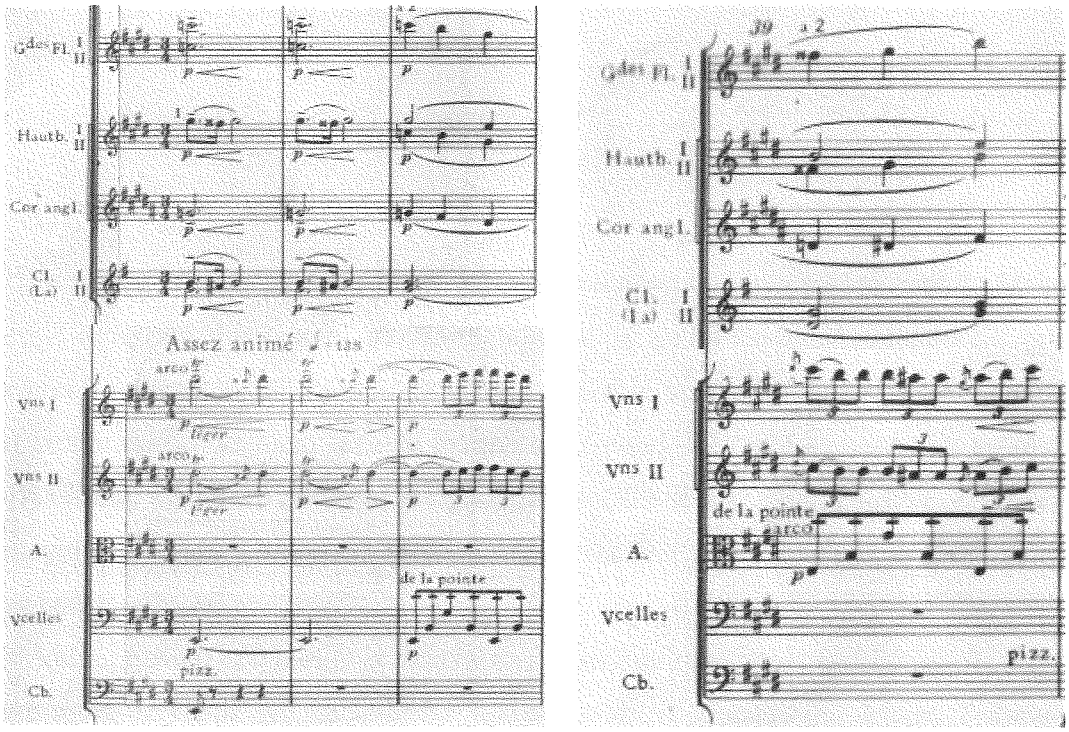


Od t.18 srž prethodnog odsječka (t.9–17) transponirana je za tritonus – primjer kako motivički materijal (tritonus engleskog roga) izlazi iz domene motiva, preuzimajući kontrolu nad harmonijskim zbivanjima. T. 28–35 upotpunjuju uvodnu sekciju stavka pripremajući nastup mnogo stabilnije sekcije što slijedi. Ovdje primarna harmonija - nonakord (strukture dominantnog) *b-d-f-as-c* – u polarnom je odnosu prema harmoniji na tonu *e*, koja, podrvrgnuta različitim transformacijama, postepeno biva identificirana kao harmonija tonike. Tijekom stavka, novi odsječci inkorporiraju elemente prethodnih: t. 28–35 opet donose tritonus engleskog roga, no pažnjom slušatelja dominira prodorna figura od tri tona u dionici rogova te kaskade arpeggia na tonovima nonakorda u drvenim puhačima.

T.36 – 162: DRUGA SEKCIJA

T. 36 stabilizira glazbeni protok kroz dvanaest taktova, što je dug period unutar učestalih skretanja prve i druge sekcije. Po prvi put, ograničena tonalitetna definiranost dana je u obliku velikog durskog septakorda na tonu *e* s appogiaturom *c* u dionici flauta. Septakord podupire jednako stabilnu melodiju violina.

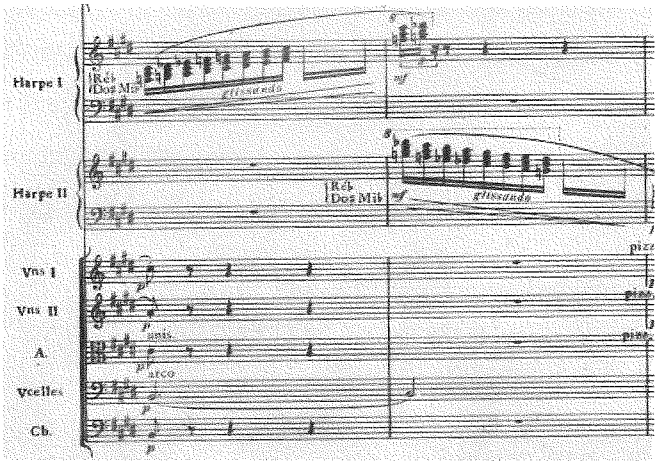
Primjer 32: t.36–39



Dva četverotakta (t. 36–43) podsjećaju na strukturu prve polovice tipične glazbene rečenice. U trećem četverotaktu (t. 44–47), kao razvojnom dijelu rečenice, prethodno zamagljena dvotaktna podloga ponovno zadobiva prioritet s povratkom doslovno repetiranih dvotakta. T. 44–47 koincidiraju s uvodnom sekcijom stavka po tremolo figurama, ovaj put donešenim u violama. U t. 48 Debussy ograničava melodijske, teksturalne i druge znakove stabilnog tijeka triju četverotakta, uskraćujući nam konačni

zaključak. Dvotaktnu organizaciju održava tek dionica čela s dva nastupa tona *h* u trajanju po dva takta (t.48–51). Nagli vakuum harfe ispunjavaju glissandima, oblikujući tako novu varijantu podloge, te još jednom uspostavljajući model t. 1–8.

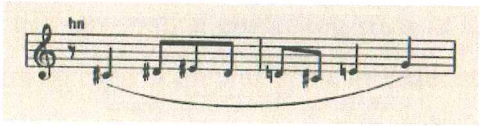
Primjer 33: t. 48–49: nova varijanta dvotaktne podloge



Basov ton *h* zadržan kroz deset taktova podupire cjelostepene harmonije iz kojih nastaje alterirani dominantni nonakord. Unatoč njegovoj dominantnoj funkciji prema harmoniji na tonu *e,* utisak prekida u t. 48 toliko je upečatljiv da ton *h* tek asocira na progresiju koju u daljnjem razvoju još treba definirati. (U codi se bas vraća na ovaj *h,* koji konačno vodi u *e* u odlučnoj završnoj kadenci. Da se to dogodi, potrebni su još brojni harmonijski i drugi postupci, te je u međuvremenu polarni odnos *e-b* od iznimne sintaktičke važnosti.)

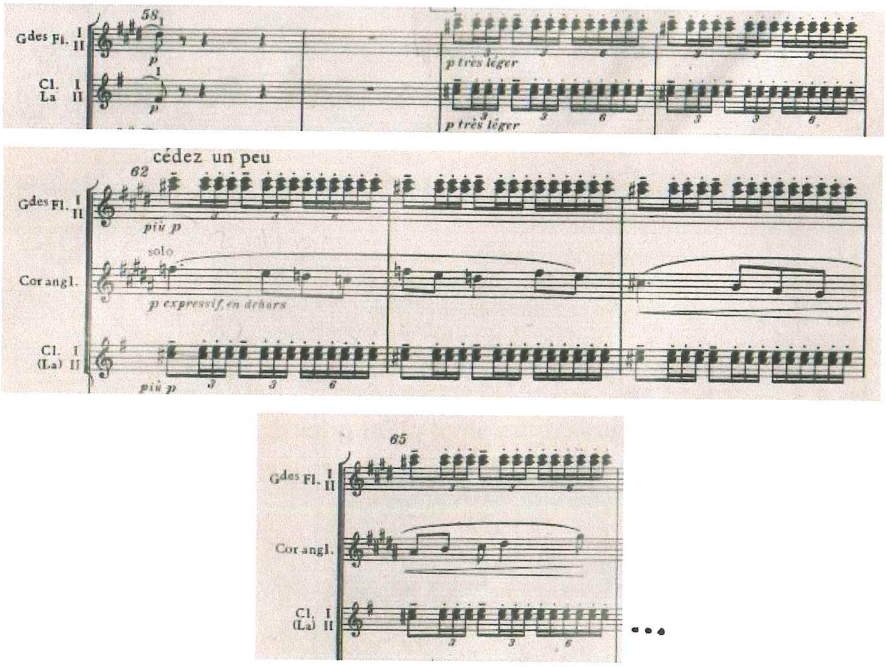
Motiv rogova u t.50 prvi je iz roda motiva temeljenih na ritmu ♩. ♪♪♪ ili 𝅗𝅥. ♪♪♪ i predstavlja izrazitiji stil melodijske konstrukcije od dosadašnjih trilera i arabeski. (Ovakav proces razvoja melodije postupno će rezultirati trijumfalnim lirizmom koji će konačno dovesti stavak do blistavog klilmaksa. U ovom trenutku, razvoj motiva još je podložan naglim promjenama smjera i teksture svaka dva takta.)

Primjer 34: t. 50–51 - motiv rogova



T. 60–61 slijede dosta uobičajen obrazac najave novog materijala dvotaktnom frazom: izlažući samo pratnju, pripremaju nastup nove teme engleskog roga u t. 62. U harmonijskom okruženju naslućuje se ais-mol. Tema je izvedenica motiva rogova iz t.50, a njen karakter predstavlja povremenu težnju glazbe *Jeux de vagues* za slobodnim protokom, umjesto učestalih skretanja i prekida tijeka.

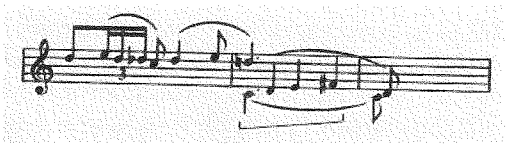
Primjer 35: t. 58– - tema engleskog roga



Strukturirana kao varirano ponovljena četverotaktna fraza s dvotaktnim proširenjem, tema s drugom frazom donosi pojačanje rogova te gudača (u trenutku nagle obustave slijeda ponavljanih akorda) s čijim akordičkim strukturama dolazi do vrhunca. Čak i *pokusni* kontinuitet narušen je nastupom vrtložnih tridesetdruginki drvenih puhača i violina te novog motiva rogova u t. 72 (reminiscencija na motiv iz t. 50, istodobno anticipacija teme trube t. 123-129). Novi materijal proizlazi iz dijaloga puhača i violina, a

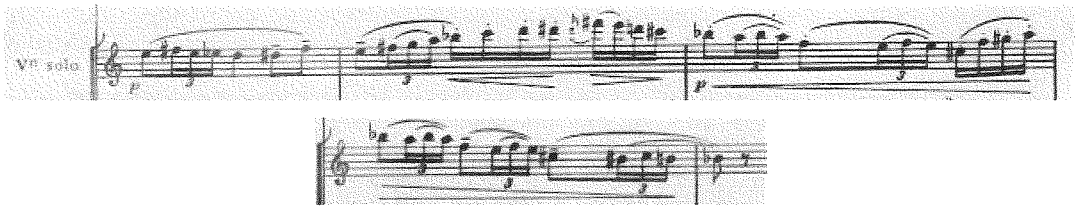
motiv klarineta diskretno sugerira novu motivičku formulu u kojoj mu rogovi odgovaraju domišljato inkorporirajući tritonus motiva engleskog roga iz t. 9. Klarinet ornamentira silaznu sekundu teme engleskog roga *nalijepivši je* na karakterističnu sinkopu teme.

Primjer 36: t. 76–78

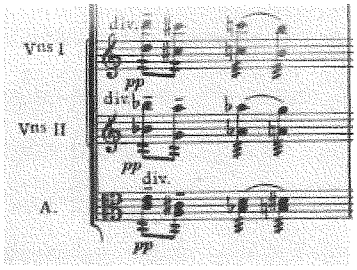


T. 82–92 odvojeni su od prethodnih obustavom toka tridesetdruginki, vodeća linija solo violine motivički je izdanak figure iz t.76. Tremolo gudača razrađuje motiv silazne sekunde kakav se pojavljuje u drugom taktu teme engleskog roga (→).

Primjer 37: t. 82–86



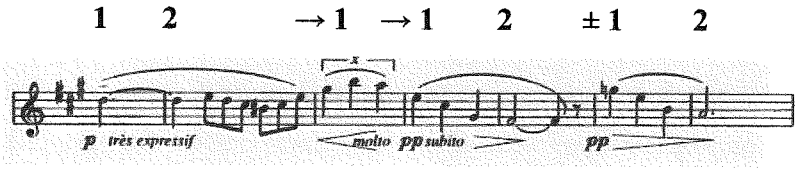
Primjer 38: t. 82 – razrada drugog takta teme engleskog roga (→)



Nakon ponovnog nastupa nonakorda na tonu *b* (t. 90), svjetlucava tekstura u t. 92 podsjetnik je na početak stavka. Motiv tritonusa, sad u dionici oboe, premješten je s tonova *c-fis* (t 9 – lidijski *c)* na *a-dis* (lidijski *a*), kontrapunkt flaute, rogova i viole razvija motiv i sinkopu teme engleskog roga. Povratkom motiva tritonusa označen

je prekretni trenutak u stavku – element reprize protuteža je neprekidnom strujanju novog materijala i preobrazbi starih motiva. Ipak, nakon nekoliko trenutaka repriza je prekinuta ekspresivnom epizodom (t. 97–103) čija sekventna struktura predstavlja nov napredak u načinu postizanja kontinuiteta.

Primjer 39: t. 97–103

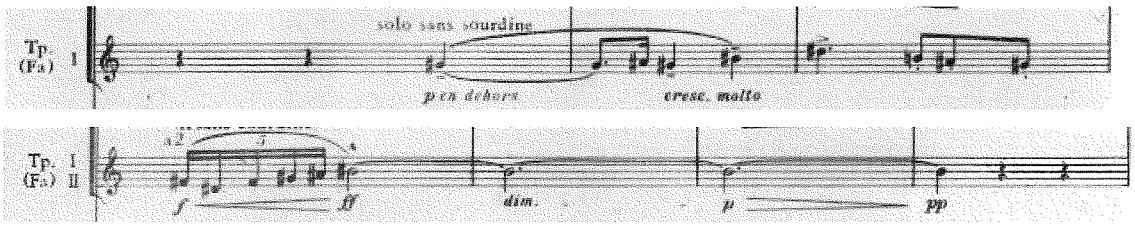


Nov nivo kontinuiteta ostvaren je već prethodno u t. 92–96 koji se shematski mogu prikazati **2 ± 1 + 2**. Ovo se možda čini kao *nategnuto* objašnjenje rasta četverotaktnih cjelina, no postaje očitije kad peterotaktnu organizaciju odmah preuzima sljedeća grupa fraza, proširujući je dalje na sedam taktova: **2 → 1→ 2 ± 2** (t. 97–103). Motiv **x** u t.99 poveznica je dvotaktnih fraza koje ga okružuju, a primjena *crescenda* i sam obris motiva pridonose posredujućoj ulozi.

Sve veća važnost reprize dolazi do izražaja s povratkom teme rogova u t. 106, najavljene dvotaktnom frazom kao i pri prvom pojavljivanju. No dok je ondje izvođenje pratnje bilo povjereno drvenim puhačima, ovdje je na istoj osnovi razvijen razgovor limenih puhača u koji se naknadno uključuju flaute, dok temu donose violončela. Transponirana za malu tercu naniže, tema nastupa u novom harmonijskom okruženju – septakord *c-e-g-b* u kombinaciji s tonom *fis* upućuje na sintetički način s prvim tetrakordom u lidijskom, a drugim u miksolidijskom načinu (*c-d-e-fis-g-a-b*). Još veći kontinuitet ostvaren je ponavljanjem i razradom motiva, a stabilan tijek kojeg donosi repriza raspršen je u t.116 rastvaranjem strukturalnih i ritmičkih obrazaca.

U t. 118–121 sjedinjena je građa prvih dvaju odsječaka prve sekcije (tremolo figura gudača, motiv tritonusa; kao i u t. 92, transpozicija s *c* na *a*). Potom repriza t. 95-96 pretvara t.118–123 u šesterotaktnu cjelinu strukture a a b, čiji je zaključak ometen nastupom trube na trećoj četvrtinki t.123. Razorna uloga teme naglašena je primjenom dinamike *piano – cresc.molto.*

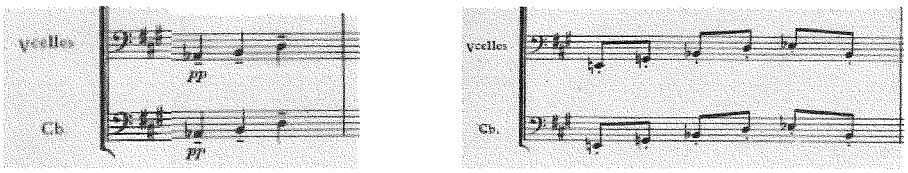
Primjer 40: t.123–129 – tema trube



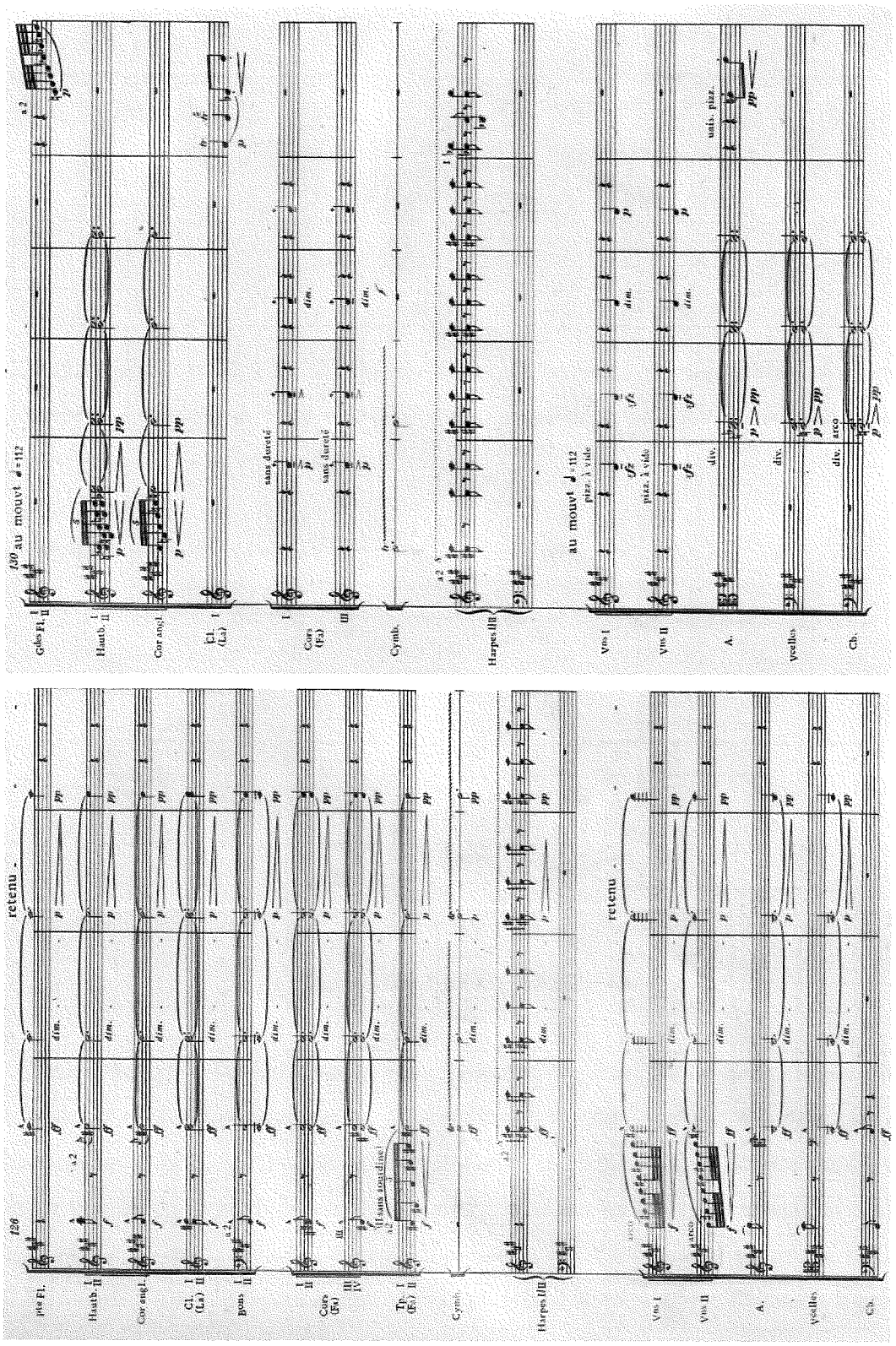
Sva harmonijska kretanja paralizirana su u t. 126 na disonantnom akordu *cis-eis–gis–h–ais,* koji bi se, da su na snazi tradicionalna pravila, riješio u dominantni septakord na tonu *cis*. No Debussy još jednom iznevjerava naša očekivanja enharmonijski promijenivši ponavljani *ais* harfi u *b* - ton pripadajući molskom kvintakordu *g-b-d* s dodanom sekstom *e* (t. 130). Nastup molskog kvintakorda na ovom mjestu od velike je važnosti: nalazimo se na prekretnici kad kontrolu nad događanjima preuzimaju harmonijska zbivanja. Svojstveno načinu na koji harmonijski jezik evoluira i prilagođava se promjenjivim okolnostima triju stavaka *La Mer*, ovo je prvi jasno izražen molski kvintakord do sada (v. pr. 41).

Od t. 134, kromatski motiv uvodno dan prvom klarinetu, a potom gudačima (razrada motiva iz t. 76 odnosno t. 82; u drugom taktu ornamentiranje motiva ♪♫ ! !) izmjenjuje se s glavom teme trube iz t. 123, a njihovo pravilno izmjenjivanje kontrastira dosadašnjim slobodnijim shemama. Od t. 142, korištenjem varijante motiva klarineta razvijen je dijalog gudača i drvenih puhača. Tijek se ubrzava kako dvotaktne fraze bivaju zamijenjene jednotaktnim. Motiv klarineta napušten je u približavanju akordima što pripremaju povratak uvodnog materijala druge sekcije na početku treće, a šesnaestinske triole motiva preuzimaju dionice gudača. Harmonija zadržava molski kvintakord (*g-b-d*) s dodanom velikom sekstom (iz t. 131), obrćući ga premještanjem tona *e* u bas. Ponavljana *pizzicato* linija anticipirana je u t. 142–144, a temelji se na *pizzicatu* t. 90-91.

Primjer 42: t. 142 t. 147

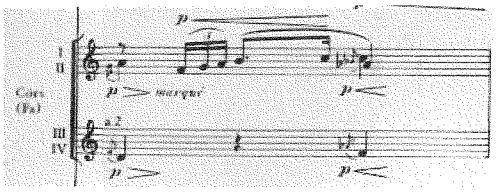


Primjer 41: t. 126-134 – enharmonijska promjena *ais* → *b*



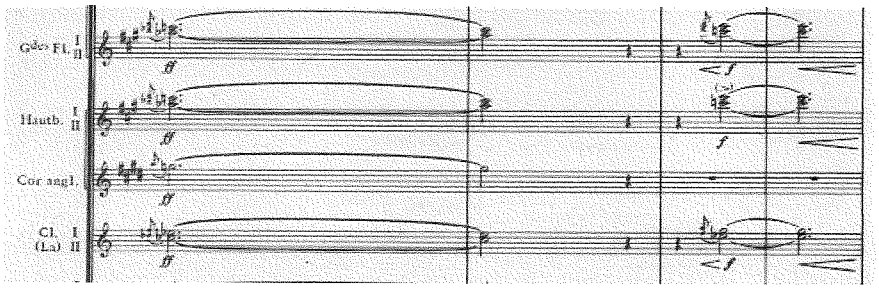
Od t. 149, jednotaktne fraze naglašene su ponavljanom figurom rogova – izvedenicom motiva tritonusa.

Primjer 43: t. 149



Zadržani akordi (od t. 153) što najavljuju povratak građe t. 36–47 kombiniraju tonove cjelostepene ljestvice na tonu *c* s tonovima nonakorda na tonu *b*. Najviši glasovi skiciraju *fis-e-d-c* – inverziju motiva tritonusa.

Primjer 44: t. 155–158

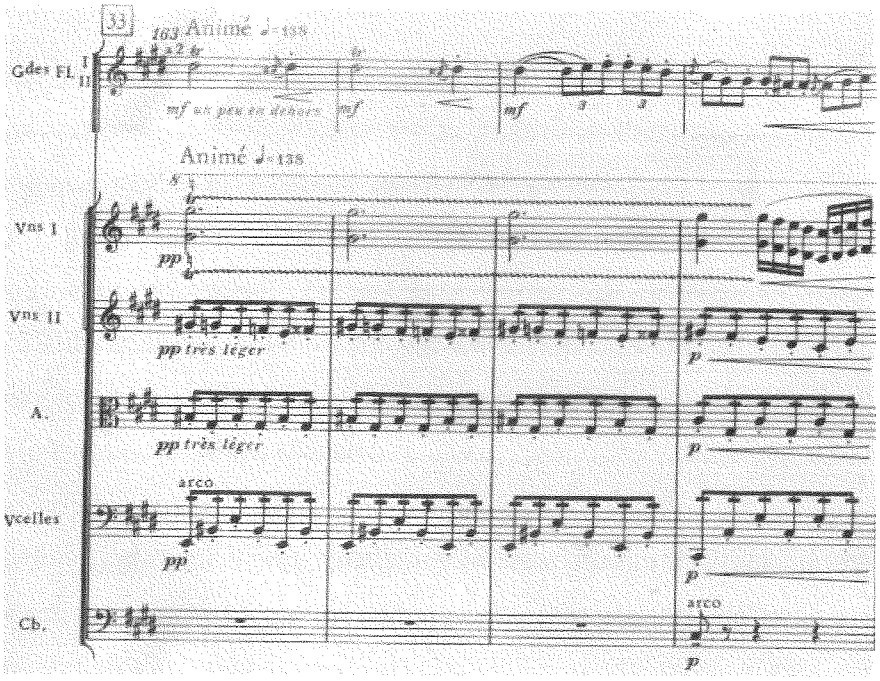


T: 163 – 218: TREĆA SEKCIJA

U trećoj sekciji dolazi do konačne transformacije organizacije vremena. Figura trilera i arabeska iz t. 36–43 ponovljene su, no s razlikom. Prvotno predane vodećem glasu i s isticanjem pojedinačnog takta unutar četverotaktne cjeline, ovdje ih donose flaute, dok prve violine oblikuju nove proporcije trajanja s trilerom na tonu *gis* zaostalom s kraja druge sekcije, te zaokružujući četverotaktne cjeline šesnaestinskim figurama u t. 166 i 170. Kromatska tremolo figura drugih violina pridonosi stupnju dramatičnosti, a suprotno

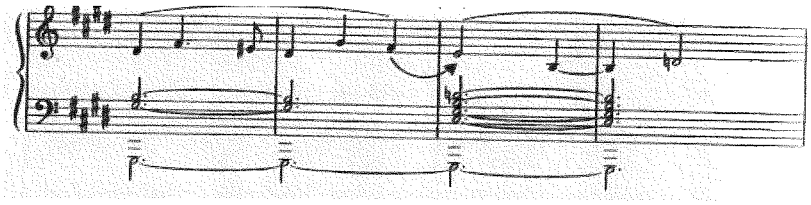
appoggiaturi *c* flauta koja je u t. 36-43 težila silaznom pomaku na *h*, ovdje u violama i čelima nalazimo povećanu kvintu *his* usmjerenu na *cis* molskog kvintakorda *cis-e-gis*.

Primjer 45: t.163–166



Nakon osam taktova srodnih početku druge sekcije, umjesto razvojnog dijela i prekida tijeka sukladno t. 44- , četverotakti t. 171-178 razrađuju motiv **x** iz t. 99 (violine II i čela), inkorporirajući ga dvaput u prvu dvotaktnu frazu, te jedanput - augmentiranog i u inverziji - u drugu.

Primjer 46: t.171–174



Povezivanje dvotaktnih fraza omogućeno je konturom motiva usmjerenom na ton *e u* t. 173. Ton *d* kojim je zaključen četverotaktni odsječak kromatski vodi u *dis* povezujući t.

174 i 175, pa se t. 171–178 shematski mogu prikazati **2 + 2 → 2 + 2**. Ovo je konačna transformacija osmerotaktnog modela iz otvorene forme niza dvotaktnih fraza u zaokruženu koherentnu grupu, te su postavljeni najbolji uvjeti do sada za nastup kontinuirane linearnosti *La Mer,* koja u valovima rastućeg intenziteta obuhvaća 44 takta stavka.

Primarna uloga u trećoj sekciji predana je kontinuitetu razvijenom variranim repeticijama na upadljivo tradicionalan način. Intenzivan kontrapunkt ostalih glasova za to vrijeme donosi motive prve i druge sekcije, uključujući glavu teme trube (t. 181, 185, 193, 197) i motiv tritonusa (t. 191, 195), ali ni jedan od njih ne ometa tijek novostrukturiranog fraziranja, čvrsto utemeljenog na povezanim četverotaktnim cjelinama. Velika triola u t.173-174, već jednim nastupom pridonijela je širini fraziranja; od t. 198 na njoj su temeljene čitave dionice fagota i čela koje je zadržavaju sve do code gdje se još jednom pojavljuje u flautama (t. 237).

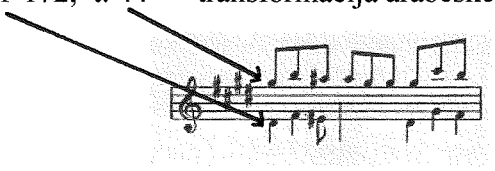
Sve ovo vrijeme (t.171 – 214) bas ostaje ukorijenjen na tonu *gis,* pa dugo iščekivan klimaks ne donosi potvrdu akorda temeljenog na tonu *e* kojim treća sekcija započinje: *gis* (*as*) je sastavni ton toničke harmonije na tonu *e*, kao i za tritonus udaljenog nonakorda na tonu *b*. Harmonijska kretanja donose različite oblike akorda na tonu *gis* (mol./dur./sm. septakord/ nonakord, s m./sm. 7 te v./m. 9) te različite varijante tercne srodnosti (*gis-h-dis-fis-ais – e-gis-h-d, gis-h-dis-fis-ais – h-dis-fis-a-c*), a nonakord na tonu *b* uveden je postupno kad ponovljena fraza s velikom triolom (prvotno harmonizirana *gis-his-dis-fis-ais – gis-h-d-f,* t. 199-206) u t. 211 donosi spoj *gis-his-dis-fis-ais – b-d-f-as-c* pri čemu pedalni ton *gis* postaje *as,* nakon čega, u trenutku klimaksa (t. 215), u basu nastupa *b*. S reminiscencijom na temu trube tijek se dramatično dezintegrira, zadržavajući tek razbijene fragmente melodijskih vrhunaca treće sekcije.

Na ovom mjestu zgodno je spomenuti Debussyjevu privrženost «*božanskim arabeskama Palestrine, di Lassa i Bacha*». Često se spominje kompozitorova bliskost renesansnoj i baroknoj glazbi, koje je Debussy volio baš zbog upotrebe arabeske. Zabilježeno je kako je jednom rekao da bi želio «*komponirati glazbu istinski slobodnu od motiva, ili oblikovati jedan kontinuirani motiv kojeg ništa ne prekida nego se razvija logično, glatko, deduktivno*». Samostalne strukture poput cikličkog motiva i cikličke teme imaju tipičan karakter koji se čini protivan kontinuiranoj melodiji koju Debussy evocira

kao idealnu. Neki pak od nedefiniranih motiva korespondiraju s našim razumijevanjem arabeske, a njihovo izlaganje uzduž onih jasno definiranih pokazuje da je arabeska tek još jedno od sredstava korištenih u *La Mer*.

Transformacija arabeske u motiv vidljiva je na primjeru kontinuirane linearnosti *Jeux de vagues* čije se porijeklo (kao i motiva **x** iz t. 99) može tražiti u arabesknoj figuri iz t. 44. Porijeklo melodije nije upadljivo u smislu očite metamorfoze motiva karakteristične za Liszta i Wagnera, no ipak pridonosi integritetu stavka, istodobno zadovoljavajući stalnu težnju za izbjegavanjem retoričkog razvoja.

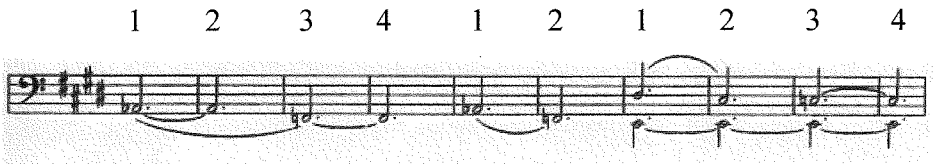
Primjer 47: t.171-172, t. 44 - transformacija arabeske u motiv



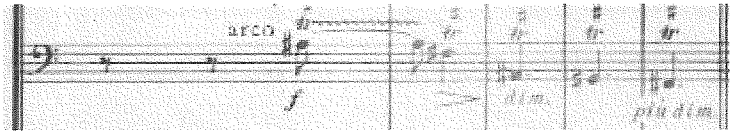
T. 219–254: ČETVRTA SEKCIJA (CODA)

Nakon nastupa nonakorda na tonu *b*, viole i violončela donose varijantu kromatske tremolo figure iz t. 163, kontinuitet rastućeg bujanja malaksava i čini se da coda označava povratak fragmentarnoj organizaciji s glissandima harfi i motivom tritonusa. (Različite varijante motiva tritonusa donose puhači (t. 227- klarinet, t. 237 – flaute (velika triola), t. 243 – oboa, t. 245,249 – truba, piccolo), engleski rog razrađuje glavu teme trube (t. 240).) No Debussyjevo progresivno izlaganje materijala ne dopušta takve retrogradne korake. U motivičkom smislu, ovo jest povratak dominaciji dvotakta s početka, no očuvanje četverotaktnog fraziranja sad je u domeni harmonije, izražene serijama melodijskih pomaka usmjerenih uspostavljanju trozvuka *e-gis-h*, što demonstrira napredovanje basa od t. 219. Progresija podsjeća na t. 31-35 nastupivši kao njihova augmentirana verzija.

Primjer 48: t. 219–228



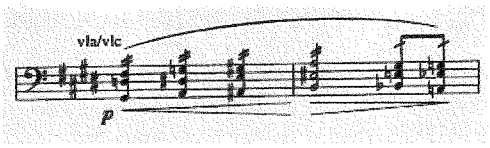
t. 31-35



U t. 235-236, kontrabas imitira postepeni pomak čela prethodnih taktova (augmentacija motiva ♪♩ !) povezujući tako nonakord na tonu *b* i konačno, alterirani dominantni nonakord (koji sadrži i sm. i pov. 5) na tonu *h* (dominanta u odnosu na *e*). Nakon osam taktova dominantnog nonakorda, nastupa tonički kvintakord, još uvijek zamagljen nepripadajućim tonovima, ovaj put dodanom sekstom *cis*, istaknutom u oktavi prvih violina. T. 251 *oslobađa* akord dodane sekste (premda još prisutne u figuri harfi i kasnije flauta) isključenjem violina, koje se u t. 258 vraćaju s oktavom *h-h* kao konačnom afirmacijom kvintakorda *e-gis-h*. Diskretni *cis* prisutan je u zvončićima, a njegova stalna prisutnost reminiscencija je na završetak *De l'aube à midi sur la mer.* No dok je ondje tonički kvintakord *des-f-as* bio ograničen na usko registarsko područje, ovdje su tri tona kvintakorda *e-gis-h* jednolično raspoređena kroz cijeli frekvencijski spektar orkestra.

Poznato je da je Debussy preinačio završetak drugog stavka u kasnoj fazi komponiranja *La Mer*. Iako se ne zna što je učinio da stavak ne bi bio «*ni otvoren ni zatvoren*», jedna od mogućih izmjena je dodatak kromatske figure viole i čela u t. 231–236 kao najave trećeg stavka, čijim uzburkanim temolima i kromatskim figurama i sama nalikuje.

Primjer 49: t. 231–232: kromatska figura viole i čela



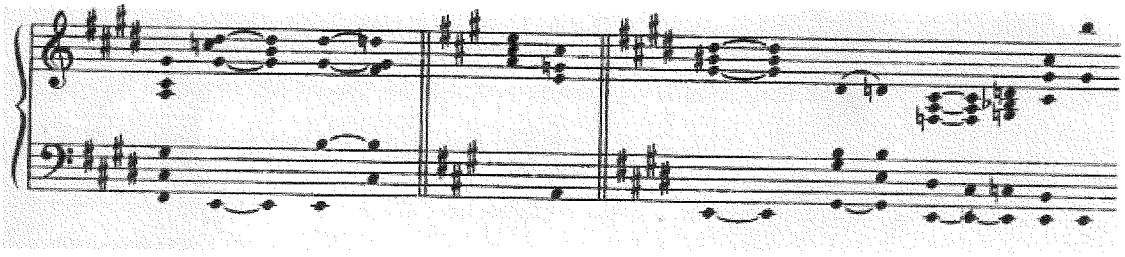
OSVRT NA TONALITETNO/MODALNU I HARMONIJSKU ORGANIZACIJU

Uvodni akord preuzima *as* iz zaključnog akorda *De l'aube à midi sur la mer,* enharmonijski ga promijenivši u *gis*. *Gis* odjekuje kroz stavak dok njegovo mjesto ne zauzme *b,* ponavljan u harfama kako se stavak približava klimaksu. Konflikt *gis*(*as*)-*b* posljedica je široke upotrebe polarnog odnosa *e-b*. Na što i naslov upućuje, Debussy se s tonalitetom *igra*, no u usporedbi s prvim stavkom, ovdje nailazimo na detaljniju organizaciju u harmonijskoj hijerarhiji, te *Jeux de vagues* posreduje između harmonijske slobode prvog stavka i na trozvuku utemeljene osnovne teme finala.

Predznaci sugeriraju E–dur kao osnovni tonalitet. Početni odsječci stavka ukazuju na prisutnost tonike upotrebom složenijih akorda kao supstitucija za tonički trozvuk. Isprva ovi akordi pokazuju malo sličnosti s toničkim trozvukom, pozicija uvodnog akorda unutar hijerarhije može se tek nagađati. Postupno, preko (za tritonus udaljenog) nonakorda na tonu *b*, nastupa mnogo stabilniji odsječak s velikim durskim septakordom na tonu *e*. Kako stavak napreduje, Debussy postavlja nove supstitucije tonike, dok s nastupom alteriranog dominantnog nonakorda prevlast ne preuzmu cjelostepene harmonije. Ovo je kumulativan, indirektan proces, koji počinje sa zamagljenom idejom tonike, da bi završio jasnom kadencom na toničkom trozvuku na završetku stavka.

Primjer 50: postupno utvrđivanje tonike

t. 1 36 – 8 44 – 5 92 – 5 163 – 5 171-3 225 – 7 245 258

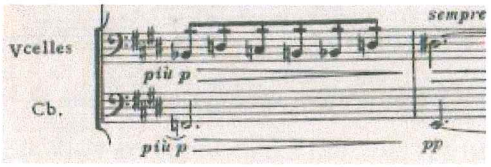


Funkcionalni odnos dominanta-tonika u *Jeux de vagues* nije definiran do same code, te je do tada od velike sintaktičke važnosti polarni odnos *e-b*. Nonakord strukture dominantnog na tonu *b* prvi put nastupa u t. 28, kad priprema nastup velikog durskog septakorda na tonu *e* u t. 36, zatim u t. 90, pred nastup malog durskog septakorda na tonu

a koji zamjenjuje harmoniju tonike. Funkcija akorda potvrđena je u t. 155 kad priprema povratak građe t. 36-43, te u klimaksu stavka pred nastup code (t. 215). Isti akord prožima codu, dok konačno nije zamijenjen alteriranim dominantnim nonakordom na tonu *h* (t. 237). (Alt. dom. nonakord na tonu *h* pojavio se već u t. 48; o njegovoj funkciji ondje v. str. 42.)

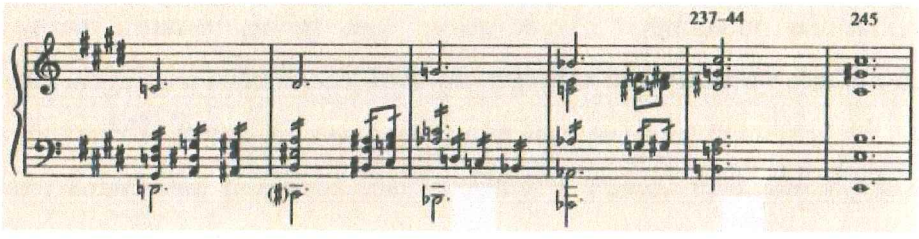
Vođenje glasova između dva akorda – nonakorda na tonu *b* i toničkog akorda na tonu *e* – dešava se samo u codi, gdje Debussy, koristeći se dodatnim kompozitorskim sredstvom, počinje povezivati harmonije i melodijski. Nonakord na tonu *b* vodi u harmoniju tonike, još uvijek predstavljenu septakordom, pomacima *f*→*e* i *d*→ *dis*.

Primjer 51: t. 224-225



Nonakord na tonu *b* konačno je zamijenjen alteriranim dominantnim nonakordom na tonu *h* (koji sadrži sve tonove cjelostepene ljestvice) u t. 237, a između dva akorda posreduje nova kromatska figura koja veliku tercu *as–c* nonakorda na tonu *b prenosi* na tonove *a–cis* dominantnog nonakorda na tonu *h*. Spoj dominantnog nonakorda na tonu *h* i toničkog akorda na tonu *e* donosi neka *tipična* rješenja disonanci (*f*→*e, fisis(g)*→*gis*), no ne i uzlazno rješenje vođice koja ovdje silazi na *sixte ajoutée cis*. U odnosu na *De l'aube à midi sur la mer, Jeux de vagues* donosi više kromatike, a prisutnost vođice (*dis*) gotovo je jedinstvena odlika stavka, mada nam je tipičan pomak vođice u toniku koji bi jasno definirao tonalitet još uvijek uskraćen.

Primjer 52: t. 233–245



III. STAVAK

Dialogue du vent et de la mer

Oblik trećeg stavka može se interpretirati kao rondo, u kojem se osnovna tema (koja će u daljnjem tekstu biti navedena kao sastavni element druge grupe) izmjenjuje s interludijima temeljenim na kontrastnoj grupi motiva. S ovakvim određenjem slaže se i Pommer, koji u predgovoru partiture piše: «*Treći stavak formalno se može promatrati kao rondo, otvoren uvodom (t.1-55), a zaključen strettom (t.270–292). U uvodu je tema uvoda prvog stavka (I. – t.12;* ciklička tema A*) dvaput citirana u trubama (t.31,38), nakon čega slijedi porast intenziteta s leimotivom teme čela druge sekcije (*prvog stavka*), kakav se pojavljuje u codi (I. – 135). Uvod, koji naglašava ciklički karakter La Mer, iznenada je prekinut, čime je ostvarena efektna priprema za nastup osnovne teme trećeg stavka (t.56, drveni puhači), koja korespondira s pojmom refraina I. Prvi couplet počinje u t. 92, te razvija osnovni motivički materijal i temu uvoda prvog stavka (*cikličku temu A*), iznoseći je četiri puta (t. 98, 104, 110, 115). Figure u gudačima reminiscencija su na temu čela druge sekcije prvog stavka i njene razrade, što je očito kad usporedimo sekcije dvaju stavaka (I. – t.105–121, III – t .92–118). U t.133 tema rogova (*ciklička tema B*) podsjeća na codu prvog stavka (I –t.132). Drugi refrain počinje u t.157. Tema je naglašena repetiranim triolama i izražajnijom artikulacijom. Drugi couplet (t. 211) ima karakter provedbe dviju tema. Iznad tipične podloge staccato triola u trubama, i kasnije drvenim puhačima, tema uvoda prvog stavka pojavljuje se diminuirana (t. 215 – kornet), te u izvornom obliku (t. 225 – flauta, oboa; t. 234 – violine I.), zajedno s varijantom osnovne teme trećeg stavka (t. 230 ff violine II, viole), čime je ostvaren prijelaz do trećeg refraina (t. 245). Osnovna tema pojavljuje se dvaput, a ostinatnom repeticijom njenog glavnog motiva dosegnut je klimaks, koji direktno vodi u codu (t. 270 ff). Coda, također usporediva sa strettom, poput code prvog stavka, ujedinjuje tematski materijal. Dominantnu ulogu igra tema uvoda, koja kao vrst idée fixe svrstava La Mer u kategoriju cikličke simfonijske forme. Glava tema pojavljuje se u ostinatu rogova, klarineta, violončela i kontrabasa (augmentirana, t. 278 ff). Pasaža pentatonskog karaktera u*

gudačima (t. 270, 280), drvenim puhačima (t .278) i punktirane figure drvenih puhača (t. 282) predstavljaju osnovni tematski materijal prve sekcije prvog stavka. Uvodni ritam teme čela druge sekcije citiran je u rogovima (t. 282) te u odgovoru trombona (t. 286).»

Drugi analitičari, uključujući Howata, koristan model nalaze u sonatnom obliku čineći sljedeću podjelu: uvod, ekspozicija (t.56-156), provedba (t.157-210), repriza (t.211-257), coda (t. 258-292). Coda počinje kad ponovno nastupa koral (ciklička tema B). Međutim, tonalitetni, motivički i agogički procesi u svakom od ovih dijelova ne potkrepljuju ovakvo objašnjenje. Očekivali bismo na primjer da će provedba biti tonalitetno tečna te će se baviti razradom motiva, no nailazimo na suprotno: dugački zastoj u kojem je jedina harmonija tonički kvintakord Des-dura što podupire osnovnu temu (t.157-178); u kulminaciji, nakon nekoliko taktova tonalitetne neizvjesnosti, slijedi potpuna repriza osnovne teme, ponovno u Des–duru. (t.195-210). Tako provedba ne pokazuje ni jednu tipičnu karkteristiku vezanu za pojam, kao što ni repriza ne predstavlja trenutak povratka osnovnog tonaliteta – naprotiv, taktovi 211–257 temeljeni su na nestalnim harmonijama i donose nove verzije već izlaganih motiva.

Kao i u *Jeux de vagues*, i ovdje je prisutan vješt transformacijski proces što se provlači od odsječka do odsječka, te je korisnije zaobići termine poput *provedbe* i *reprize,* poštujući kontinuitet i raznolikost evolucijskog procesa. Francuski skladatelj Barraqué, zaslužan za jednu od najsugestivnijih analiza strukture *Dilogue du vent et de la mer*, ne povodi se ni za jednim od tradicionalnih modela, opisujući «*dvije kontrastne struje u 'dijalogu' posljednjeg stavka: kaotičnu, ritmički orijentiranu ideju, i pjevnu, orijentiranu melodijski... pokret ritmičkog elementa ka melodijskom.*» U prilog ovoj hipotezi, Barraqué možda previše pojednostavljuje stvari, no nagovještava predodžbu o idejama u pokretu koje se pretapaju jedna u drugu kako se funkcije i karaktreristike sele između dviju kontrastnih grupa motiva.

Za detaljno opisati stavak, možda je najkorisnije prihvatiti oblik ronda i napraviti sljedeću raspodjelu:

TABLICA 4: Formalna struktura *Dialogue du vent et de la mer*

t. 1	PRVA GRUPA	A		
t. 56	DRUGA GRUPA	B	a a b	cis/A
t. 80	PRVA GRUPA	A		
t. 133	INTERLUDIJ S KORALOM	C	a a b	Des
t. 157	DRUGA GRUPA	B	a a b	Des
t. 195	KULMINACIJA OSNOVNE TEME	B		Des
t. 211	PRVA GRUPA	A		
t. 244	DRUGA GRUPA S KORALOM	B, C	a a b	cis→Des
t. 270	CODA	A/B		Des

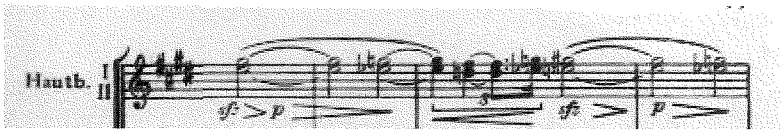
Prisutnost dviju dramatski kontrastnih grupa postaje sama bit stavka iznoseći na površinu u prva dva stavka prikriven konflikt između periodične melodije i nestalnih elemenata. **U prvoj grupi ciklička tema A** igra odlučujuću ulogu: *melankoličan zov* prvog stavka preobražen je u *upozorenje*, *izazov*, što je dodatno pooštreno povezivanjem teme s bojom limenih puhača. Sama tema leitmotivičkog je karaktera: neodređenog je završetka u smislu kadence, podložna brojnim transformacijama i smještena van okvira periodičke strukture fraze druge grupe. **Osnovna tema druge grupe** snažno evocira romantički stil konstrukcije druge teme ruskih simfoničara i njihovih francuskih suvremenika: periodičnošću fraziranja u kombinaciji s mekanim timbrom drvenih puhača ostvaren je čeznutljiv ugođaj kakav u *La Mer* nigdje drugdje ne susrećemo. **Koral donosi cikličku temu B.**

T. 1 – 55: PRVA GRUPA

Timpani donose ton *c*, figura dubokih gudača ornamentira malu tercu *fis-a*, pripada-

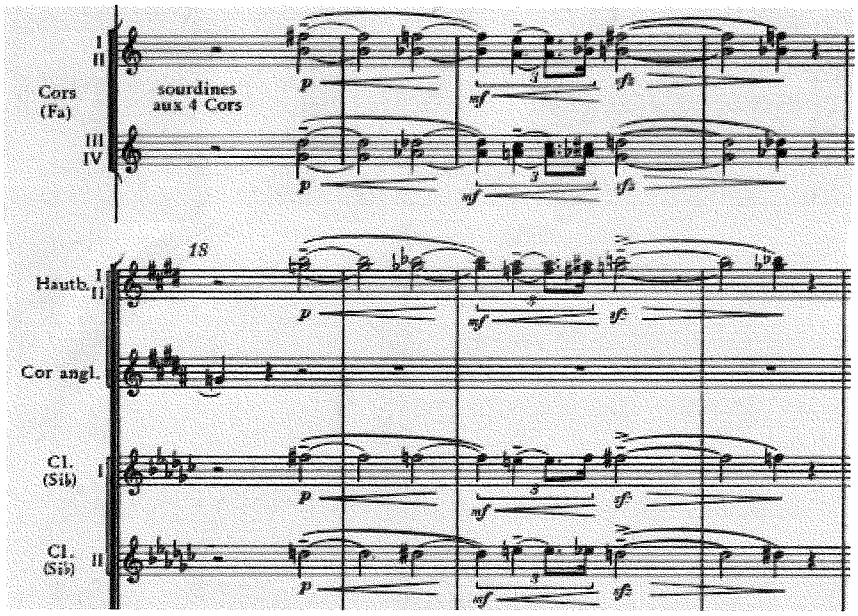
juću smanjenom kvintakordu *fis-a-c.* Tritonus *c-fis* (često u obratu smanjene kvinte) što podupire harmoniju kroz prva 52 takta isti je onaj koji je nastupio u uvodu i interludiju *De l'aube à midi sur la mer,* kao i tijekom *Jeux de vagues.* U t.6 gudačima se pridružuju i viole, tijek se ubrzava, a dinamika eskalira od *pianissima* do *fortea* unutar dva i pol takta. Dah nakon t.8 vraća nas u početnu *pp* dinamiku, terce puhača iznad basove smanjene kvinte oblikuju nonakord. Paralelne linije dviju oboa razrada su cikličkog motiva, odgovor u t. 13-17 *u službi je* afirmacije tritonusa *c-fis.*

Primjer 53: t. 9-12 – razrada cikličkog motiva



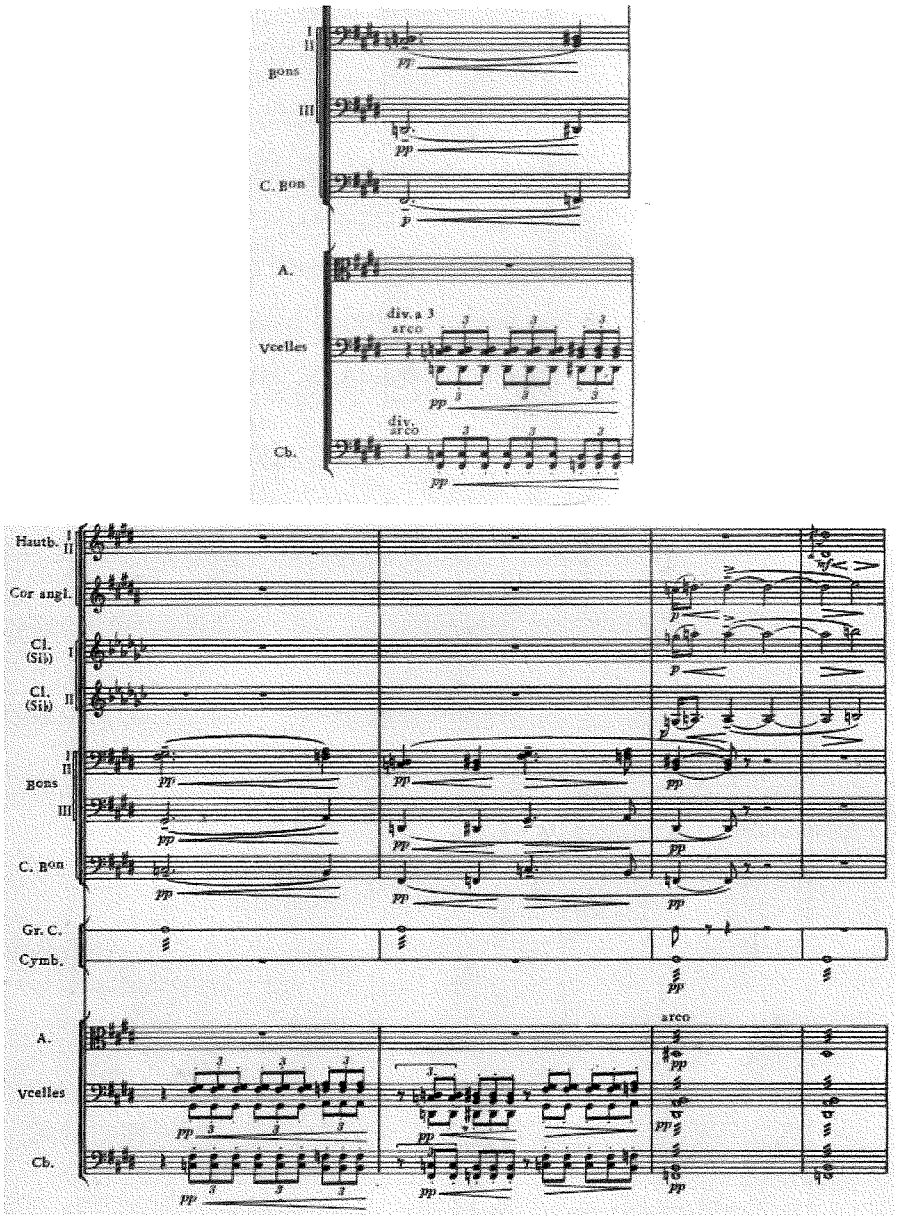
Istu razradu taktovi 18–21 donose transponiranu za malu tercu naviše, te podebljanu linijama klarineta i rogova. Rezultat podebljanja su paralelni molski kvintakordi kojima rogovi dodaju liniju u protupomaku.

Primjer 54: t. 18-21



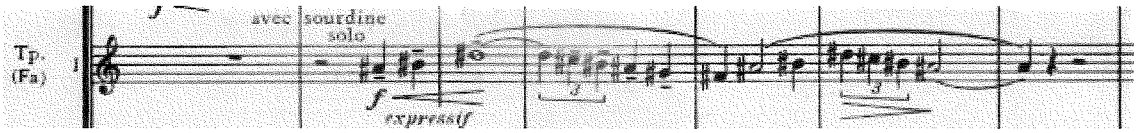
Peterotakt 22–26 iznad podloge *staccato* triola razrađuje ciklički motiv primjenom imitacije na tritonusu. Harmonija temeljena na povećanom terckvartakordu koja se oblikuje pri svakom nastupu drugog tona motiva (*f-h-dis*, *h-f-a, f-a-h-dis*), priprema je nastupa malog durskog septakorda na tonu *h* iznad kojeg će u t. 31 nastupiti ciklička tema A, te anticipacija harmonijskog okruženja t. 94-118 koji donose cjelostepenu verziju teme. Ritam motiva u t. 25 podsjeća na njegov prvi nastup u *La Mer* (usp. pr. 1).

Primjer 55: t. 22-26 - razrada cikličkog motiva - imitacija na tritonusu



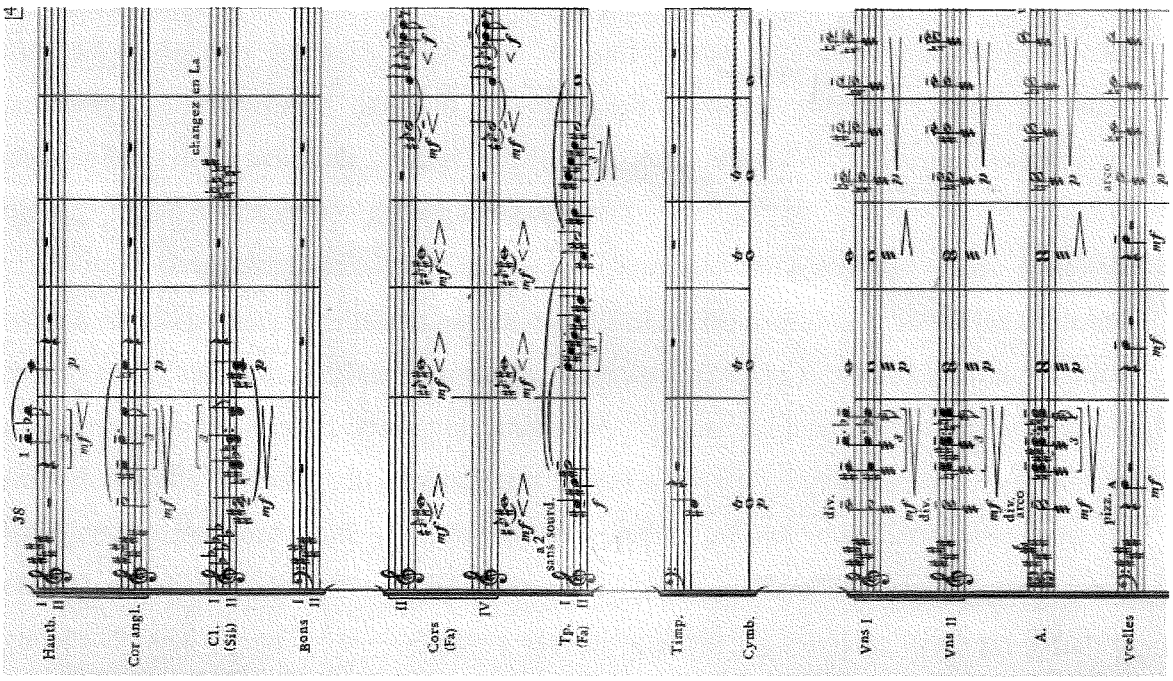
T. 27–31 ponavljaju sadržaj prethodnog peterotakta, no završivši nepotpunim malim durskim septakordom na tonu *h* kojem je *fis* (ne *f* !) dodan naknadno, te figurom rogova *dis–fis*, kao anticipacijom cikličke teme A što slijedi.

Primjer 56: t. 30–36 – ciklička tema A



Cikličku temu A, odvojenu od početne triole kojom je u prvom stavku oba puta uvedena, donose trube u okruženju sintetičkog načina na *h* (I. tetr. lidijski, II. miksolidijski). Sa završnim tonom teme ponovno nastupa smanjena kvinta *fis–c*, zajedno s nonakordom s početka stavka (iz t. 9). Pri drugom nastupu teme (t.38), drveni puhači, violine i viole ornamentiraju njen početni motiv, oblikujući pri tom paralelne nepotpune male durske septakorde. Njihovi obrati što uzlaze po tonovima smanjenog kvintakorda *a–c–es* (na tonu *es* je povećani terckvartakord) vode do prijelaza koji priprema nastup osnovne teme.

Primjer 57: t. 38–42



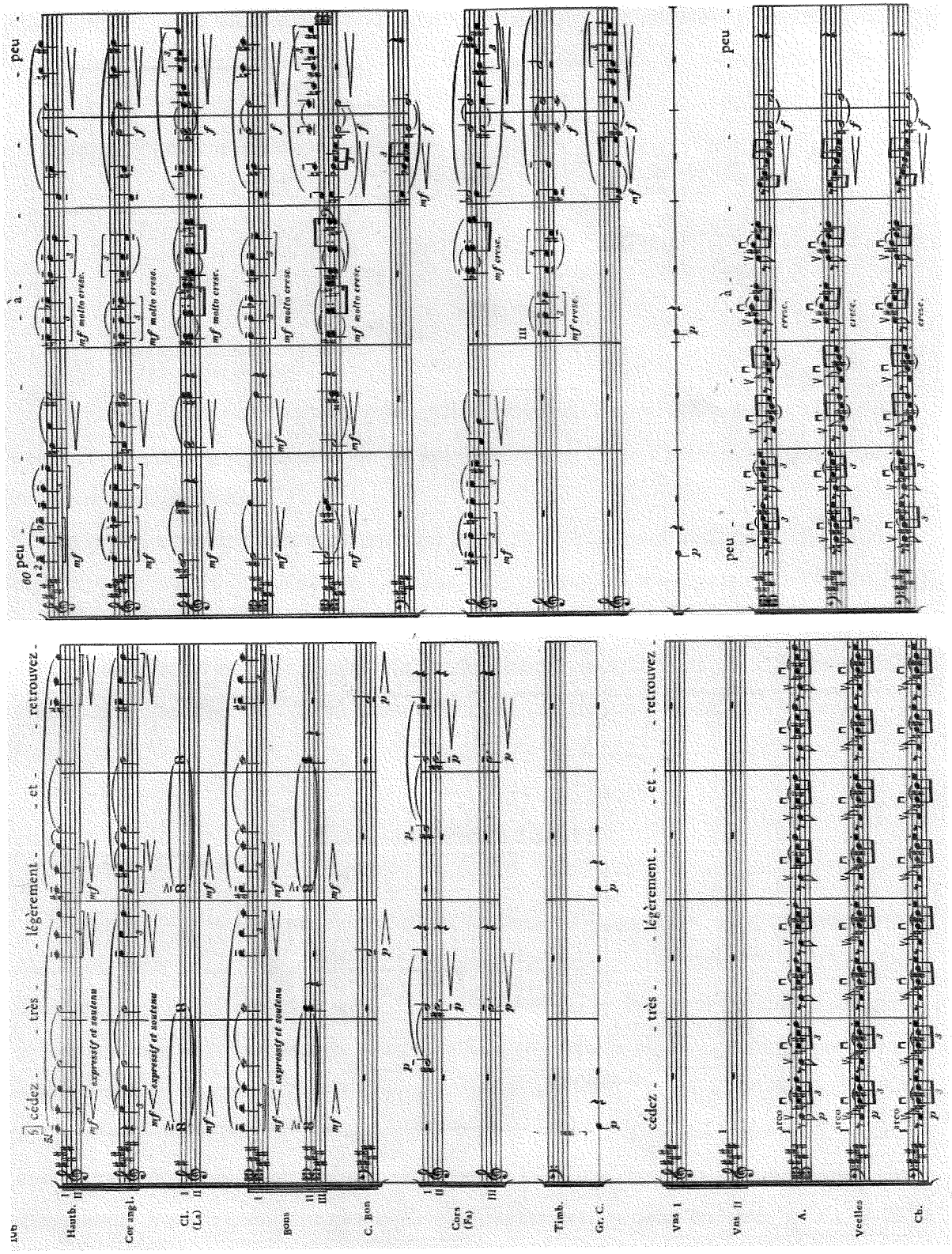
Prijelaz prema osnovnoj temi (t. 43–55) donosi ponovljeni četverotakt, ubrzanje tijeka zamjenom četverotaktâ dvotaktima, postepeni porast dinamike, te dezintegraciju motiva. U harmoniji nailazimo na sukob dominantne harmonije A-dura i tritonusa *c-fis*, istaknutog nastupima cikličkog motiva u dionicama rogova i truba. Kad tri tona motiva nastupe izolirani imitacijama gudača (t. 53, 54), stječe se trenutačni dojam C-dur tonaliteta. No nakon što se ton *g* (t. 54) umjesto u *c* riješi u *gis* (t. 55), dobivši tako funkciju vođice (*fisis*), definicija C-dura je isključena.

T.56 – 79: DRUGA GRUPA

Uspostavljanje pravilnih periodičnih struktura *Jeux de vagues* sudjeluje u širem procesu kroz sva tri stavka *La Mer*. U *De l'aube à midi sur la mer* nalazimo fraze različitih duljina i zamagljenih granica, bez fragmentacije i naglih prekida karakterističnih za *Jeux de vagues*. Konstrukcija fraze podređena je promjenjivim okolnostima stavka, a posljedica toga je odsutnost struktura *pitanje – odgovor*. S druge strane, *Jeux de vagues* odmah postavlja osnovnu duljinu fraze iz koje će naknadno proizići periodičnost trećeg dijela. Od samog početka *Dialogue du vent et de la mer*, motivički događaji sami su odgovorni za prisvajanje periodične strukture, obično temeljene na dvotaktnim odnosno četverotaktnim frazama. Struktura osnovne teme shematski se može prikazati 2+2 →2+3, što pokazuje djelomičnu simetriju u kojoj drugi dio – grupa od pet taktova – djeluje kao *odgovor*.

Po intervalskoj strukturi tema je srodna cikličkom motivu, a pomak za malu sekundu, osim u melodiji teme, prevladava i u kontrapunktskim dionicama izvedenim po principu protupomaka odnosno paralelnog kretanja. Ovakvim načinom konstrukcije, harmonijsko okruženje razvijeno je iz slučajnih smanjenih (t. 60, 61), te paralelnih povećanih trozvuka (t. 62). Važan građevni element tritonusa u vertikali je prisutan kao komponenta smanjenog sekstakorda, dok ga horizontalno nalazimo u dionicama klarineta i fagota (t. 60–61) temeljenim na imitaciji na tritonusu t. 22–23. *Pokretačke* triole u dionicama gudača donose figuru iz prvih taktova stavka, a pratit će osnovnu temu pri svakom izlaganju, osim u središnjem dijelu i *romantičkom* klimaksu.

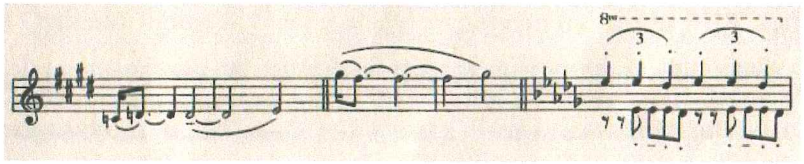
Primjer 58: t. 56–64 – osnovna tema – cis/A varijanta



U taktu 65 tema se ponavlja, a nakon sažimanja njenog završnog peterotakta u trotakt, slijedi nova verzija cikličkog motiva, lirski preobraženog, te sposobnog održati tijek i fraziranje osnovne teme.

Primjer 59: razvoj cikličkog motiva

t.45–46, t. 72–73, t. 258



Primjer 59 pokazuje tri faze razvoja cikličkog motiva: izvorni oblik, lirsku varijantu i konačnu verziju u kojoj se, odvojen od karakterističnog ritma i karaktera appoggiature, stapa s osnovnom temom.

Od početka nastupa osnovne teme nije jasno da li je osnovni tonalitet A–dur ili cis-mol. Ton *gis* iz t. 55 dominanta je cis–mola, ali i pripadajući ton dominantne harmonije A–dura. S nastupom lirske varijante cikličkog motiva, A–dur se potvrđuje kao primaran, a iznad pedalne kvinte *a–e* izmjenjuju se dominantni septakord na tonu *e* i smanjeni septakord na tonu dis (D/V.). Proširenu figuru *pokretačkih* triola preuzimaju viole.

T. 80 – 132: PRVA GRUPA

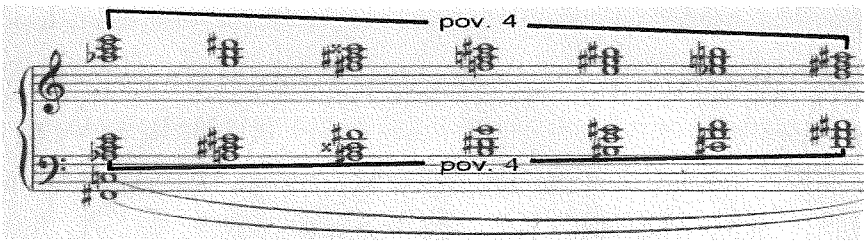
Pravilnost i relativna predvidljivost prethodnog odsječka gube se s povratkom u nestalnost prve grupe. Harmonije se konstantno izmjenjuju, a nestalna je i registarska određenost. T. 80–81 razrađuju sadržaj t.22–24, pri čemu se formiraju različiti disonantni akordi (strukture pov. septakorda, dom. nonakorda), triole iz *staccato* podloge prelaze u ostinato violina. Verziju t. 24 s izmjenom u redoslijedu ritmičkih vrijedosti donose t. 82–83, postepene linije gudača protupomakom vode u *c* kao sastavni ton tritonusa. Dvotakti koji slijede (t. 84–91) imitiraju *lirsku* verziju cikličkog motiva, harmonizirajući je disonantnim harmonijama; tritonus *c–fis* i vertikalne naslage terci podsjećaju na t. 9–16

kao njihova ornamentirana verzija. Novost koja pridonosi stupnju dramatičnosti je tzv. *motiv fanfara* koji se provlači kroz različite dionice i sve dublje registre. Kvartna transpozicija taktova 82–83 u t. 92–93 početak je šesterotaktnog prijelaza prema novom nastupu cikličke teme A. Protupomak gudača (t.93) vodi u oktavu *f-f* kao komponentu povećanog terckvartakorda *f-a-h-dis,* s čijim su nastupom zaustavljena sva harmonijska kretanja: akord je temelj sljedećih dvadeset i pet taktova.

(t.94–132) Ostinato figura gornjih gudača temeljena na ritmu ♪♫ teme čela prvog stavka, pratnja je novoj verziji cikličkog motiva, uzbudljivo orkestriranoj za unisono rogove (s odgovorom u drvenim puhačima), koja se izmjenjuje s cjelostepenom verzijom cikličke teme A (s augmentiranim završetkom). Tema nastupa četiri puta, a postupni porast napetosti ostvaren je uzlaznim transpozicijama teme na tonove povećanog terckvartakorda (počevši od tona *f*), te primjenom sve većeg broja instrumenata pri svakoj transpoziciji. Sa svakim novim izlaganjem teme obogaćen je i motivički materijal, pa tako prva repeticija (t.104) donosi silazni cjelostepeni niz u okviru tritonusa, a druga (t.110) novu punktiranu figuru metra oprečnog ostinatu gudača, te anticipaciju upečatljive pasaže s povećanim kvintakordima (t.113, 114) što slijedi u kulminaciji ovog odsječka. U trećoj repeticiji (t.115), redovitom izmjenom motiva tritonusa i punktirane figure izveden je nov ostinato, a završetak teme (opet u izvornom ritmu) vodi do tona *fis* (ne *f* !) kojim je *vraćena* smanjena kvinta *fis-c*, zadržana do nastupa korala (petnaest taktova).

Druga polovinka t.118 trenutak je kulminacije silovitog muzičkog kretanja započetog u t. 98, te početak jedinstvenog protupomaka dvaju slojeva paralelnih povećanih kvintakorda: iznad smanjene kvinte u basu, počevši s *as-c-e,* a završivši s *d-fis-ais(b)* (*as-d* - polarni odnos), gornji drveni puhači po malim sekundama silaze, dok fagoti i limeni puhači po malim sekundama uzlaze. Protupomak dvaju slojeva rezultira harmonijskom podlogom na kojoj se povećani kvintakordi izmjenjuju sa šesterozvucima koji sadrže sve tonove cjelostepene ljestvice.

Primjer 60: t.118–122 - protupomak povećanih kvintakorda

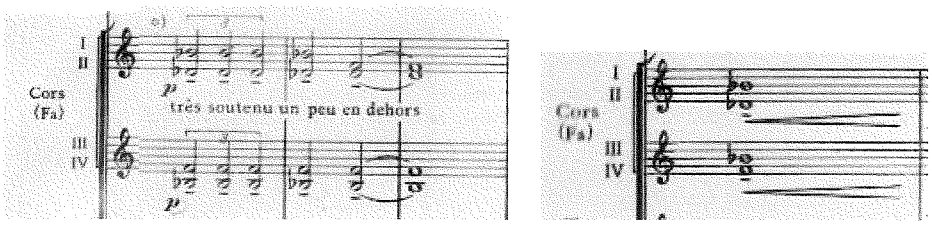


Dvotakt 121–122 donosi sadržaj t.43–54, pri čemu korneti transponiraju ciklički motiv za povećanu kvartu naviše, iznad uzlazne tremolo figure gudača koja donosi tonove cjelostepene ljestvice. Od t.123 struktura se postupno rastvara, tremolo klarineta i fagota u t.131–132 (nastupivši kao imitacija na tritonusu cikličkog motiva korneta) anticipira tremolo gudača u interludiju.

TAKTOVI 133 – 156: INTERLUDIJ S KORALOM

Za jednim od najistaknutijih vrhunaca *La Mer,* slijedi pasaža izrazite mirnoće. Interludij je strukturiran po principu rečenice 6+6+12. Prigušeni trileri gudača pratnja su glavi cikličke teme B, izlaganje koje je anticipacija završnog nastupa teme u kulminaciji *Dialogue du vent et de la mer.*

Primjer 61: t.133–136 - glava cikličke teme B



Kao latentni modalni centar osjeća se *es* (dorski način), no harmonija koja u sekciji prevladava - dominantni nonakord na tonu *as* – ukazuje na Des-dur tonalitet. Kontrapunktske dionice donose ciklički motiv (trube) i figuru koja konturom asocira na pentatonsku figuru prvog stavka (violine I). Šesterotakt 133–138 se ponavlja, završivši

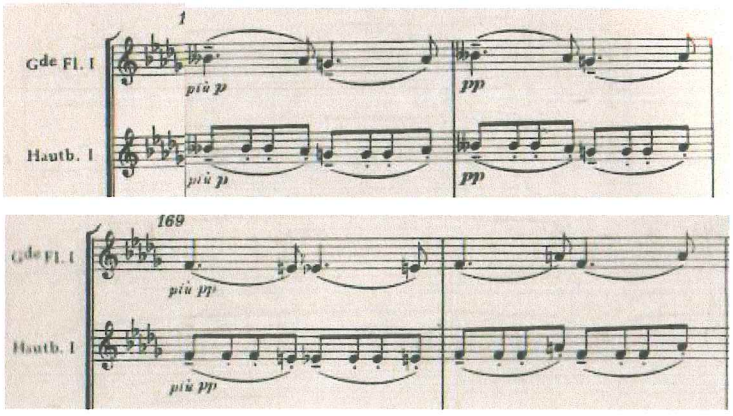
harmonijom povećanog terckvartakorda u obratu septakorda (*d-fis-as-c*; polarni odnos *as-d*), nakon čega druga polovica rečenice, s uzlaznim kretanjem puhača, kontrastira silaznoj figuri t. 143-144. Figura iz t.147 postupno se spušta kroz sve niže registre do oktave As-As1, kojoj su potom *pizzicatom* dodani ostali tonovi dominantnog septakorda. Na ovom mjestu dominantna harmonija je prvi put nedvosmisleno definirana.

T.157 - 194: DRUGA GRUPA

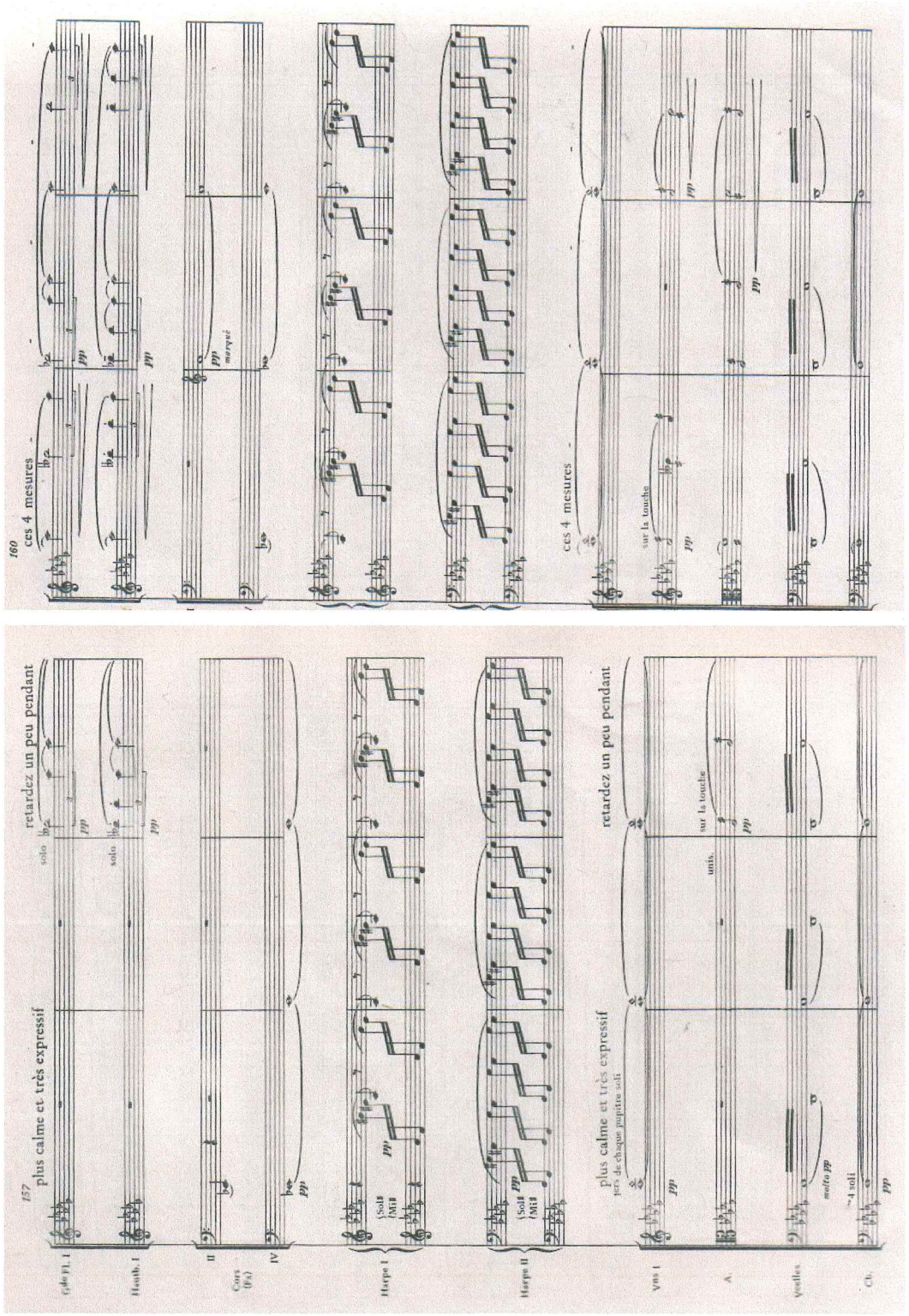
Bas se premješta s *as* na *des*, *as* je zadržan kao kvinta kvintakorda *des-f-as*, no utisak autentične kadence oslabljen je upotrebom različitih registara: nakon basovski orijentiranog akorda dominante, nastupa svijetli tonički kvintakord, obojen ostinatom harfi (koje ovdje imaju svoj prvi nastup u *Dialogue du vent et de la mer),* i *flažoletnim as*-om prvih violina. Dugački zastoj na toničkom kvintakordu donosi osnovnu temu u *pp* dinamici, odvojenu od uobičajenih *pokretačkih* triola. Tema je pretvorena u osmerotaktnu strukturu 2+2+4, a druga polovica umjesto uobičajenih triola donosi punktirane četvrtinke i osminke. Silaznoj liniji flauta i oboa kontrastira diskretni *crescendo* i protupomak klarineta i drugih violina (v. pr. 62).

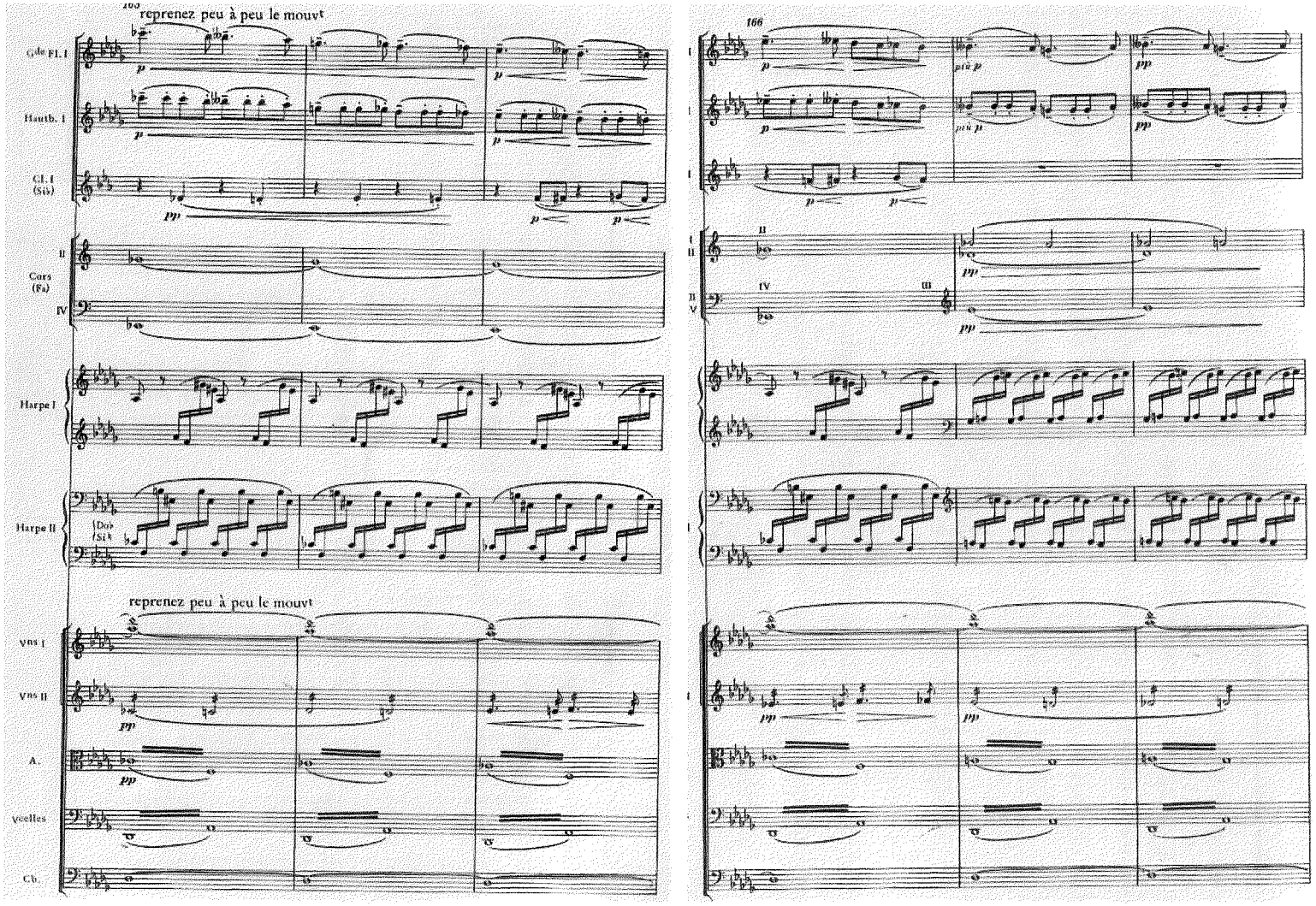
Četverotaktno proširenje (t.167–170) ističe punktirani motiv prethodnog četverotakta, vodeći do reprize taktova 159–166 u t.171-178.

Primjer 63: t. 167-170: proširenje s punktiranim motivom



Primjer 62: t.157-168 – osnovna tema - Des-dur varijanta



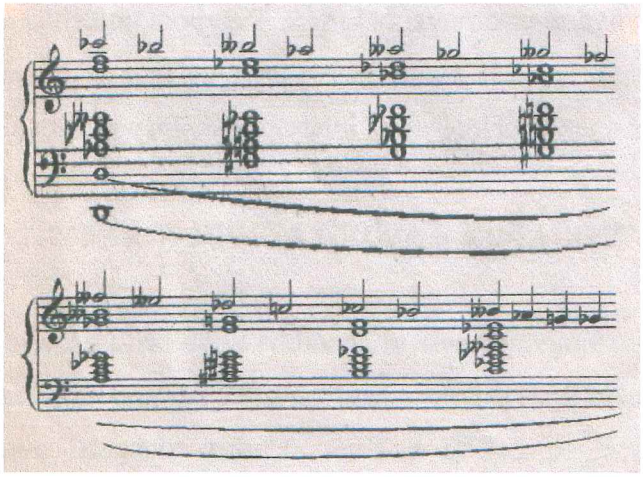

reprenez peu à peu le mouvt
reprenez peu à peu le mouvt
166
Cde Fl. I
Hautb. I
Cl. I (Sib)
Cors (Fa)
Harpe I
Harpe II
Vns I
Vns II
A.
Vcelles
Cb.

Fragmentarni prijelaz t.179–194 niz je četverotaktâ temeljenih na istom punktiranom motivu; efektan nastup imaju zvončići. Harmonijska osnova prvog četverotakta je prvi obrat durskog nonakorda na tonu *a*, u drugom četverotaktu nastupa njegova molska varijanta. Treći četverotakt - s isticanjem polarnog odnosa (izmjenjivanje akordâ *c-e-g-b* i *fis-ais-c-e*), novom figurom harfi, te podebljanjem motiva uz primjenu heterofonije - donosi porast napetosti koja u četvrtom četverotaktu eskalira, te dovodi do ekstatične reprize osnovne teme u maniri romantičke simfonije ili koncerta.

TAKTOVI 195 – 210: KULMINACIJA OSNOVNE TEME

U taktovima koji slijede kamuflirani su tragovi tradicionalnog romantičkog klimaksa. Finale *Prvog klavirskog koncerta* Čajkovskog dolazi do vrhunca s potpunom reprizom glavne teme, nakon čega kadenca donosi pad aktivnosti. Isprva se čini da je hrabar Debussyjev potez atipičan povratak praksi devetnaestog stoljeća, no daljnji razvoj pokazat će da je repriza varava, nalik varavoj kadenci, pretkazujući nastup još upečatljivijeg klimaksa što slijedi. Do sad najgušća tekstura osnovnu temu još jednom donosi u sklopu kvintakorda *des-f-as*, a izrazita dramatika drugog četverotakta ostvarena je protupomakom paralelnih smanjenih septakorda nastalih podebljanjima linija teme i protupomaka klarineta i drugih violina iz t. 163-166. Porast intenziteta (t.203) donosi građu prijelaza t. 179–194 u lirskom obliku.

Primjer 64: t. 199–202 – protupomak smanjenih septakorda



T.211 – 244: PRVA GRUPA

Novom permutacijom *staccato* triola i tritonusom *fes–b* najavljen je povratak u prvu grupu. Odsječak koji priprema konačnu kulminaciju osnovne teme obuhvaća tri izlaganja cikličke teme A – uvijek na tonu *des* (*cis*), međusobno odvojena nastupima cikličkog motiva kojeg neutralni karakter čini podobnim za pojavljivanje u objema grupama. Tema je svaki put predstavljena u novom okruženju – uz novu harmonizaciju (što uzrokuje određene promjene unutar teme) te povezana s timbrom novih instrumenata.

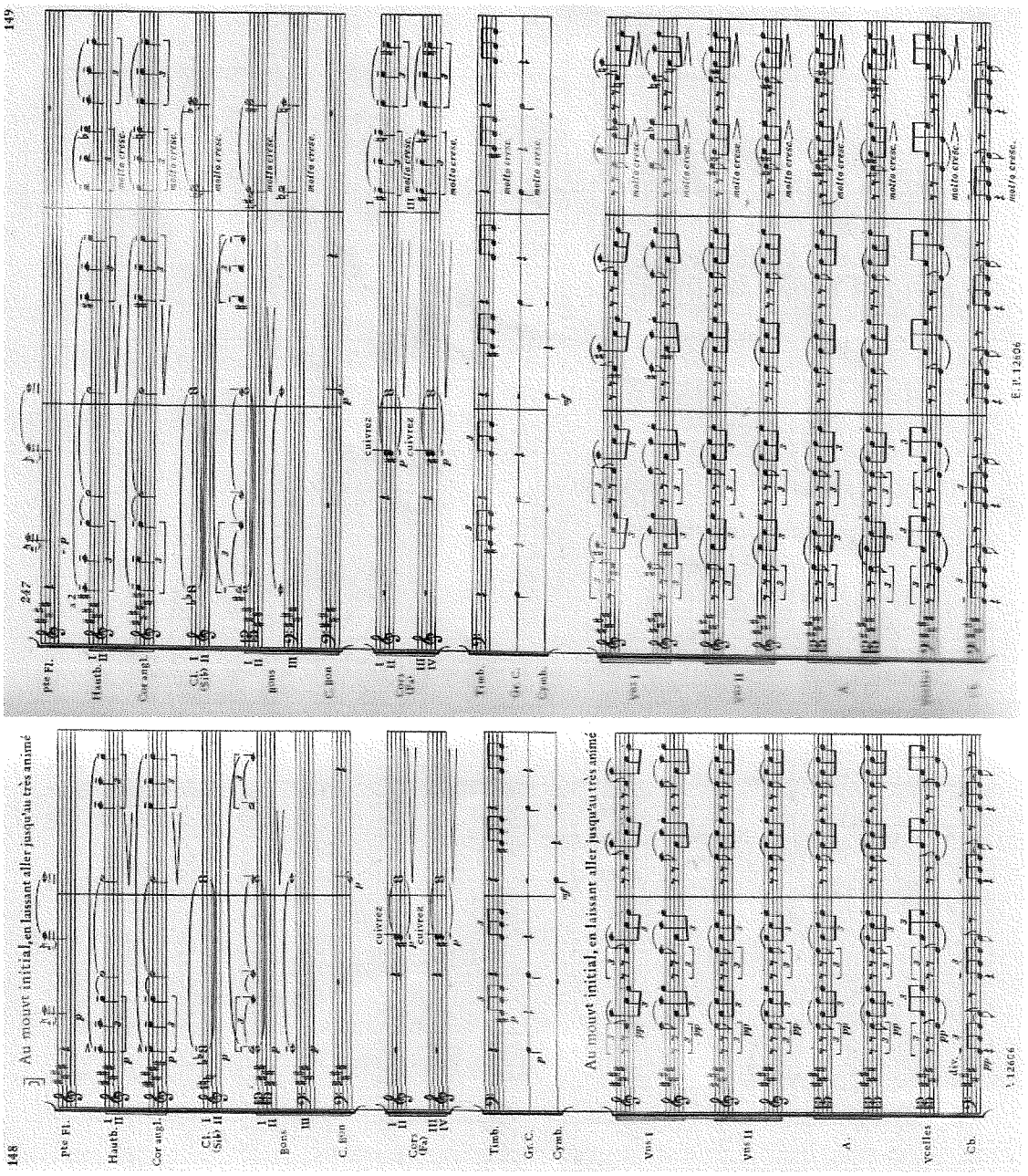
U četiri uvodna takta uspostavljeno je harmonijsko okruženje lidijskog načina na *fes*, u kojem u t. 215 cikličku temu A donose korneti (diminuiranu i opet anticipiranu početnom triolom). Zbog primjene lidijskog načina, treći takt teme ne donosi *heses* (kao malu sekstu eolskog načina u kojem je izvorno nastupila - I. st.: eolski *c*), nego *b*, koji, kad promotrimo temu izoliranu, ukazuje na dorski način (velika seksta u odnosu na *des*). U t. 219–220 sloj sa *staccato* triolama postupno uzlazi do cikličkog motiva (t .221), kojem u t. 225 odgovara varijanta teme u lidijskom načinu na *a*, nakon čega se (s još jednim nastupom cikličkog motiva) tema još jednom pojavljuje u sklopu, za tritonus udaljenog, malog durskog septakorda na tonu *es*. Kao i na drugim mjestima *La Mer,* dinamika je tiša no što bi većina izvođača očekivala. Kad su oznake u partituri poštivane, dolazi do izražaja izvanredan balans slojeva čije se komponente kreću u različitim ritmičkim vrijednostima. Dok se ciklička tema A pomiče u četvrtinkama, polovinkama i četvrtinskim triolama, gušće teksture ispod nje temeljene su na grupama osminskih triola aranžiranim za pola takta. Odsječak kulminira naglom obustavom *staccato* triola, te izoliranim nastupom cikličkog motiva. T. 237–244 izvorno su sadržavali ritam osminskih triola u obliku *fanfara* u drugoj polovici prvog takta svake dvotaktne fraze, izuzevši posljednju; izrezivanje *fanfara* mijenja formalni i izražajni karakter odsječka.

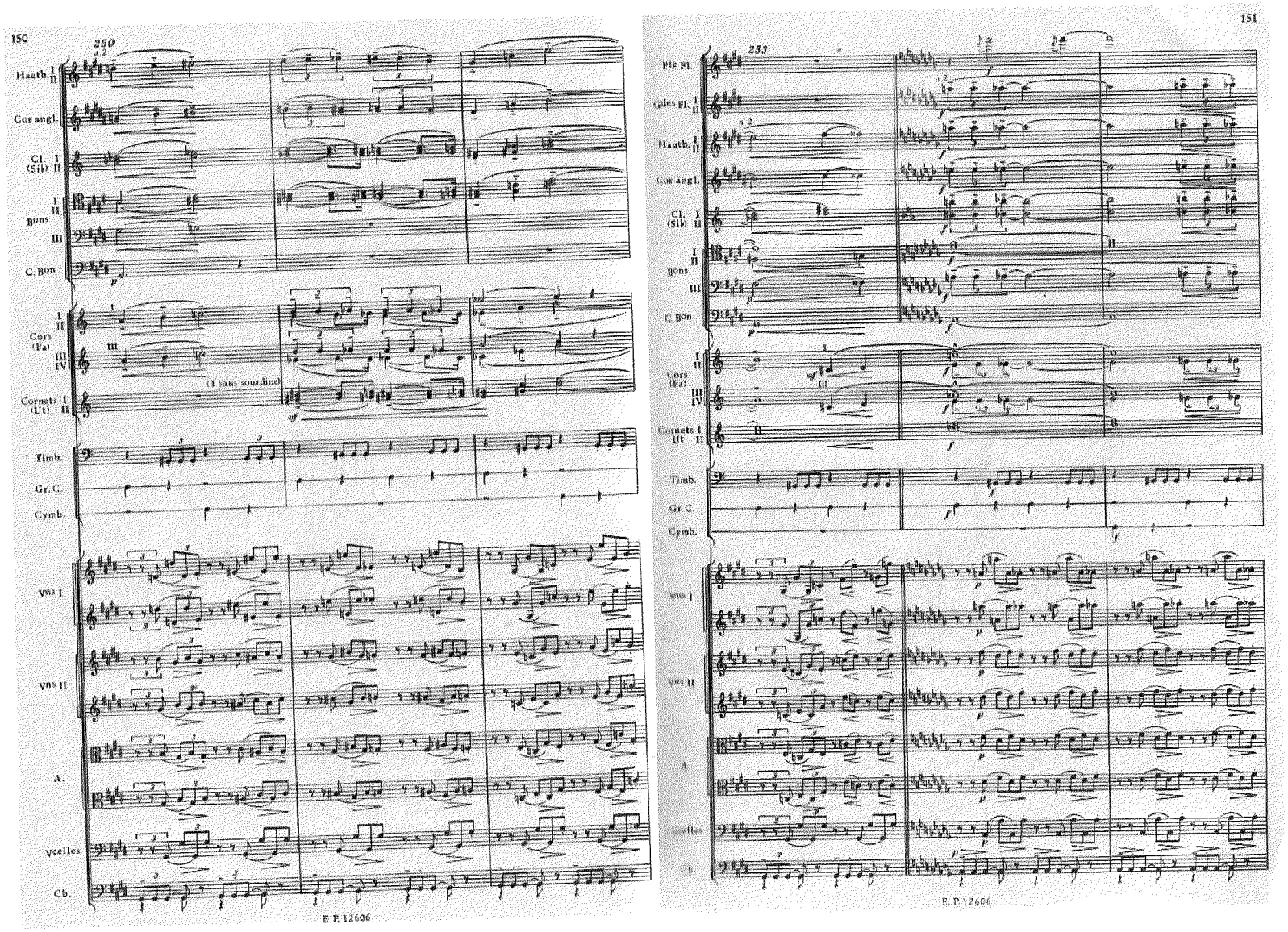
T. 245 – 269: DRUGA GRUPA S KORALOM

U prethodnom odsječku lirski oblik cikličkog motiva pojavljuje se unutar prve grupe, a lirske karakteristike svojstvene drugoj grupi postepeno poprima i sama ciklička tema A. Sukladno tome, novo izlaganje osnovne teme u t. 245 popraćeno je nemirom i

dramatikom prve grupe primjenom oštrih triola u pratnji gudača (Barraquéova teza o selidbi karakteristika, v. str. 56).Tema je strukturirana (2+2→2+3) i harmonizirana kao i pri prvom nastupu, a novost je pedalni ton *gis* koji sad u prvi plan stavlja cis–mol tonalitet. Analogno tome, Des–dur varijanta teme (t.254) donešena je iznad dominantnog pedalnog tona *as.*

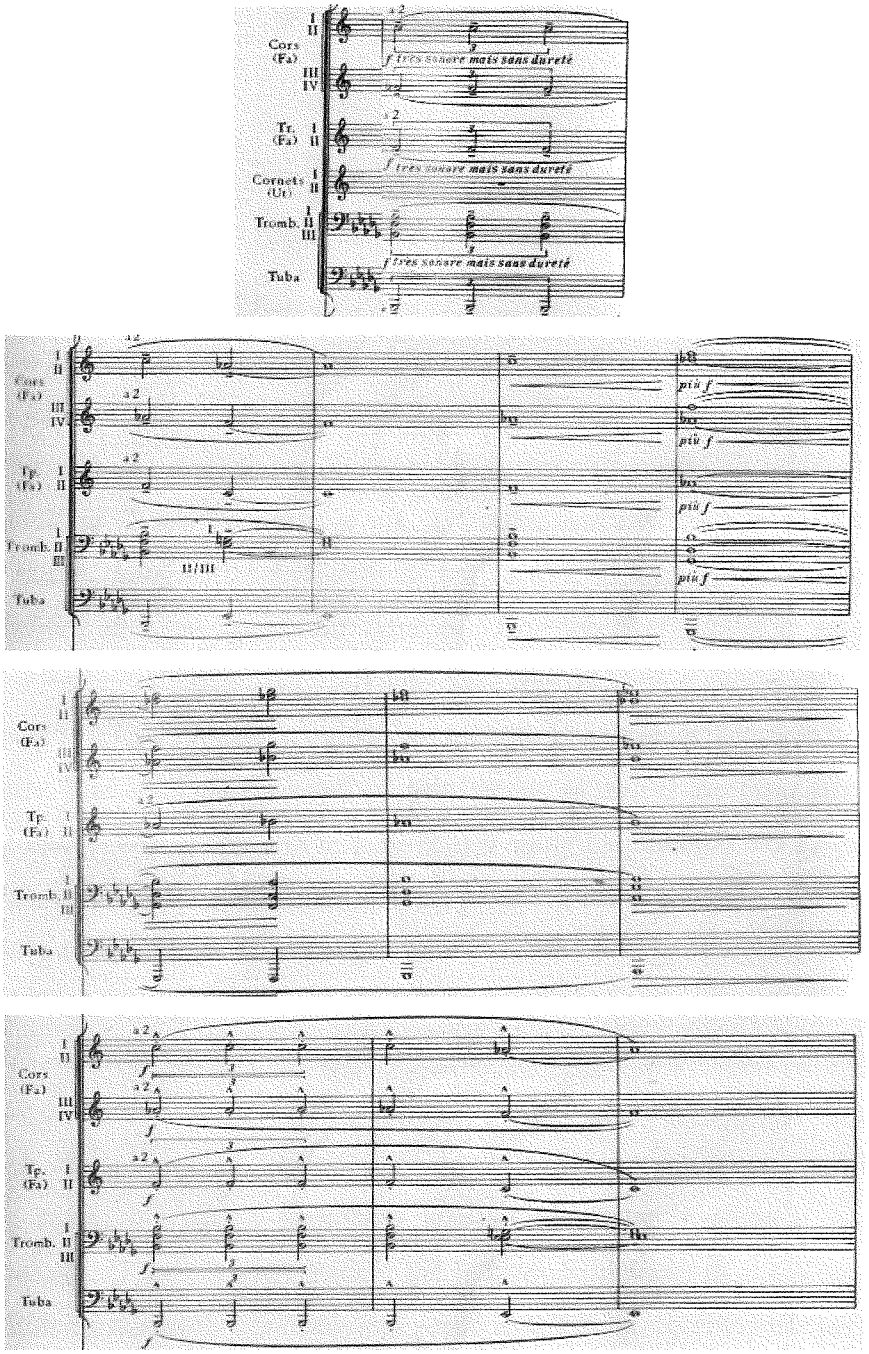
Primjer 65: t. 245-255 - osnovna tema – cis → Des varijanta

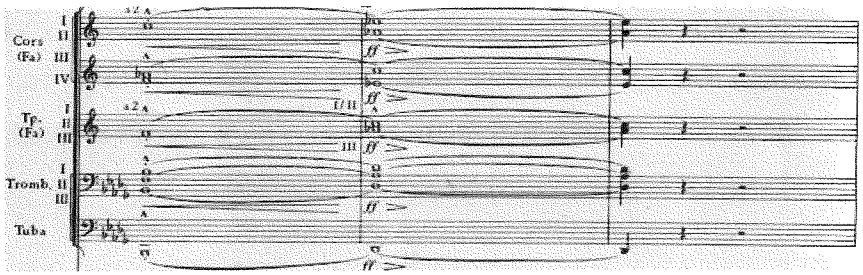



150
250
Hautb. I II
Cor angl.
Cl. I (Sib) II
Bons I II III
C. Bon
Cors (Fa) I II III IV
(I sans sourdine)
Cornets I (Ut) II
Timb.
Gr. C.
Cymb.
Vns I
Vns II
A.
Vcelles
Cb.
E. P. 12606
151
253
Pte Fl.
Gdes Fl. I II
Hautb. I II
Cor angl.
Cl. I (Sib) II
Bons I II III
C. Bon
Cors (Fa) I II III IV
Cornets I Ut II
Timb.
Gr. C.
Cymb.
Vns I
Vns II
A.
Vcelles
Cb.
E. P. 12606

T. 258 trenutak je neočekivanog preokreta kad triole osnovne teme preobražene u ostinatne figure postaju pratnja blistavom koralu (cikličkoj temi B) kojeg kompletan sastav limenih puhača izvlači iz bogate teksture zvukovlja.

Primjer 66: t. 258-271: ciklička tema B





T.270 – 292: CODA

U zaključnim etapama *Dialogue du vent et de la mer* motivi su fragmentirani, ne na način tipičan za *Jeux de vagues*, više u smislu sinteze različitih elemenata u grandioznom završetku djela.

Dvojba između *b* i *des* kao tonalitetnog centra (reminiscencija na završne taktove *De l'aube à midi sur la mer*) riješena je u t. 270 nastupom kvintakorda *des-f-as*. U istom taktu, prvi put u *Dialogue* (izuzevši ostinato harfi u t.157-190) pojavljuju se šesnaestinke, strmoglavljujući se s pentatonskom figurom kroz nekoliko oktava u basov registar. Pentatonska figura podrazumijeva i povratak *sixte ajoutée*.

Proširenje t. 272–277 kadencirajuće je funkcije, sa spojem smanjenog septakorda nedominantne funkcije i akorda subdominante te pomakom *ces-des* (kao karakteristikom sintetičkog načina korištenog u prvom stavku) u spoju kvintakordâ *ces-es-ges* i *des-f-as* (t. 275, 276). Ispod *pokretačkih* triola (drveni puhači) i iznad pentatonske figure (gudači) nastupa glava cikličke teme A (rogovi, kornet), zajedno s varijantom cikličkog motiva iz t. 22 (tromboni).

Od t. 278, ciklička tema A temelj je serijama ostinata koje u oprečnom metru donose korneti i fagoti te duboki gudači. Od t. 282, pentatonsku figuru ponovno preuzimaju gudači, dok drveni puhači izvode ostinato t. 115-118. Cikličkom motivu rogova odgovaraju trube. Isti motivi simultano izvode trijumfalnu zvonjavu, prekinutu *fff* trilerima puhača. U tonalitetnom smislu još jednom susrećemo dvosmislenost b/Des, a element tritonusa naglašen je umetanjem nonakorda (strukture dominantnog) na tonu *g*

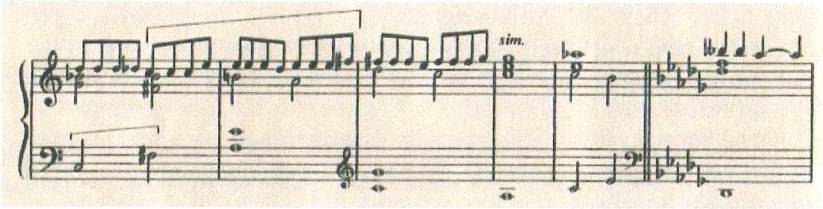
prije završnog nastupa toničkog kvintakorda na tonu *des* (t. 254; reminiscencija na polarni odnos *Jeux de vagues*). U t. 290, kvintakord *des-f-as* konačno nastupa u oktavnom položaju i odvojen od velike sekste, u *fff* dinamici.

OSVRT NA TONALITETNO / MODALNU I HARMONIJSKU ORGANIZACIJU

U t. 9 sopranska linija *reaktivirana* je oboinim tonom *gis,* kojeg potom preuzima osnovna tema (t. 56). Kroz čitav razvoj *La Mer*, u gornjoj dionici prevladavaju pomaci s *b, h,* i *a* na *as,* pri čemu ovi tonovi dobivaju različite funkcije. U prvoj fazi (*De l'aube à midi sur la mer;* v. str. 34), *as* je podređen tonu *b* čija žarišna uloga zamagljuje toničku funkciju kvintakorda *des-f-as*. U drugoj fazi (*Jeux de vagues*, v. str. 53), uporaba polarnog odnosa *e-b* čini tonove *b* i *as* (*gis*) ravnopravnima. Konačno, treća faza (*Dialogue du vent et de la mer*) za žarište većine motiva postavlja *as,* koji sa završnim nastupom *čistog* toničkog kvintakorda (*des-f-as*, bez *sixte ajoutée*) transformira *b* u appoggiaturu.

Predznaci prve polovice *Dialogue du vent et de la mer* upućuju na cis–mol, druge na Des–dur. Stavak je oblikovan je stalnom izmjenom odsječaka temeljenih na dur/mol trozvucima i harmonijskih i melodijskih elemenata temeljenih na tritonusu, obično *c-fis*, već isticanom u prethodnim stavcima (analogno izmjeni dominanta-tonika u tonalitetnoj glazbi). Tako na primjer, u središnjem dijelu stavka (t.157) nastupa dugački zastoj na durskom kvintakordu *des-f-as*. U t. 179, durski kvintakord je zamijenjen nestalnim harmonijama koje s porastom intenziteta vode do *romantičkog* klimaksa (t. 195) i ponovno kvintakorda *des-f-as*. Zadržavanjem kvintakorda kroz idućih osam taktova, harmonijska gibanja su zaustavljena, nakon čega slijedi odsječak temeljen na tritonusu. Primjer 68 pokazuje kako harmonijske i melodijske figure temeljene na tritonusu podcrtavaju pijelaz prema durskom kvintakordu simulirajući odnos dominanta-tonika.

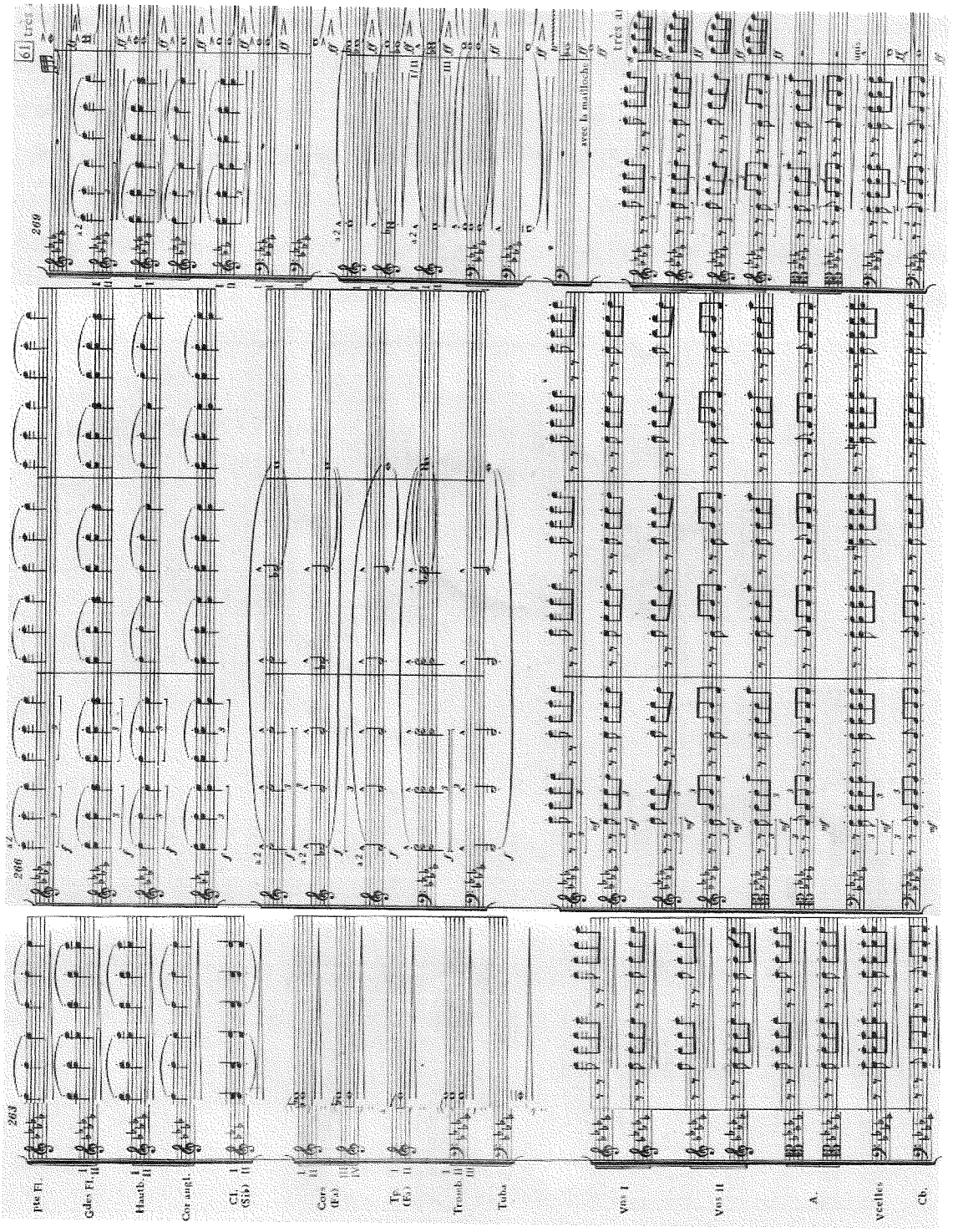
Primjer 67: t.190–195



Taktovi 63-64 temeljeni su na malom durskom septakordu na tonu *g* i vode do reprize osnovne teme započete trozvukom *cis-e-gis*. Ovo podsjeća na harmonijske postupke u *Jeux de vagues* (polarni odnos), a istodobno je anticipacija finalne kadence *La Mer* koja uključuje isti akord. Autentična kadenca u t.133–157 naizgled je nostalgičan povratak praksi devetnaestog stoljeća, no i u ovoj sekciji prioritet preuzima polarni odnos *as–d*, analogan odnosu *c–fis* iz t.179–194.

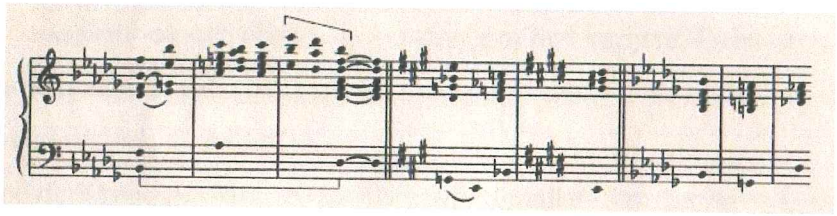
Dialogue du vent et de la mer razvija aktivnije kadencirajuće progresije u svojim završnim etapama. Progresija basa u t. 265–270 temeljena na pentatonskom motivu *es–des–b* kojim završava *De l'aube à midi sur la mer* kadencirajuća je odrednica pasaže koja kulminira toničkim kvintakordom. Bas se pomiče po tonovima *as–b–(es)–b–des* simulirajući progresiju V–VI–I, no upečatljivost motiva (kao i u prvom stavku) izvlači kadencu iz domene harmonije.

Primjer 68: t. 265–270 - pasaža temeljena na pentatonskom motivu



Odlučne harmonije u finalnoj kadenci poduprte su basovom linijom *b–g–(as)–des*. Za tritonus udaljen od toničkog kvintakorda, mali durski septakord na tonu *g* vraća nas uobičajenim harmonijskim uvjetima *La Mer*, čineći tradicionalnu autentičnu kadencu središnjeg dijela (poput r*omantičkog* klimaksa) tek još jednim odstupanjem. Zaključni taktovi djela ujedinjuju završnu kadencu prvog stavka (kad je u gornjoj liniji ćelija *es–des–b* upotpunjena progresijom basa *b-des*) i taktove 131–162 drugog stavka (priprema i nastup treće sekcije, basova progresija *g–(e)–b–e*). Logičnost ovakvog završetka osigurana je samom konturom pentatonskog motiva te napuštanjem tradicionalnih harmonijskih postupaka od samih prvih taktova *La Mer*.

Primjer 69: I. st./t 137-141, II. st./t.131-163, III. st./t.278-292



ZAKLJUČAK

La Mer je bilo posljednje što su odani "*Pelléastričari*" očekivali. Debussy je lišio djelo mnogih očekivanih impresionističkih značajki, te dodavši podnaslov *simfonijske skice* isključio svaku zabunu oko svojih namjera.

Dok Debussyjev opus u najvećoj mjeri počiva na instinktivnim aspektima njegove kreativnosti, *La Mer* donosi iznenađujući stupanj proračunatosti, što još jednom ukazuje na kompozitorovo, gotovo opsesivno, opiranje ponavljanju sebe, kako unutar jednog, tako od djela do djela općenito. *La Mer* ne označava, kao što neki tvrde, početak nove faze Debussyjeva stvaralaštva. Naprotiv, većina djela nastalih neposredno nakon *La Mer* izrazito je lišena simfonijskih obrisa. Tek u završnoj fazi karijere, Debussy se još jednom približio tradicionalnom stilu, ovaj put u komornoj glazbi, te se može reći da je *La Mer* među njegovim djelima unikatno.

U kompozicijskom smislu, djelo istražuje tehnike što zacrtavaju vezu između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti na način koji teško da pokazuje ijedno drugo djelo dvadesetog stoljeća. Ovo podrazumijeva narativni proces koji se bavi oblikovanjem protoka vremena, evolucijom strukture fraze, postupnim učvršćivanjem definicije trozvuka itd. U razvoju svakog parametra smjer kretanja je iz sadašnjosti u prošlost, najjasnije dočaranu u završnim etapama djela. U Debussyjevim člancima i korespondenciji susreće se protest protiv reprize, gotovo jednako često koliko i protiv provedbe. No narativni aspekt *La Mer* može se primjeniti i na ulogu reprize. U prvom stavku pretvorena u inkompatibilni element (ciklička tema A), umjereno korištena repriza u drugom stavku u svrhu je označavanja formalnih prekretnica, da bi djelo završilo trima potpunim reprizama osnovne teme trećeg stavka, te reprizom korala prvog stavka (cikličke tema B). Poput Wagnerovih *Meistersingera,* u kojima je veza s prošlošću integrirana u suvremeno glazbeno tkivo, *La Mer* gleda naprijed i natrag, izazivajući kritike i pobijajući predrasude o glazbenom stilu, vješto spajajući *neformalno* s *formalnim* unutar jednog djela. Njegova simfonijska nadmoć leži na dubljoj razini od pukih motivičkih razrada i harmonijskih shema uobičajenog simfonijskog stila, što još jednom potvrđuje Debussyjevo uobičajeno mjesto van svake kategorije.

BIBLIOGRAFIJA

Trezise, S.: *Debussy: La mer*, Cambridge University Press, 2003.

Pommer, M.: Predgovor Petersovog izdanja *La mer*, Leipzig, 1971.

Andreis, J.: *Historija muzike*, Školska knjiga Zagreb, 1966.

Peričić,V., Skovran, D.: *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, 1966.

Muzička enciklopedija, Zagreb, 1971.-1977.

The Grove's Dictionary of Music, Oxford, 1973.