

# Interpretacija izabranih klavirskih opusa Debussyja, Poulenca i Francka

---

**Senčić, Kristina**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2016**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:016042>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-31**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the Academy of Arts in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU  
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST  
STUDIJ KLAVIRA

KRISTINA SENČIĆ

**Interpretacija izabranih klavirskih opusa  
Debussyja, Poulenca i Francka**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

doc. Konstantin Krasnitski

Osijek, 2016.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU  
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST  
STUDIJ KLAVIRA

KRISTINA SENČIĆ

**Interpretacija izabranih klavirskih opusa  
Debussyja, Poulenca i Francka**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

doc. Konstantin Krasnitski

Osijek, 2016.

## SADRŽAJ

1. UVOD .....	1
2. CLAUDE DEBUSSY .....	2
2.1 CLAUDE DEBUSSY – ŽIVOT I DJELO .....	2
2.2 FORMALNA, HARMONIJSKA I INTERPRETACIJSKA ANALIZA <i>SUITE BERGAMASQUE</i> .....	4
2.2.1. PRELUDIJ .....	5
2.2.2. MENUET.....	9
2.2.3. CLAIR DE LUNE .....	13
2.2.4. PASSAPIED .....	19
3. FRANCIS POULENC .....	23
3.1 FRANCIS POULENC – ŽIVOT I DJELO.....	23
3.2 FORMALNA, HARMONIJSKA I INTERPRETACIJSKA ANALIZA <i>SUITE FRANCAISE</i> .....	24
3.2.1. BRANSLE DE BOURGOGNE .....	24
3.2.2. PAVANA .....	26
3.2.3. PETITE MARCHE MILITAIRE.....	28
3.2.4. COMPLAINE .....	30
3.2.5. BRANSLE DE CHAMPAGNE.....	31
3.2.6. SICILIANA.....	33
3.2.7. CARLION.....	34
4. CESAR FRANCK .....	37
4.1. CESAR FRANCK – ŽIVOT I DJELO.....	37
4.2. FORMALNA, HARMONIJSKA I INTERPRETACIJSKA ANALIZA <i>PRELUDIJ, KORAL I FUGA</i> .....	39
4.2.1. PRELUDIJ .....	40
4.2.2. KORAL.....	45
4.2.3. FUGA.....	49
5. ZAKLJUČAK .....	53
6. LITERATURA .....	54

## 1. UVOD

Tema ovog rada su formalno interpretativne analize tri ciklusa najznačajnijih francuskih skladatelja 19. i 20. stoljeća: Cesara Francka, Claudea Debussyja i Francisa Poulenca. Svaki od skladatelja ima individualan skladateljski izraz koji obilježava određeni period u klasičnoj glazbi Francuske i u okvirima cijele povijesti europske klasične glazbe. C. Franck bio je središnja ličnost francuske glazbe do pojave impresionizma. C. Debussy ističe se kao revolucionar francuske glazbe i začetnik impresionizma, a F. Poulenc kao graditelj glazbenog jezika moderne. Individualnost svakog od navedenih skladatelja te glazbenih pravaca kojima pripadaju prikazati ćemo kroz analizu njihovim klavirskih djela *Suite bergamasque*, *Suite française* te *Preludija, koral i fuga*. Kako bismo u potpunosti mogli shvatiti interpretativne karakteristike svakog djela, prije formalno interpretativne analize svakog djela osvrnuti ćemo se na živote skladatelja i njihova najznačajnija djela s posebnim naglaskom na klasifikaciju skladbi pisanih za klavir. Nakon toga slijedi harmonijska i interpretacijska analiza izabranih skladbi iz klavirskih opusa. Na primjeru *Suite bergamasque* govoriti ćemo o impresionizmu i postupcima skladanja te načinu interpretacije na ukupno četiri stavka. Među njima se nalazi *Clair de lune* kao jedna od najpoznatijih klavirskih skladbi. U preostala tri stavka baviti ćemo se harmonijskom analizom, dinamičkim i agogičkim elementima kako bi naglasili posebnost Debussyjevog skladateljskog rada. *Suite française* primjer je korištenja barokne forme pisane harmonijskim jezikom 20. stoljeća. Djelo je zbog neobične forme posebno zanimljivo za interpretaciju i zahtijeva od izvođača analitički pristup notnom tekstu što ćemo prikazati u ovom radu. *Preludij, koral i fuga* također je djelo nastalo na baroknim tekovinama, no za razliku od Poulencove skladbe uporište ima u kasnoromantičarskom izričaju.

*Suite Bergamasque*, nedovoljno poznata *Suite française* i biser francuske glazbe *Preludij, koral i fuga* nedvojbeno se nalaze na popisu skladbi francuskih skladatelja koje svaki klavirist treba poznavati.

## 2. CLAUDE DEBUSSY

### 2.1. CLAUDE DEBUSSY – ŽIVOT I DJELO

Claude – Achille Debussy rođen je 22. kolovoza 1862. godine u Francuskoj, u gradu Saint – Germain – en – Laye. Prvu poduku iz klavira dobio je sa 7 godina od Jean Cerutti, jedne od Chopinovih učenica. Sam Debussy se kasnije prisjeća kako je dobio poduku od „malene debeljuškaste žene, koja me silila da sviram Bacha i koja ga je sama svirala onako kako se danas više ne svira, naime svim srcem i dušom.“ (Geck, 2008: 150) 1873. godine upisuje pariški konzervatorij gdje uči klavir, glazbenu teoriju i kompoziciju od najboljih francuskih profesora tih vremena. Poduke iz klavira dobiva kod Antoinea Marmontela<sup>1</sup>, solfeggio uči kod Alberta Lavignaca<sup>2</sup>.

Nakon nekoliko godina glazbene poduke, Debussy postaje dobar pijanist, sklada na tekstove Alfreda de Musseta te 1884. osvaja nagradu „*Prix de Rome*“ za kompoziciju *L'enfant prodigue* kao i četverogodišnje usavršavanje u Rimu. Nakon povratka iz Rima, Debussy upoznaje djela Wagnera, Rimski – Korsakova, Musorgskog što uvelike utječe na novi umjetnički smjer u glazbi koji je „... upravo sam izradio i udario mu individualni pečat.“ (Andreis, 1976: 119) Još jedan utjecaj na Debussyja ostavilo je sudjelovanje na Svjetskoj izložbi u Parizu 1889. godine kada se Debussy upoznaje s glazbenom kulturom Javanaca i njihovim gamelan orkestrom. Veza s egzotičnom glazbom, njene stilske karakteristike poput ljestvica, intervala, melodija, ritmova zauzeti će značajno mjesto u skladateljskom stilu Debussyja. Navedenom razdoblju pripadaju djela ranog opusa poput *Suite bergamasque* (1890.), *Pour le Piano* (1896. – 1901.), *Estampes* (1903.).

Najveća prekretnica u umjetničkom životu dogodila se ulaskom u književni salon francuskog pjesnika Mallarmèa u čijem krugu se razvijao simbolizam i impresionizam. Debussyjeva djela pobuđuju sve veće zanimanje glazbenika nakon izvedbe *Preludija za*

---

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

<sup>2</sup> A. Lavignac francuski je glazbenik. Učio je klavir kod A. Marmontela i kompoziciju kod A. Thomasa na Konzervatoriju u Parizu na kome je od 1871. – 1915. predavao solfeggio i harmoniju.

*Faunovo poslijepodne* 1894. i orkestralnih *Nocturna* 1901. godine. Pravu slavu unutar i izvan Francuske stječe nakon izvedbe svoje jedine opere *Pelléas et Mélisande* 1902. Na početku Prvog svjetskog rata bio je jedan od najpoznatijih europskih skladatelja. Umro je 25. ožujka 1918. godine.

Debussy je najznačajniji predstavnik i utemeljitelj glazbenog impresionizma, pravca u umjetnosti koji ima korijene u slikarstvu. Stil je dobio ime prema slici *Impression, soleil levant* francuskog slikara Claude Moneta. Upravo je utjecaj slikarstva obilježio shvaćanje novih tehničkih i stilističkih značajki novog pravca u umjetnosti iako je sam Debussy smatrao da „pjesnici simbolizma poput Paula Verlainea i Staphanea Mallarmèa na njegovo stvaranje mnogo više utječu nego slikari impresionisti.“ (Goulding, 2004: 312) Kao primjer možemo navesti napuštanje jasnoće obrisa, bogati kolorit, iznošenje općeg dojma što se dalje anticipira u glazbeni impresionizam.

Napuštanje ustaljenih tradicija očituje se prvenstveno u napuštanju jasnih formi i dugih romantičarskih melodijskih linija umjesto kojih je pisao kratke fragmente melodije koji su „pristajali jedan uz drugi poput komadića obojenog stakla.“ (Goulding, 2004: 314)

Debussy je na području harmonije otkrio mnoge mogućnosti koje su obilježile cijeli glazbeni impresionizam. Pronalazio je nove načine povezivanja akorada. Debussy ne priprema disonance, niže paralelne kvinte, septime u septakordu nisu više harmonijski interval koji zahtjevaju rješenje nego baš suprotno tome, nizanjem usporednih četverozvuka postiže dojam novog, neobičnog. Upravo se u slaganju suzvuka postiže efekt slaganja boja kao najočitija analogija impresionističkog slikarstva i glazbe.

U svojim djelima ostaje tonalan u okviru dura i mola koje obogaćuje karakterističnim akordima poput povećanog trozvuka, četverozvuka i peterozvuka . Također obogaćuje tonalni sustav starocrkvenim ljestvicama, pentatonskom i cjelostepenom ljestvicom koja „ ... ulazi u kategoriju egzotičnih ljestvica koje je Debussy proučavao pronalazeći u njima izvore novoga, neobičnoga djelovanja.“ (Andreis, 1976: 122)

Kada govorimo o formama, u okviru klavirske glazbe najznačajnije je spomenuti sklonost k minijaturi koja skladatelju omogućava izražavanje impresije određenog trenutka unutar kratke forme, vrlo često u okviru programnosti.

Debussy je svoj način skladanja objasnio riječima: „Sve sam više uvjeren da je glazba po svojoj prirodi nešto što nije moguće ograničiti tradicionalnim i nepromjenjivim oblikom. Glazba se sastoji od boja i ritmova. Ostalo je gomila besmislica proizašla iz umova beskrvnih

imbecila koji jaše leđima majstora i koji su većinom pisali glazbu prema obrascu svojega razdoblja. Samo je Bach spoznao istinu.“ (Goulding, 2004: 314)

Debussyjeve skladbe pripadaju područjima instrumentalne i vokalno – instrumentalne glazbe. S obzirom na prirodu ovog diplomskog rada posvetiti ćemo se klavirskim djelima koja zauzimaju epitet najpotpunijih i najvrijednijih djela Debussyjevog umjetničkog izraza. Prema Andreisu, u njima je Debussy najiskreniji jer mu je glasovir bio najbliži i najintimniji od instrumenata. (Andreis, 1976: 125)

Debussyjeve skladbe klasificirao je francuski muzikolog François Lesur radi čega imaju oznaku L. Sve skladbe možemo podijeliti u tri razdoblja skladanja: rano, srednje i kasno.<sup>3</sup>

Ranom razdoblju pripadaju *Deux arabesques* (1888., 1891.), *Suite bergamasque* (1890.), *Rêverie* (1890.), *Pour le Piano* (1896. – 1901.), *Estampes* (1903.), *Masques* (1904.), *L'isle joyeuse* (1904.). U navedenim skladbama očituje se odmak od klasičnog dura i mola kao i otkrivanje cjelostepene ljestvice, starocrkvenih načina.

Srednjem razdoblju pripadaju dva sveska *Images* (1905., 1907.), *Children's Corner* (1906. – 1908.), *Le petit Nègre* (1909.), *Hommage à Haydn* (1909.).

Kasno razdoblje skladanja započinje objavljivanjem dva sveska *Preludija* (1910., 1913.) koji „svakako u mnogočemu predstavljaju vrhunac njegove impresionističke klavirske glazbe.“ (Andreis, 1976: 128) Debussy u kasnim djelima također djela naslovljava opisnim imenima poput: *Berceuse heroique* (1914.), *Pièce pour le Vêtement du blessé* (1915.). Nakon mnogo skladbi zanimljivih naslova, Debussy među posljednjim klavirskim radovima više ne koristi opisne naslove u svojim skladbama. Kao primjer navedimo zbirku *Etida* (1915.).

## 2.2. FORMALNA, HARMONIJSKA I INTERPRETACIJSKA ANALIZA SUITE BERGAMASQUE

Suita je instrumentalna skladba sastavljena od niza stavaka koji su najčešće plesnog karaktera. Redoslijed, vrsta i broj stavaka ovise o razdoblju u kojem je suita napisana.

---

<sup>3</sup> Schmitz, R. (1950) *The Piano Works of Claude Debussy*. Duell, Sloan & Pearce, Inc.



*Suite Bergamasque*<sup>4</sup> napisana je 1890. godine ali je uz nekoliko preinaka objavljena tek 1905. godine. Jedna od njih očituje se u nazivu stavaka. Tako su treći i četvrti stavak, odnosno *Clair de lune* i *Passapied* u originalu bili *Promenade Sentimentale* i *Pavane*.

S obzirom da govorimo o suiti iz razdoblja impresionizma, raspored stavaka nešto je slobodnijeg karaktera ali su nazivi stavaka po uzoru na baroknu suitu. Iznimka je lirski *Clair de lune* koji je zamijenio spori ples iz forme barokne suite.

*Suite Bergamasque* ima 4 stavka:

1. Preludij
2. Menuet
3. Clair de lune
4. Passapied

#### 2.2.1. PRELUDIJ

Preludij je instrumentalni stavak improvizirajućeg karaktera koji je uvod u veće instrumentalno djelo ili je samostalno djelo.<sup>5</sup>

*Preludij* je prvi i uvodni stavak *Suite Bergamasque*. Napisan po uzoru na preludij barokne suite, ali zahvaljujući raznovrsnosti ritmičkih figura i mnogobrojnim dinamičkim promjenama *forte – piano – forte*, djeluje vrlo improvizacijski. Navedenom u korist ide oznaka mjere *Moderato (tempo rubato)* kojom skladatelj sugerira slobodnije odstupanje od tempa gdje god je to potrebno.

Stavak je napisan u F – duru u trodijelnoj A B A formi.

Prvi A dio traje od 1. do 19. takta. Glavna tematska cjelina sadržana u šest taktova glavni je primjer navedene ritmičke jednostavnosti i kontrastnosti dinamičkog kretanja kao dvije glavne karakteristike koje se prožimaju kroz cijeli *Preludij*. Nakon glasnog i svečanog početka i silazne pasaže u *rubatu* (Primjer 1.), kontrastiraju se *forte* i *piano* koji prema kraju

---

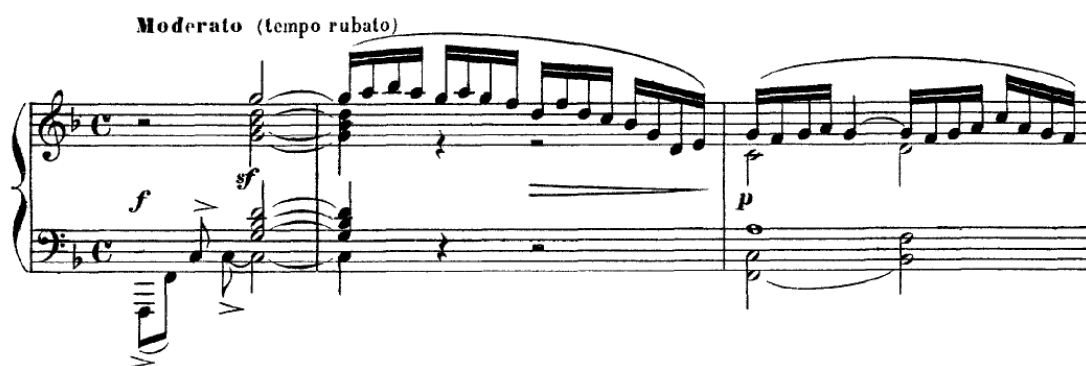
<sup>4</sup> Naziv Bergamasque potječe od imena talijanskog grada Bergama (pokrajina Lombardija). Suita je nastala kao niz slika koje opisuju krajolik Bergama i okolice.

<sup>5</sup> *Muzička enciklopedija*, 3. svezak (1976) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 125

fraze vode u *decrescendo* i *poco ritenuto*. U 7. taktu slijedi ponavljanje glazbene misli s izmijenjenim drugim dijelom fraze koja se temelji na nizanju dvotaktnih fraza.

### Primjer 1

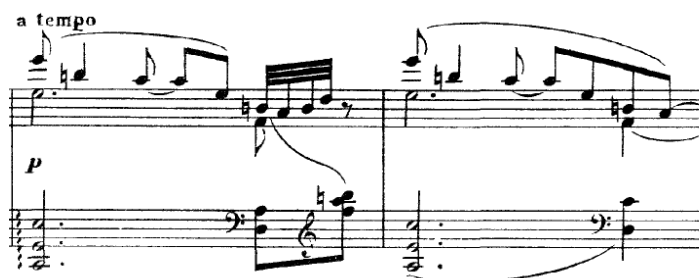
**Moderato (tempo rubato)**



U 20. taktu počinje lirični B dio koji traje do 65. takta. Glavna tematska cjelina sadržana je u četiri takta. Na početku B dijela nalazi se *arpeggio* figuracija u lijevoj ruci koju je potrebno odsvirati vrlo delikatno i nježno u *pianu*. Lijeva ruka donosi pratnju u akordima, a desna ima sinkopiranu melodiju kojom je potrebno postići dojam tonskog nijansiranja svakog tona melodije u silaznom pomaku. U istom taktu na zadnjoj dobi nalazi se figuracija tridesetdruginki koja se rješava prebacivanjem lijeve preko desne ruke. Navedeno mjesto potrebno je odsvirati artikulacijski precizno i bez akcenta na zadnji akord u taktu. (Primjer 2.)

### Primjer 2

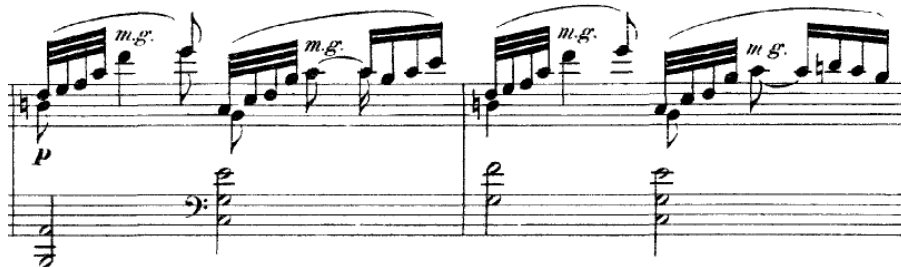
**a tempo**



Nakon ponovljenog tematskog materijala u 24. taktu slijedi improvizacijski dio analogno onom u A dijelu. Također se sastoji od dvotaktnih fraza sadržane od figuracija

tridesetdruginki uz *arpeggio* pratnju u lijevoj ruci. (Primjer 3.) Potrebno je postići ujednačeni ritam bez akcentiranja svake četvrtinke u sinkopi. Do navedenog akcentiranja neće doći ukoliko se prebacivanje lijeve preko desne ruke shvati kao nastavak melodije.

**Primjer 3**



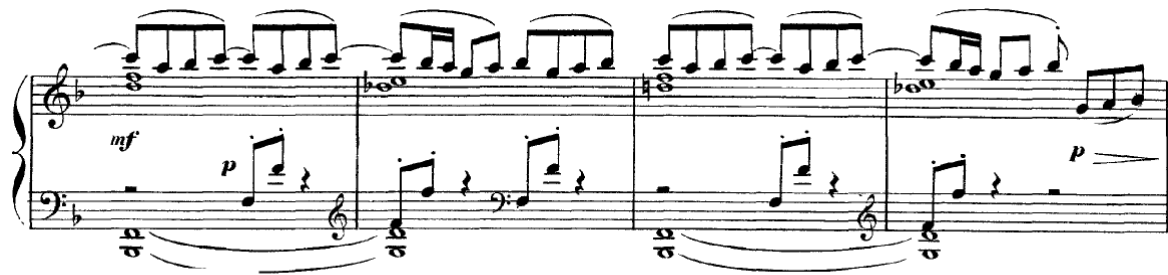
U 44. taktu počinje ritmički potpuno različiti dio u dubokom registru. Melodija se u dvotaktnim frazama vodi iz tijesnog sloga u protupomak. Kretanje oktava u lijevoj ruci potrebno je vježbati iznimno precizno u sporom tempu te povezivati donji glas u oktavi u *piano* dinamici. Izražajnu melodiju u desnoj ruci ne smije preglasati kretanje oktava u dubokom registru. Svaki ponovljeni dvotakt potrebno je svirati postupnom dinamikom od *piana crescendom* do sredine fraze i u *decrescendo* prema kraju fraze. (Primjer 4.)

**Primjer 4**



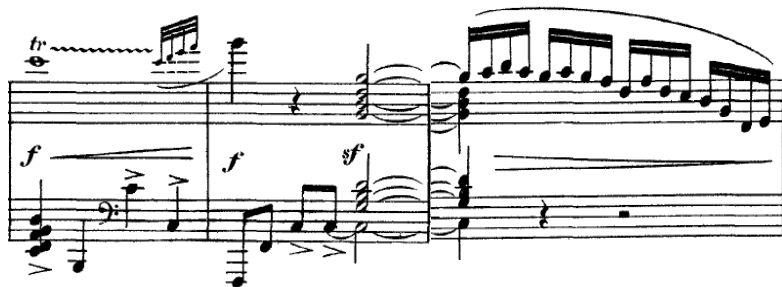
U 52. taktu počinje dio u kojem Debussy piše četiri melodijske linije. (Primjer 5.) Bas u intervalu kvinte pedalni je ton i harmonijska osnova melodiji u sopranu. Unutarnji glasovi alt i tenor su harmonijska nadopuna. Navedeni dio sekventno se ponavlja nakon čega slijedi most.

Primjer 5



Uz *poco a poco crescendo* melodija dolazi do kulminacije – dugačkog trilera u *forte* dinamici, akcentiranih basova koji nas uvode u karakter ponovljenog A dijela. (Primjer 6.)

Primjer 6



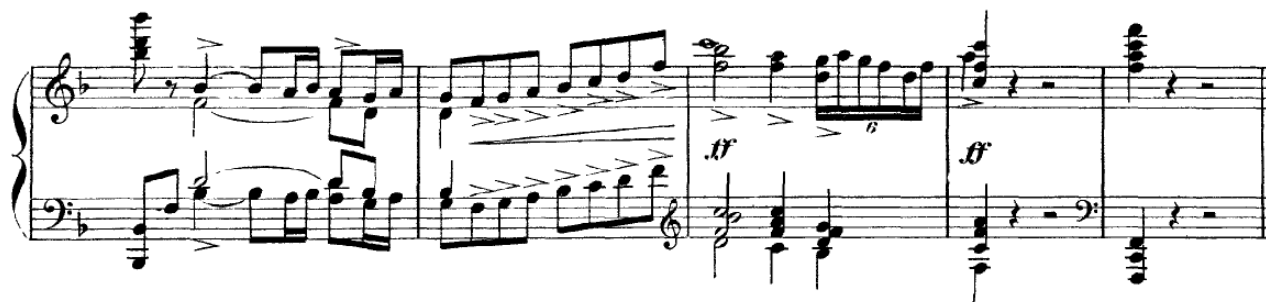
Nakon izlaganja tematskog materijala istovjetnog onom s početka skladbe, melodija se postepeno u sekvenci kreće prema svome vrhuncu. (Primjer 7.) U obje ruke potrebno je postići ritmičnu ujednačenost svih šesnaestinki i osminki poštujući pri tome svaki luk. Frazu je potrebno voditi u *crescendo* kako bi se postigao svečani karakter.

Primjer 7



Stavak završava svečano uz mnoštvo akcentiranih nota koje iz *crescenda* vode u *ff.* (Primjer 8.)

## Primjer 8



### 2.2.2. MENUET

Menuet je umjereno brzi ples u 3/4 mjeri. Razvio se iz francuskog narodnog plesa iz pokrajine Poitou. Najčešće je skladan u trodijelnoj A B A formi ili je dio formalne sheme Menuet – Trio – Menuet.<sup>6</sup>

*Menuet iz Suite bergamasque* napisan je u a – molu u trodijelnoj formi. Glavna karakteristika naznačena je oznakom *et très délicatement* – vrlo delikatno što treba postići u *pp* dinamici u tempu *Andantino*. Tijekom stavka tempo je konstantan. Stoga, *Menuet* mora biti metrički i ritmički vrlo jasan. Tijekom stavka pojavljuje se puno motiva koji ga obogaćuju uz raznoliku artikulaciju i bogatstvo dinamičkih oznaka. Dinamika gradira od izrazitog tihog *pp* do *f* uz česte postupne promjene poput *diminuenda*, *crescenda* i *decrescenda*.

Prvi tehnički problem javlja se već na prvoj dobi skladbe. Tematski niz a – h – c – d čini melodiju te je ujedno i srednji glas. Izvodi se palčevima obje ruke naizmjenično, ritmički ujednačeno. Nastavak melodije u srednjem glasu potrebno je svirati točnom artikulacijom. Posebno treba paziti na izmjenu *staccata* i *legata* jer će se upravo pravilnom artikulacijom postići pravi karakter skladbe. Prilikom izvođenja teme ne koristiti se desni pedal kako bi se istaknula artikulacija. (Primjer 9.)

<sup>6</sup> *Muzička enciklopedija*, 2. svezak (1974) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 565.

### Primjer 9

**Audantino**  
*pp et très délicatement*

Slijedi ponavljanje teme u 12. taktu. (Primjer 10.) Debussy se igra s motivom provodeći ga kroz razne tonalitete: a – mol, G – dur.

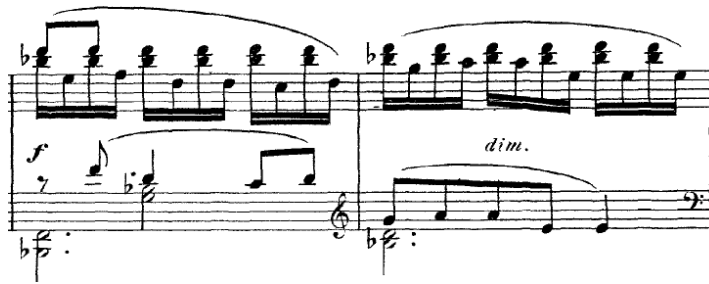
### Primjer 10

U 30. taktu počinje dio u kojem se istovremeno javljaju četiri melodijske linije. (Primjer 11.) Bas koji se postepeno silazno kreće u intervalu kvinte harmonijska je osnova melodiji u gornjem glasu. Gornji glas potrebno je istaknuti, unutarnje glasove u šesnaestinkama i akordima potrebno je svirati tiše, a cijelu frazu voditi u *poco a poco crescendo*.

### Primjer 11

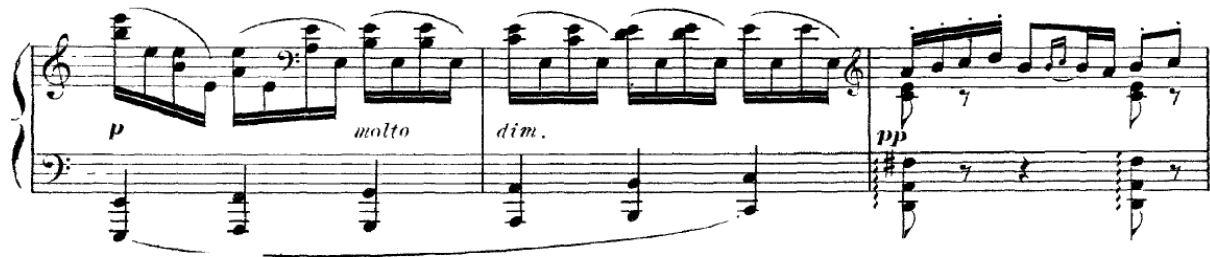
Ista melodija ponavlja se u 35. taktu u dionici tenora dok je ranije spomenuta pratnja sada u dionici soprana. (Primjer 12.)

### Primjer 12



Postepeno kretanje linije basa u oktavama vodi prema ponovnom izlaganju teme. Navedene oktave potrebno je svirati legato u *pianu* vodeći dinamiku unutar dvotaktne fraze u *crescendo* i zatim u *decrescendo*. Lijeva ruka zbog kretanja šesnaestinki u dubokom registru ne smije nadglasati melodiju u desnoj ruci, izvodi se u naznačenom karakteru *et très délicatement*. (Primjer 13.)

### Primjer 13



Slijedi ponavljanje teme u nešto izmijenjenom obliku. Motiv s početka *Menueta* u unutarnjem glasu sada se pojavljuje u sopranu. Debussy pratnju piše kao *arpeggio* kojeg je potrebno odsvirati bez akcenta i na način da se najviši ton iz *arpeggio* akorda lijeve ruke svira istovremeno s prvim tonom desne ruke.

Nakon postepenog razlaganja motiva u 50. taktu pojavljuje se promjena artikulacije u *legato*, mnoštvo akcenata u *forte* dinamici koji ovaj dio čine potpuno drugačijim od ostatka stavka. (Primjer 14.) Nizovi dvotaktnih fraza temelje se na pedalnom basu i brzim pasažama koje se izmjenjuju iz desne u lijevu ruku. Ljestvična silazna kretanja pojavljuju se prvo u prirodnom a – molu s akcentiranim notama a1 i a2, a zatim u prirodnom g – molu s naglašenim g1 i g2. Pasaže se izvode uz zadržku na prvu akcentiranu notu te *accelerandom* prema drugoj naglašenoj noti. U *forte* dinamici, navedeno mjesto zanimljivije je svirati ukoliko ih se uspoređi sa svečanom prizvukom zvonjave crkvenih zvona.

#### Primjer 14

Do kraja stavka, osnovni tonalitet modulira tri puta. U taktu 73 pojavljuje se tema s početka stavka modulirana u Es – dur. U taktu 80 Debussy modulira u A – dur te iznosi motive iz B dijela koristeći opet četveroglasni slog. (Primjer 15.) Neovisno o bogatoj fakturi četveroglasnog sloga, poželjno je postići mirni karakter i frazu postepeno voditi u *crescendo* i zatim u *decrescendo* unutar svake dvotaktne fraze. Dvoglasje u desnoj ruci vježba se na način vođenja linije gornjeg glasa *legato*, a donjeg glasa *staccato* kako bi se u navedenoj figuraciji dobila prevlast gornjeg glasa nad pratnjom.

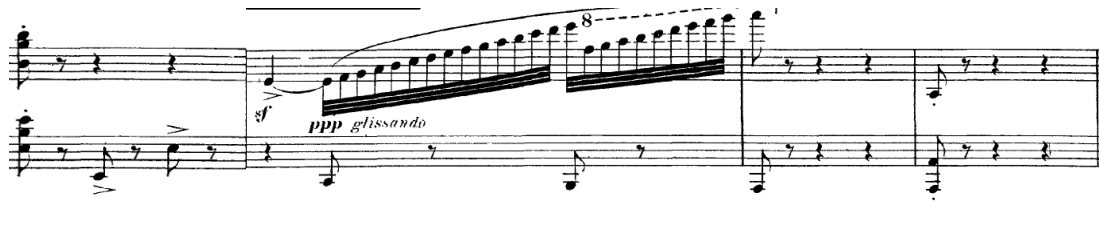
#### Primjer 15

U taktu 97 Debussy se ponovno vraća u a – mol. (Primjer 16.) Pedalni ton *e* u dominantnoj funkciji ponavlja se kroz 3 oktave uz akcente. Zadnji *e1* potrebno je svirati *sf*.



Nakon njega pojavljuje se *glissando* u *ppp* dinamici koji se izvodi bez korištenja desnog pedala. *Glissando* je potrebno točno metrički odrediti u odnosu na kretanje basa u lijevoj ruci.

#### Primjer 16



### 2.2.3. CLAIR DE LUNE

*Clair de lune* je treći stavak *Suite Bergamasque*. Skladan je 1888. godine i objavljen 1903. godine. Ovaj stavak je vrhunac cijele suite u kojem se na „... pomalo sentimentaln i sladak, ali privlačan u čistoći svoje lirike, stvara jedinstven ugođaj ranoga glazbenog impresionizma.” (1976: 126) Kao inspiracija za ovaj stavak poslužila je istoimena poema francuskog pjesnika Paula Verlainea. Poema pripada drugoj zbirci pjesama objavljene pod nazivom *Fêtes galantes*, nastala 1869. godine.

#### *Clair de lune*<sup>7</sup>

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

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

<sup>7</sup> Preuzeto s: <http://www.bacdefrancais.net/clair-de-lune-verlaine.php>

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

### *Mjesečina*<sup>8</sup>

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

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

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

*Clair de lune* jedini je stavak u suiti koji nije građen na baroknim motivima što je pravilo motivske građe u ostalim stavcima. Skladba je napisana u Des – duru u trodijelnoj A B A formi s codom na kraju.

Odabirom 9/8 mjere u tempu *Andante tres expressif* skladatelj sugerira mirni karakter kao kontrast ostalim stavcima plesnog karaktera. Tijekom skladbe događa se nekoliko

---

<sup>8</sup> Verlaine, P. (1988) *Pjesme*. August Cesarec: Zagreb

promjena tempa i karaktera. Kao primjer možemo navesti *Tempo rubato* u taktu 15, ubrzavanje tempa *un poco mosso* u 27. taktu, smirenje tempa i promjena karaktera oznakom *calmato* u 43. taktu i zatim vraćanje u prvotni tempo u 51. taktu.

Prvi A dio traje od 1. do 26. taktu. Debussy na početku skladbe piše oznaku *con sordina* što podrazumijeva sviranje s lijevim pedalom u svrhu postizanja mirnog, mističnog, intimnog ugođaja. Prva cjelina od 14 taktova počinje toničkim akordom u tercama i izostavljenim temeljnim tonom *des*. (Primjer 17.) Kretanjem u tercama kroz različite registre Debussy stvara boje.

#### Primjer 17

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 9/8 time and has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Andante très expressif'. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and the instruction 'con sordina' is present. The score consists of two staves, treble and bass clef. The music begins with a series of chords in thirds, with some notes marked with a '2' indicating a second ending or a specific fingering.

Debussy koristi sekventno ponavljanje glazbenog materijala dvotaktne fraze iz 5. i 6. takta u taktovima 7. i 8. Prvu dvotaktnu frazu potrebno je svirati izražajnije uz isticanje gornjeg glasa, dok je drugu potrebno svirati slobodnije uz mali *ritenuto* kao pripremu za ponovno izlaganje teme u 9. taktu. U navedenom dijelu akordi su građeni u gušćem slogu uz temeljni ton *des*. (Primjer 18.)

#### Primjer 18

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of two systems of two staves each. It is in 9/8 time and has a key signature of three flats. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and the instruction 'ritenuto' is present. The music features a series of chords in thirds, with some notes marked with a '2' indicating a second ending or a specific fingering.

Nakon mirnog prvog dijela slijedi druga cjelina od 15. do 26. takta. Početak se sastoji od dvije dvotaktne fraze. (Primjer 19.) Svaka se izvodi na jedan dugački pedal. Osminski akordi sviraju se *tenuto* uz isticanje gornjeg glasa dok ostali glasovi trebaju biti u *pp*.

#### Primjer 19

Do kraja druge cjeline izmjenjuju se dvotaktne fraze *legato* sekstola i *tenuto* akorda koje uz oznaku *peu à peu cresc. et animé* vode do prijelazna 2 takta sastavljena od *arpeggio* akorada. (Primjer 20.)

#### Primjer 20

Prilikom sviranja *arpeggio* akorda potrebno je poštivati njihove ritmičke vrijednosti. (Primjer 21.) Agogička odstupanja od metra pojavljuju se na zadnjem akordu kako bi se postigla priprema za pokretniji srednji dio skladbe.

#### Primjer 21

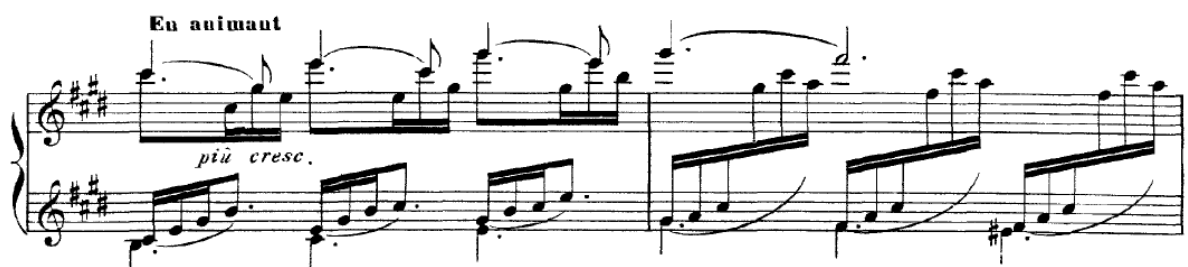
Srednji B dio počinje u 27. taktu i traje do 50. takta. Kontrastnog je karaktera u odnosu na mirni A dio. U B dijelu pojavljuje se novi tematski materijal koji podrazumijeva melodiju u desnoj ruci te izmjenu *arpeggio* figure iz lijeve u desnu ruku. (Primjer 22.)

**Primjer 22**



Zadnja doba u 36. taktu napisana je enharmonijski kao priprema za modulaciju u cis – mol, ujedno i jedinu modulaciju u cijelom stavku koja traje od 37. do 42. takta. U navedenih šest taktova mijenja se glazbena struktura. (Primjer 23.) Pratinja napisana po uzoru na B dio postepenim uzlaznim kretanjima melodije vodi do dinamičkog vrhunca u *forte* u 41. taktu.

**Primjer 23**



Nakon postepenog silaznog kretanja melodije u tercama u 41. i 42. taktu, Debussy se u 43. taktu ponovno vraća u temeljni tonalitet. (Primjer 24.) Oznakom *calmato* postiže se postepena priprema za ponovljeni A dio mirnog i izražajnog karaktera.

### Primjer 24

Navedeni ponovljeni A dio počinje u 51. taktu i traje do 65. takta. Prva tema u trajanju od osam taktova iz prvog A dijela ovdje se u potpunosti ponavlja ali za oktavu više u desnoj ruci. (Primjer 25.) Za razliku od prvog A dijela koji se cijeli temelji na tehnici akorada, u ponovljenom A dijelu lijeva ruka napisana je u rastavljenim akordima. Ovaj dio izvodi se u istom tempu kao početak skladbe što je naznačenom oznakom *a tempo*. Dinamička oznaka *ppp* najtiše je mjesto u cijeloj skladbi.

### Primjer 25

U 59. taktu pojavljuje se jedini akcent na notu *ces1* koja obogaćuje harmoniju. (Primjer 26.)

#### Primjer 26



Coda počinje u 66. taktu i traje do završnog 72. takta. Temelji se na istom materijalu kao početne dvije arpeggio figure iz B dijela. Melodijsko kretanje u gornjem glasu je isto kao u B dijelu. (Primjer 27.) Navedeno se zatim pojavljuje za oktavu više. U 71. taktu Debussy koristi rastavljeni septakord b – mola koji se u zadnjem taktu rješava u temeljni akord Des – dura. Coda je označena *morendo jusqu'à la fin* što podrazumijeva umirući karakter sve do kraja skladbe.

#### Primjer 27



#### 2.2.4. PASSAPIED

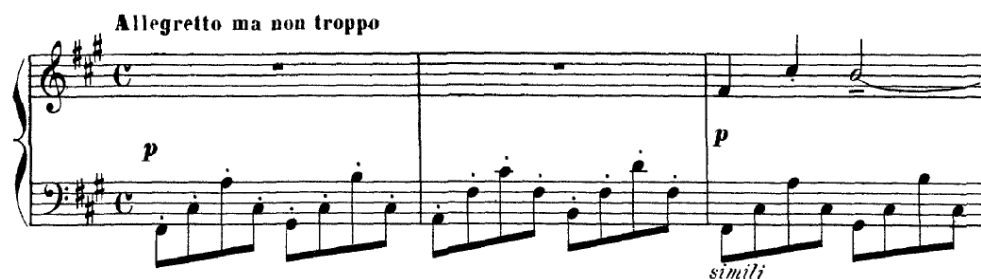
*Passapied* je francuski narodni ples iz 16. stoljeća koji se održao do danas, osobito u Bretagni. Ponekad je bio jedan od stavaka smješten između *Sarabande* i *Gigue* u baroknoj instrumentalnoj suiti J. S. Bacha, F. Couperina, G. Ph. Telemana. Melodija passapieda kreće se u nepravilnim ritmovima u 3/8 mjeri s uzmahom.<sup>9</sup> Smatra se kako je passapied brža podvrsta menueta. S obzirom na navedene karakteristike, *Passapied C.* Debussyja odstupa od metra i oznake za tempo, ali podrazumijeva postojanje plesnog karaktera.

<sup>9</sup> *Muzička enciklopedija, 3. svezak* (1976) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 46.

Napisan je u fis – molu u tempu *Allegro ma non troppo*. Tijekom stavka nema velikih promjena u tempu osim pojedine oznake poput *cédez – popusitit, cédez un peu – malo popustiti*. Uz ujednačeni tempo i pratnju u rastavljenim akordima *staccato*, cijeli je stavak vrlo motoričan. Dinamičke oznake tijekom stavka kreću se od *ppp* do *f* uz čestu upotrebu *crescenda, decrescenda* i *diminuenda*.

Najveći tehnički problem u cijelom stavku je navedena pratnja u osminkama koju je potrebno vježbati na različite tehničke načine, čvrstim prstima u *mf*. Prilikom vježbanja moguće je izvesti raznolike kombinacije navedene ritmične figuracije. Neke od njih su: dvije brze – dvije spore; četiri brze – četiri spore, sve brze sa zaustavljanjima na svaku prvu i treću dobu u taktu, sve brze sa zaustavljanjem samo na prvu dobu svakog takta, itd. Na početku stavka nalaze se dva takta u kojima je ritmička figuracija uvod. (Primjer 28.) Melodija se priključuje u trećem taktu. Glavna tema napisana je u obliku velike glazbene rečenice. U osam taktova glavne teme sadržane su tri različite vrste artikulacije: *tenuto, staccato* i *legato*. Svaku od navedenih potrebno je odsvirati točno kako bi se postigao razigrani karakter. Svako *staccato* pojavljivanje teme potrebno je svirati bez korištenja pedala.

#### Primjer 28



Debussy se tijekom cijelog stavka igra s glavnom temom koju proširuje, artikulacijski i harmonijski obogaćuje. Kao primjer navedimo pojavljivanje teme u 39. taktu kada skladatelj melodiju obogaćuje akordima, većina teme je *legato*, pratnju piše s osminskim pauzama na teške dobe u taktu. (Primjer 29.) U ovom dijelu potrebno je svirati pedal nakon svake osminke pauze, odnosno istovremeno s prvom osminkom notom nakon pauze.



### Primjer 29



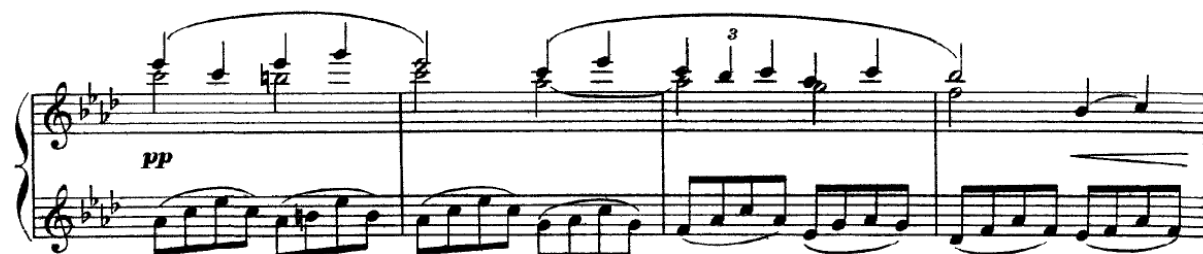
U srednjem dijelu pojavljuju se nove harmonije. Lijeva ruka je ritmički jednaka kao na početku stavka. (Primjer 30.) Ovo mjesto u skladbi zahtijeva posebnu pažnju prilikom vježbanja. Zbog velikog raspona među rastavljenim akordima svakoj je ruci važno prilagoditi prstomet kako bi se postiglo ujednačeno sviranje. Desna ruka svira akorde koji harmonijski i ritmički obogaćuju stavak. Debussy ovdje koristi *tenuto* na svaku prvu dobu u taktu (ponegdje i na četvrtu dobu) te *staccato* na ostale dobe u taktu.

### Primjer 30



Nakon navedenog ritmičkog dijela u 76. taktu dolazi do promjene tonaliteta u As – dur. (Primjer 31.) Melodija u formi male glazbene rečenice isprva se pojavljuje u trećoj oktavi u gornjem glasu desne ruke. Cijeli dio svira se u *p* uz izražajni gornji glas u desnoj ruci.

### Primjer 31



Nakon sekventnog spuštanja melodije, ista glazbena rečenica ponavlja se u prvoj oktavi. Preko pedalnog tona *as*, odnosno enharmonijskog *gis*, slijedi povratak u prvi tonalitet i povratak motoričnosti osminki.

Zadnji dio počinje u 106. taktu. Prvi dio velike glazbene rečenice s početka stavka isprepliće se iz jedne u drugu ruku. Tako je glavna tema u lijevoj ruci u dvoglasu, a pratnja u osminkama u desnoj ruci. (Primjer 32.)

#### Primjer 32

Stavak završava u *ppp* dinamici razlaganjem trozvuka toničke i dominantne funkcije u okviru dvotaktne fraze koja se zatim silazno ponavlja kroz tri oktave. (Primjer 33.) Akordičku pratnju u lijevoj ruci poželjno je svirati vrlo delikatno i tiho, a *tremolo* osminke u desnoj ruci što je moguće više *legato* i bez prevelikih pokreta kako se niti jedna osminka ne bi akcentirala. Navedene tri dvotaktne fraze sviraju se na jedan pedal kako bi se do kraja stavka postigao mističan karakter.

#### Primjer 33

### 3. FRANCIS POULENC

#### 3.1. FRANCIS POULENC – ŽIVOT I DJELO

Francis Poulenc rođen je u Parizu 1899. godine. S 15 godina počinje učiti klavir kod R. Viñesa koji ga upoznaje s E. Satieom pod čijim uzorom Poulenc kasnije ustaje „ne samo protiv sentimentalnosti i retorike romantizma nego i protiv ekstremne profinjenosti impresionizma, tražeći povratak ka prirodnom i jednostavnom.“ (Andreis, 1976: 116)

Pripadao je grupi francuskih skladatelja okupljenih pod zajedničkim nazivom *Les Six*<sup>10</sup>. U svojim skladbama izražavali su protivljenje glazbenom stilu Richarda Wagnera, Claudea Debussyja i Maurice Ravela. S obzirom na navedenu činjenicu, ne čudi kako je glazbeni jezik F. Poulenca prepun humora i groteske. Poulenc u okviru jednostavnih formi niže tematske materijale koji prilikom prve analize djeluju nespojivo i onda im suprotstavljanjem groteske i lirike daje smisao.

Ostavio je djela na instrumentalnom, vokalno – instrumentalnom, dramskom i komornom području. Neki kritičari zamjeraju mu nejasnoću izraza u instrumentalnim djelima, ali uvelike afirmiraju njegova vokalno – instrumentalna. Stoga su njegove solo pjesme najznačajnije u cijelom opusu. „Pisane po ležernom formalnom obliku ... odlikuju čas nježnošću i intenzitetom osjećaja, čas duhovitom šalom.“ (Andreis, 1976: 116 ) Kao najznačajnija vokalno – instrumentalna djela navedimo: *Crnačka rapsodija za glasove i instrumentalni sastav* (1917.), *La Bastiaire* (1919.), *Figure humaine* (1943.), *Chansons villageoises* (1942.).

Na dramskom području ostavio je balete *Les Biches* (1924.) i *Les animaux modèles* (1942.) i opere *Les mamelles de Tirésias* (1947), *Le Dialogue des Carmélites* (1957.), *La Voix humaine* (1959.).

Skladbe za klavir piše tijekom cijelog životnog vijeka od početaka skladanja oko 1915. sve do 1960. godine. Sve su to djela opisnog imena *Processional pour la création*

---

<sup>10</sup> Uz Francisa Poulenca, grupi Les Six pripadali su: Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Germaine Tailleferre (1892–1983).

*d'un mandarin* (1915.), *Trois mouvements perpétuels* (1918.), *Promenades* (1921.), *suita Napoli* (1925.), *Koncert za dva klavira i orkestar* (1932.), *Melancolie* (1940.), *Concert champêtre* za klavir i orkestar (1949.). Također sklada za dva klavira: *L' Embarquement pour Cythère* (1945.), *Elégie* (1960.).

### 3.2. FORMALNA, HARMONIJSKA I INTERPRETACIJSKA ANALIZA *SUITE FRANCAISE D' APRÈS CLAUDE GERVAISE*

*Suite française d' après Claude Gervaise* skladana je i objavljena 1935. godine u tri instrumentacije. Prvo je napisana za klavir solo, zatim za malih orkestar sadržan od 9 puhačkih instrumenata, bubanja i čembala te za violončelo i klavir.

*Suite française* nastala je po uzoru na zbirku plesova Claudea Gervaisea, francuskog skladatelja iz razdoblja renesanse (1525–1583). Najznačajniji je po instrumentalnim skladbama plesnog karaktera koje piše u formi pavane, galliarde, bransle. Neki od navedenih plesova upravo su nazivi stavaka Poulencove suite:

- I. Bransle de Bourgogne
- II. Pavane
- III. Petite marche militaire
- IV. Complainte
- V. Bransle de Champagne
- VI. Siciliana
- VII. Carilon

### 3.3.

### BRANSLE DE BOURGOGNE

Branle ili Branle je skupina popularnih francuskih plesova iz 16. stoljeća. Branle simple u dvodijelnoj mjeri, a branle gay u trodijelnoj.<sup>11</sup> *Branle de Bourgogne* prvi je stavak *Suite française*. Prema ranije navedenoj definiciji, pripada vrsti branle simple. Napisan je u C – duru u 2/4 mjeri u trodijelnom obliku u okviru kojih se izmjenjuju dva karakterno različita tematska materijala. Svaki tako dio sadrži nizove malih i velikih rečenica. Prva tema živahnog karaktera napisana je u *f* i *ff* uz nekoliko akcenata. Početak teme u prvom dvotaktu u desnoj ruci potrebno je svirati koristeći samo „jake“ prste radi ritmizacije u brzom tempu. Pratinju u lijevoj ruci potrebno je svirati strogo i ritmički točno poput marša. (Primjer 34.)

#### Primjer 34



Druga tema kontrastnog je karaktera. (Primjer 35.) Svira se *legato* i *piano* kao potpunu suprotnost prvoj temi. Kako bi se povećala razlika između ritmične prve teme i lirske druge teme, u ovom trenutku se prvi put svira desni pedal.

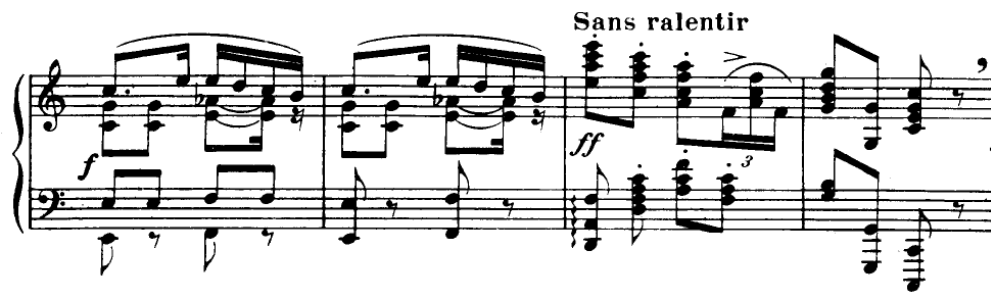
#### Primjer 35



Prvi dio završava savršenom kadencom koja zahvaljujući ritmizaciji i punoj fakturi djeluje vrlo teatralno. Potrebno ju je izvesti u *ff* bez usporavanja kako je i označeno oznakom *sans ralentir*. (Primjer 36.) Ovo tehnički zahtjevno mjesto moguće je podijeliti na dvije grupacije nota prilikom čega prvu čine tri osminke a drugu figuracija triole i iduće tri osminke. Na taj način vježba se točan *arpeggio* i pozicije akorada u prvoj figuraciji i ritmički ujednačena šesnaestinska triola u drugoj figuraciji.

<sup>11</sup> *Muzička enciklopedija, 1. svezak* (1971) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 244.

### Primjer 36



U drugom dijelu ponavlja se tematski materijal istovjetan onome iz prvog dijela ali u različitim oktavama.

Treći dio jednak je prvom dijelu s razlikom u pratnji koja se u 42. taktu pojavljuje u intervalu none. (Primjer 37.) Radi širokog raspona lijevu je ruku potrebno fiksirati u interval none i vježbati skokove u grupama po dvije osminke. Na taj način vježbaju se skokovi uzlazno i silazno.

### Primjer 37



Stavak završava savršenom kadencom koju je potrebno izvesti jednako kao na kraju prvog dijela.

## 3.4. PAVANA

Pavana je polagani dvorski ples porijeklom iz Italije. Najčešće je u 2/2 mjeri što je slučaj i s Pavanom u *Suiti française*. Napisana je u trodijelnoj A B A formi u F – duru.

Cijela Pavana temelji se na ritmu polovinke i dvije četvrtinke u jednom taktu. Glazbena struktura temelji se na potpunoj homofoniji, *legato* vođenju dvoglasa u lijevoj ruci i

troglasja u desnoj ruci. (Primjer 38.) Prilikom vježbanja potrebno je postići ujednačen bas ton i gornji glas u akordima dok unutarnji glasovi moraju biti tiši.

**Primjer 38**



Prilikom izvođenja ovog stavka najveći je zadatak postići smireni karakter koji je naznačen tempom *Grave et mélancolique*. Kako bi se postigao miran karakter poželjno je metronomski tempo odrediti prema osminkama kako bi se izbjeglo postepeno ubrzavanje zbog navedenog konstantnog ritma.

Kada govorimo o strukturi glazbene ideje, Poulenc piše nizove malih glazbenih rečenica koje se prilikom izvođenja svaki put trebaju izvesti s dozom dinamičke i agogičke inovativnosti kako isti tematski materijal ne bi zvučao monotono. Navedeno možemo objasniti na primjeru prve dvije glazbene rečenice. Prvu rečenicu odsvirati ćemo mirno i jednostavno uz postepeni *crescendo* i *decrescendo*. Drugu rečenicu započeti ćemo istim načinom dodira kako smo završili prvu, ali ćemo ju u ideji voditi s dozom pokretljivosti. Treću glazbenu rečenicu nastaviti ćemo u istom karakteru u *mf* dinamici te ju *decrescendom* dovesti do *piana* i četvrte rečenice koja mirnim karakterom dovodi do zaokruženosti prvog dijela.

Prva polovica B dijela sadrži disonantniji prizvuk zbog upotrebe alteriranih tonova nakon čega slijedi povratak u potpunu homofoniju. (Primjer 39.)

**Primjer 39**



U 25. taktu počinje mirniji i homofoni dio koji radi svoje strukture podsjeća na koral. (Primjer 40.) U prva četiri takta dvije se različite harmonije sviraju bez promjene pedala radi čega je u akordima potrebno istaknuti samo bas te gornji glas. Bas je napisan u intervalu decime. Zbog manje ruke moguće ga je izvoditi kao *arpeggio* na način da gornji glas u *arpeggio* svira u isto vrijeme s akordom u desnoj ruci, dakle na dobu. U određenom trenutku pojavljuje se promjena mjere u 3/2 što na trenutak mijenja osnovni metar.

**Primjer 40**

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled 'Primjer 40'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system begins in 2/2 time and changes to 3/2 time at the end. The second system continues in 3/2 time. Dynamics include *pp*, *mp*, and *mf*. There are annotations '8a ba!' and 'Sec.' with arrows pointing to specific notes, and an asterisk marking a measure.

Nakon povratka u 2/2 mjeru dolazi do ponavljanja A dijela. Stavak je potrebno završiti u *pp*, jednostavno.

3.5.

PETITE MARCHE MILITAIRE

Treći stavak veselog je karaktera, vrlo brzog tempa. Napisan je u F – duru u 2/4 mjeri. Stavak je napisan u trodijelnoj A B A formi.

U A dijelu pojavljuje tematski materijal dužine 12 taktova temeljen na dvoglasnom vođenju osminki koje je potrebno izvesti *forte*. Oznakom *sec.* i *staccato* Poulenc je naznačio vrlo ritmični karakter vojničkog marša. (Primjer 41.)



Primjer 41

**Mouvement de pas redoublé**



U drugom dijelu pojavljuje se punktirani ritam u *ff* te zatim u *mf* s naglascima na svaku notu koji pridonose ritmičnosti. (Primjer 42.)

Primjer 42



B dio nešto je manje opsežan od A dijela i u karakteru potpuno suprotan. (Primjer 43.) Naglaske na početku fraze potrebno je izvesti u okviru *piano* dinamike te svaku dobu odvojiti dizanjem ruke kako bi se istaknula promjena karaktera i *subito* promjena dinamike.

Primjer 43



Nakon mirnog dijela slijedi vrlo jednostavno kretanje melodije u četvrtinkama i osminkama s akcentima na svaku notu. (Primjer 44.) Ponovljena fraza obogaćena je dvoglasima u kojima se treba vrlo precizno odrediti prstomet kako bi se povezala melodija u gornjem glasu. Navedenu frazu poželjno je vježbati *legato* gornji glas i *staccato* donji glas. Lijeva ruka svira *staccato* izmjene tri akorda disonantnog prizvuka.

### Primjer 44

U zadnjem dijelu dva puta se ponavlja tematski materijal iz A dijela, prvo u *mf* te zadnji put u *ff* kako ujedno i završava stavak.

### 3.6.

### COMPLAINÉ

Complainé je francuska narodna jednoglasna strofna pjesma religioznog i žalosnog karaktera.<sup>12</sup> Poulencov *Complainte* četvrti je stavak suite. Stavak je napisan u 6/8 mjeri u g – molu.

Stavak počinje kantilenom u desnoj ruci bez harmonijske pratnje. (Primjer 45.) Prvih 8 taktova glavna je tematska misao: tužna, jednostavna melodija koju je potrebno svirati *legato* u *p* dinamici. Potrebno je postići miran i melankoličan karakter koji je naznačen i oznakom *Calme et mélancolique*.

<sup>12</sup> Muzička enciklopedija, 1. svezak (1971) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 347.

Primjer 45



Od 9. takta pridružuje se lijeva ruka koja do kraja stavka često svira unisono s desnom rukom. Najvažnija karakteristika ovog stavka je smireni karakter koji se treba održati do kraja. Ukoliko se takt dijeli na dvije četvrtinke s točkom možda će se postići veća objedinjenost fraze ali postoji velika mogućnost ubrzavanja tempa. Navedena smirenost može se postići ukoliko se cijeli stavak metronomski podijeli na šest osminki u jednom taktu.

3.7.

BRANSLE DE CHAMPAGNE

*Bransle de Champagne* peti je stavak suite. Napisan je u 4/4 mjeri u d – molu. Prema ranije navedenom opisu karakteristika plesa branslea, pripada vrsti branle simple ali uz dupli 2/4 takt. Ovaj stavak potrebno je izvesti u tempu *Modéré, mais sans lenteur* što podrazumijeva umjereni tempo koji ne smije prijeći u prespori. Napisan je u trodijelnoj A B A formi.

Glavna tema napisana je u obliku ponovljene dvotaktne fraze koju skladatelj zatim različito ritmizira, varira pratnju. Tema je četveroglasnog sloga u kojemu je potrebno istaknuti gornji glas i bas, a ostale svirati tiše. (Primjer 46.) Zbog tijesnog sloga, u temi se mora dobro odrediti prstomet jer je melodiju potrebno izvesti *legato*. Tema se prvo pojavljuje u *p* dinamici, drugi put u *mf* i treću put u *pp*.

Primjer 46



U B dijelu koji je ritmički različit od A dijela, nalazi se vrhunac skladbe napisan u *ff* dinamici s mnoštvo akcenata nakon kojih slijedi ponovljeni A dio. (Primjer 47.)

**Primjer 47**



Prije prijelaza pojavljuju se dva takta u kojima Poulenc piše jedine ukrase u obje ruke u cijelom stavku. (Primjer 48.) Početak ukrasa potrebno je svirati kao dio prethodne dobe kako bi bas i melodija u desnoj ruci došli na glavnu dobu.

**Primjer 48**



Stavak završava razlaganjem ritmičke figure u četvrtinkama i osminkama koja je konstantna pratnja u cijelom stavku. Ovdje se pratnja pojavljuje u polovinkama s naglascima koji vode iz *pp crescendom* u *ff*. Zadnja tri takta sadrže ligaturom prevezane cijele note u oktavama obje ruke. Zbog postepenog nestajanja odsviranog tona koji traje devet doba, stavak završava u *pp* dinamici. (Primjer 49.)

Primjer 49



3.8.

SICILIANA

*Siciliana* je šesti stavak suite. Napisan je u 6/8 mjeri u C – duru. Temelji se na jednostavnom ritamskom obrascu kombinacije četvrtinki i osminki. Ovaj stavak potrebno je izvesti u tempu *Très doucement – vrlo sporo*. Prilikom određivanja tempa potrebno je misliti osminskim vrijednostima.

Glavna tema napisana je u obliku velike glazbene rečenice. (Primjer 50.) Svaka iduća glazbena misao napisana je po uzoru na glavnu temu te se zahvaljujući ritmizaciji i melodijskom kretanju uvijek čini se kao produžetak prošle rečenice. Stoga cijeli stavak ne možemo podijeliti na konkretno dvodijelnu ili trodijelnu formu.

Primjer 50

**Très doucement**

*PIANO*  
*pp* *mp*  
*p*

Kada govorimo o dinamici, cijeli stavak se kreće u okviru *p*, *mp*. Kulminacija počinje u 12. taktu kada Poulenc uz oznaku *f* mijenja troglasni slog u četveroglasni te koristi uzlazno sekventno ponavljanje motiva. (Primjer 51.)

Primjer 51

Na kraju stavka slijedi *coda* u kojoj desna ruka preko lijeve svira melodiju u dubokom registru. (Primjer 52.) Pratinju je potrebno svirati *pp*, a u melodiji je potrebno istaknuti prvu i četvrtu dobu u taktu. U *codi* se svira *legato* pedal na promjene harmonije. *Codu* je do kraja stavka potrebno svirati u *ritenuto* kako bi se postigao označeni karakter *morendo* – *umirući*.

### Primjer 52



3.9.

CARLION

Završni stavak napisan je u obliku ronda u kojem se izmjenjuju tema i tri epizode različitog karaktera prema čemu stavak ima formu Ae1Ae2Ae3Ae1'A. Zahvaljujući temi koja je napisana u *ff* s mnoštvo akcenata na svakom tonu melodije, cijeli stavak podsjeća na zvonjavu zvona<sup>13</sup>. (Primjer 53.) Tema se svaki put pojavljuje jednaka kada govorimo o melodijskoj liniji. Kada govorimo o dinamici, ponekad se pojavljuje u *ff*, zatim u *pp* te jednom za oktavu više u *p* s ukrasima na dvije dobe.

### Primjer 53



Prva epizoda e1 temelji se na ponovljenoj frazi dužine 6 taktova. (Primjer 54.) Potrebno ju je izvesti u *pianu* vodeći *legato* melodiju u gornjem glasu.

<sup>13</sup> carillon – niz zvona u crkvenom, gradskom tornju u kojima zvuk nastaje udaranjem batića, povezanih posebnim mehanizmom uz klavijaturu.

#### Primjer 54



Nakon ponovljene teme slijedi epizoda e2 u kojoj je melodija također u gornjem glasu, ali je svaka doba akcentirana u *mf* dinamici. (Primjer 55.) Prilikom vježbanja navedene epizode najvažnije je dobro prilagoditi prstomet kako bi se tražena artikulacija lakše i pravilnije izvela.

#### Primjer 55



Treći put tema se ponavlja s proširenjem te u *piano* već spomenuto pojavljivanje teme s ukrasima na dvije dobe.

Slijedi e3 koja sadrži dvije velike glazbene rečenice. (Primjer 56.) Obje se izvode u *mf* s razlikom kako je u prvoj rečenici potrebno svirati pedal na prvo pojavljivanje šesnaestinskih vrijednosti u melodiji, a drugi je put isto mjesto potrebno svirati bez pedala.

#### Primjer 56



Nakon pojavljivanja teme A i ponovljene e1 nalazi se kratki most koji se već pojavio kao kadenca u jednoj od tema. (Primjer 57.) Svaka prva doba u taktu je naglašena. Svira se s pedalom od prve dobe do osminke kako bi svaka osminka pod lukom bila lakša.



Primjer 57

The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody begins with a forte (*f*) dynamic and features several measures with slurs and accents. The second system also has two staves. The treble staff continues the melody, marked with a double forte (*ff*) dynamic and a 'Ped.' (pedal) marking. The bass staff has rests in the first few measures, followed by accompaniment. The piece ends with a double bar line and an asterisk (\*).

Stavak završava svečano dvostrukim ponavljanjem teme.

## 4. CESAR FRANCK

### 4.1. CESAR FRANCK – ŽIVOT I DJELO

Cesar Franck rođen je 1822. godine u belgijskom gradu Liegeu. Prvo glazbeno obrazovanje dobio je na Konzervatoriju u Liegeu gdje je već 1834. osvojio prvu nagradu iz klavira. Franckova obitelj seli se 1835. godine u Pariz kada Cesar počinje privatno učiti kontrapunkt, fugu i kompoziciju kod češkog pedagoga Antonina Reichea. Godine 1837. postaje učenik Pariškog konzervatorija gdje uči kompoziciju kod Lebornea, klavir kod Zimmermanna te orgulje kod Benoista.

Tijekom studija isticao se kao pijanist, skladatelj, orguljaš, teoretičar te je osvajao prve nagrade u svim kategorijama. Od 1858. godine postaje kantor i orguljaš u crkvi St. Clotilde u kojoj vrši službu do svoje smrti. Upravo orgulje postaju Franckov omiljeni instrument na kojima je desetljećima s neusporedivom vještinom improvizira. Od 1872. godine poučava orgulje na Pariškom konzervatoriju nasljeđujući tako svog profesora orgulja Benoista. Uz rad na konzervatoriju davao je privatne poduke iz kompozicije. Zahvaljujući svom izvanrednom znanju i vještinama, na privatnim podukama obrazovao je veliki broj francuskih skladatelja: V. d' Indy, A. de Castillon, H. Duparc, CH. Bordes, i drugi.

Franckov skladateljski opus možemo podijeliti na tri razdoblja.<sup>14</sup>

Rano razdoblje 1835. – 1858. u kojem je Franck „često pisao prilično beznačajne kompozicije koje je sam izvodio i kojima je trebalo što sigurnije djelovati na slušatelje.“ (1971) U navedeno razdoblje pripadaju Klavirski trio u fis – molu op. 1 br. 1, *Variations brillantes sur l'air du „Pré aux Cleurcs“* op. 5, *Ballade* op. 9, *Sonata* op. 10, *Première grande fantaisie* op. 12, *Deux mélodies* op. 15, *Sonata* op. 18.

Drugo razdoblje traje od 1858. – 1872. godine. Obilježeno je sazrijevanjem Francka kao ličnosti. U navedenom razdoblju nije skladao niti jedno djelo za klavir.

---

<sup>14</sup> *Muzička enciklopedija, 1. svezak* (1971) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 602. - 604.

Četiri desetljeća nakon nastanka zadnje klavirske skladbe uslijedilo je kasno razdoblje skladanja u kojem nastaju njegove četiri najpoznatije skladbe za klavir. Kasno razdoblje traje od 1872. – 1890. godine kada nastaju djela koja određuju cjelokupni Franckom stvaralački rad zahvaljujući zrelosti glazbenog jezika i majstorskim tehnikama skladanja. U navedenom razdoblju, dvije su skladane za klavir i orkestar: *Les Djinns* i *Simfonijske varijacije* i tri za klavir solo: *Danse lente*, *Preludij, arija i finale* i *Preludij, koral i fuga*.

Osvrnemo li se na vrijeme nastanka Franckovih skladbi za klavir, možemo zaključiti kako je klavirski opus zastupljen u njegovom ranom i kasnom razdoblju skladanja. Zahvaljujući doprinosima koje je uložio u razvoj instrumentalne glazbe, „ od 1870. do pojave Claude Debussyja, Franck je doista središnja osoba francuske glazbe.“ (Andreis, 1976: 104)

#### 4.2. FORMALNA, HARMONIJSKA I INTERPRETACIJSKA ANALIZA *PRELUDIJ, KORAL I FUGA*

*Preludij, koral i fuga* skladana je 1884. godine u kasnom razdoblju Franckovog stvaralaštva. Uz *Preludij, ariju i finale* smatra se jednom od najznačajnijih djela klavirske literature u Francuskoj u 19. stoljeću. S obzirom na vrijeme nastanka pripada razdoblju kasnog romantizma. Skladana je na tekovinama tradicije 18. stoljeća kada govorimo o formi uz moderno shvaćanje harmonije, potpunu iskorištenost mogućnosti klavira. Uz navedeno, spomenimo razvitak instrumenta zahvaljujući čemu je došlo do razvitka pijanističke tehnike i pijanizma općenito.

Postoje pretpostavke kako je Franck navedene skladbe napisao radi osobnog nezadovoljstva dostupnim repertoarom za klavir te kako je odlučio napisati nešto posve originalno za klavir prilagođavajući pri tome stare forme tehničkim zahtjevima novog, usavršenog klavira.

*Preludij, koral i fuga* nastali su po uzoru na pojedinačnih formi preludija, korala i fuge J. S. Bacha. Franck ostaje lojalan tradiciji barokne forme u okviru koje stvara osobni glazbeni jezik karakterističan za 19. stoljeće. Kada govorimo o formi, najznačajnije je spomenuti cikličnost sva tri dijela. Franck cikličnost postiže ponavljanjem i međusobnim ispreplitanjem glavnih tema svakog dijela. On temu ne ograničava samo na ponavljanje unutar pojedinog

dijela nego ju prenosi u drugi dio. Na taj način povezuje formu sa sadržajem u nerazdvojnu cjelinu.

Kada govorimo o harmonijskom jeziku, još uvijek se temelji na tekovinama kasnog romantizma uz korištenje mnoštva kromatike i smanjenog septakorda koji glazbenom jeziku daju intenzitet, dramatičnost i osebnost. Uz posebnost harmonije i širokih melodija velikog raspona, Franck često koristi polifoniju.

#### 4.2.1. PRELUDIJ

*Preludij* je prvi dio ove opsežne skladbe. Napisan je u h – molu u 4/4 mjeri. Formalni plan temelji se na trotematičnosti s naglaskom na temu A i temu B. Tema C pojavljuje se kratko kao svojevrsni prijelaz između teme A i B.

Prva tema, odnosno tema A temelji se na *arpeggio* figuraciji u desnoj ruci s naglašenom prvim tonovima figuracije koji čine motiv. (Primjer 58.) Zanimljiva je pretpostavka kako kretanje melodije u prvom taktu fis – e – g – fis podsjeća na b – a – c – h motiv.

Prvu dvotaktnu frazu potrebno je svirati jednostavno u *piano* dinamici s naglašenom svakom prvom notom u desnoj ruci. Druga dvotaktna fraza sekventno je ponovljena za polustepen više te ju je potrebno svirati *crescendo* i zatim *decrescendo* prema kraju fraze. Navedenu *arpeggio* figuraciju potrebno je vježbati ritmički točno, čvrstim prstima kako se ne bi narušio metar prilikom prijelaza brzih notnih vrijednosti iz desne u lijevu ruku.

Primjer 58

PRELUDE  
Moderato

U 5. i 6. taktu lijeva ruka svira *espressivo* motiv poput motiva koji se pojavljuje u desnoj ruci u prvom taktu *Preludija*. U isto vrijeme, potrebno je rastavljene akorde u desnoj ruci voditi koristeći otvoreni zglob kako zbog velikog raspona decime ne bi došlo do kočenja ruke. (Primjer 59.)

Primjer 59

A dio završava kratkom toničkom kadencom u 7. taktu koja vodi u *diminuendo*. (Primjer 60.) Tijekom cijelog A dijela poželjno je svirati harmonijski *legato* pedal kako bi se postigao karakter fantazije.

Primjer 60

Druga tema počinje u 8. taktu. (Primjer 61.) Sadrži kratke motive isprekidane šesnaestinskim pauzama i izvodi se *a capriccio*. Tematski materijal temelji se na oktavama u desnoj ruci u kojima je potrebno jače svirati gornji glas, te pratnji koju je moguće svirati *arpeggio* akordima radi širokog raspona. Prvi kratak motiv potrebno je svirati u *mf* dinamici, drugi s većom tenzijom u *f* i postepeno do kraja fraze voditi u *crescendo* do *ff*.

#### Primjer 61

Slijedi razlaganje motiva i *poco ritenuto* kao prijelaz na novi tematski materijal koji se u kratko pojavljuje od 13. – 16. takta. (Primjer 62.) S obzirom da obje ruke sviraju unisono, oznaka *molto espressivo* ovdje se odnosi na desnu ruku kako u *piano* dinamici ne bismo dobili previše zvuka. Isti tematski materijal nešto je duži i sekventnog je karaktera prije zadnjeg izlaganja teme A.

#### Primjer 62

U 16. taktu slijedi tema A ali u dominantnoj funkciji. Objе sekventno ponovljene dvotaktne fraze izvode se jednako kao na početku *Preludija*.

Prije kadence u 23. taktu pojavljuje se tehnički zahtjevno mjesto. (Primjer 63.) Desna ruka svira rastavljene akorde velikog raspona koji se vježbaju uz maksimalnu fleksibilnost šake kako zbog raspona decime ne bi došlo do kočenja ruke. Lijeva ruka svira pratnju u oktavama na glavnu dobu i *arpeggio* akorde na laku dobu. S obzirom na tri različite vrste tehnike u okviru jednog takta i oznake *cantando* i *poco rallantando* radi kojih je u navedenom taktu potrebno postići smirenje prije ponavljanja teme B, navedeni takt potrebno je prvo tehnički vrlo detaljno navježbati. Prilikom vježbanja *arpeggia*, najviša nota u *arpeggiu* mora

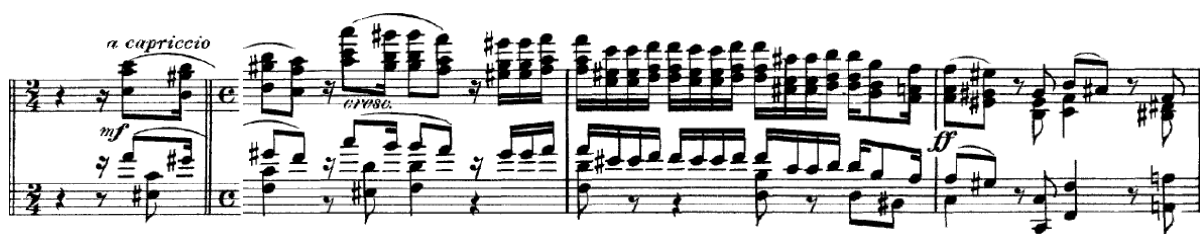
doći točno na početak lake dobe u taktu. Otežavajuća okolnost također je prevezanost lake note lukom za prethodni dio dobe.

#### Primjer 63



Nakon kadence u dominantnoj funkciji, slijedi tema B koja je potpuno iste formalne građe ali u dominantnom fis – molu. (Primjer 64.)

#### Primjer 64



U 29. taktu pojavljuje se tema C, ovaj put u e – molu. Jednako kao u 13. taktu, obje ruke sviraju unisono s razlikom da Franck u tenor dodaje još jedan glas koji je imitacija. Oznaka *molto espressivo* ovdje se odnosi na desnu ruku. (Primjer 65.)

#### Primjer 65



Za razliku od prvog pojavljivanja teme C, ovdje se ona nastavlja. (Primjer 66.) Frank koristi sekventno ponavljanje motiva iz teme C i dodaje kontrapunkt kao kontrast homofonosti s početka *Preludija*. Svako sekventno silazno ponavljanje motiva u kontrapunktu potrebno je voditi u *decrescendo*.

### Primjer 66



Od 35. takta lijevu ruku sadržanu od kromatskog kretanja oktava potrebno je svirati *legato*, gornji glas *molto espressivo*, a kretanje unutarnjeg glasa temeljen na izmjeni *dl* i *el* potrebno je svirati tiše i jednostavno. (Primjer 67.) Radi postepenog kretanja melodije, ovo mjesto u karakteru treba biti strogo što je skladatelj označio oznakom *non troppo dolce*.

### Primjer 67



U 41. taktu počinje kadenca temeljena na *arpeggio* figuraciji teme A, prvo u g – molu, zatim u ges – molu. Svaku harmonijsku promjenu potrebno je izvesti jednako kao prvo pojavljivanje teme A pazeći prvenstveno na ritam i metar. Sve harmonijske promjene potrebno je voditi u *crescendo* s naglaskom da u karakteru ne smiju zvučati nervozno.

Postepeno razlaganje tematskog materijala pred kraj *Preludija* potrebno je izvesti bez *ritenuta*, iz *ff* postepenim *diminuendo* do *pp*. (Primjer 68.)



### Primjer 68

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with a forte (ff) dynamic marking. The second system continues the piece and includes markings for 'molto rall.' (very slow) and 'dim.' (diminuendo). The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

Zadnja doba *Preludija* u 57. taktu tonički je septakord čiji je gornji glas, ton *fis* ujedno je i početak *Koral*. (Primjer 69.)

### Primjer 69

The image shows a single system of musical notation for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piece starts with a piano (p) dynamic, followed by a pianissimo (pp) dynamic, and ends with a crescendo (cresc.) marking. The notation includes various rhythmic values and rests.

#### 4.2.2. KORAL

Pojam koral najviše povezujemo uz liturgijske običaje kao starokršćansko jednoglasno pjevanje te kao njemačke protestantske popijevke.

*Koral C. Francka* sadrži nekoliko glavnih fraza koje se pojavljuju po nekoliko puta tijekom skladbe. Uvodna A fraza označena *molto cantabile, non troppo dolce* podrazumijeva frazu dužine 11 taktova (poput velike rečenice s proširenjima) koje se temelje na sekventnom kretanju melodije. Najznačajnije izražajno sredstvo ovdje predstavlja melodija u gornjem glasu čije vođenje treba izvesti pijevno bez akcentiranja. Kretanje lijeve ruke u oktavama

napisano je u dubokom registru radi čega ih treba svirati puno tiše od desne ruke. (Primjer 70.)

#### Primjer 70

Poco più lento Choral



Glavna tema pojavljuje se na zadnjoj dobi 68. taktu. (Primjer 71.) Tema je napisana u c – molu te se kasnije tijekom stavka pojavljuje u f – molu i es – molu. Svako pojavljivanje teme odijeljeno je pojavljivanjem različitih fraza. Glazbeni materijal glavne teme temelji se na *arpeggio* figuracijama u kojoj lijeva ruka svira oktavu i gornji najviši glas prebacivanjem preko desne ruke. Navedeni najviši glas duplirani je najviši ton u akordu koji svira desna ruka. Svaki gornji glas u *arpeggio* figuraciji potrebno je izvesti na glavnu dobu što podrazumijeva sviranje početka figuracije na zadnji dio prethodne dobe.

#### Primjer 71



Svaka fraza koja se pojavljuje između pojavljivanja glavne teme ima sličnost u kromatskom postepenom kretanju, sekventnim ponavljanjima, pratnji koja je konstantna u oktavama.

Kada pogledamo dinamički plan, svako pojavljivanje teme napisano je u drugačijoj dinamici s tenzijom pojačavanja intenziteta zvuka. Tako je prvo pojavljivanje teme u *pp* dinamici, drugo u *meno piano*, te zadnje u 103. taktu u *ff* kao svojevrsan vrhunac *Koral*a. (Primjer 72.)

### Primjer 72



Do samog kraja stavka potrebno je ostati u *ff* sve do 113. takta u kojem se uz smanjenje dinamike pojavljuje i promjena tempa u *molto Lento* kao smirenje i priprema za uvodni dio u *Fugu*. (Primjer 73.)

### Primjer 73

Musical score for Example 73, consisting of two staves. The top staff has a melodic line with various dynamics and tempo markings: *sempre ff*, *molto Lento*, *molto dim.*, and *pp*. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Cikličnost ovog djela je odlično zamišljena i provedena ne samo direktnim prijelazom s *Preludija* na *Koral* nego i svojevrsnim međustavkom koji pojavljuje od 116. do 157. takta. Prijelazni dio označen promjenom tempa *Poco Allegro* sadrži tonalnu nestabilnost, promjenu ritmičke strukture kao i korištenje motiva koji će se tek pojaviti u *Fugi*, te modulaciju iz *es – mola* u *h – mol*.

Kao prvi primjer korištenja motiva koji se pojavljuju u *Fugi*, navedimo motiv na početku međustavka. (Primjer 74.) Postepeno kromatsko kretanje gornjeg glasa u četvrtinkama donosi potpuno jednaki tematski materijal koji se kao motiv pojavljuje na početku *Fuge*.

#### Primjer 74



Kao primjer korištenja ritmičke figure koja će se tek kasnije pojaviti u drugom dijelu *Fuge* navedimo pratnju u triolama koja počinje u 129. taktu. (Primjer 75.) Navedena figuracija ima funkciju pedalnog tona na dominantni. Potrebno ju je vježbati u *mf* dinamici, čvrstim prstima, te je jedan 4/4 takt potrebno podijeliti na dva dijela sa zaustavljanjima na svaku prvu i treću dobu. Na taj način vježba se kretanje pratnje uzlazno u prvom dijelu takta, te silazno u drugom dijelu. U desnoj ruci potrebno je naglasiti gornji glas te cjelokupnu frazu voditi iz *pp* u *accelerando* i *molto crescendo* sve do promjene tempa u 143. taktu u *molto vivo*.

#### Primjer 75

Ritmička struktura mijenja se u osminke koje postepeno uzlaze uz akordičku pratnju u lijevoj ruci do trenutka kadence koja se temelji na rastavljenom smanjenom septakordu. (Primjer 76.) Navedeno mjesto potrebno je svirati vrlo brzo ali s osjećajem za metar. Isto mjesto poželjno je vježbati zaustavljajući se na svaku smanjenu kvintu u desnoj ruci. Na taj način vježba se pasaža uzlazno te zatim pasaža silazno. Između uzlazne i silazne pasaže potrebno je napraviti malu pauzu kako ne bi došlo do kočenja ruke. Kadencia se kreće kroz četiri oktave silazno u *sempre crescendo*. Iako je cijelu kadencu moguće svirati pod jednim pedalom, zbog velike količine zvuka potrebno je mijenjati pedal na svaku kvintu.

#### Primjer 76

Nakon rješenja pasaže na dominantu h – mola, u 156. taktu slijedi povratak u *Tempo I* kojim započinje *Fuga*.

#### 4.2.3. FUGA

*Fuga* je najposebniji i interpretacijski najzahtjevniji dio cijelog ciklusa. Kada govorimo o tonalitetu i mjeri, podrazumijeva se kako Franck ostaje dosljedan tonalitetu i mjeri iz *Poco Allegro* koji je poslužio kao svojevrsni most između *Koral* i *Fuge*. Kada govorimo o obliku, ova fuga je četveroglasna te sadrži ekspoziciju i tri provedbe. Svaka provedba sadrži pojavljivanja teme između kojih se pojavljuju međustavci. Tema fuge temelji se na postepenom kromatskom kretanju melodije u četvrtinkama. (Primjer 77.) Zahvaljujući harmonijskom odnosu dominante i tonike te rasporedu intervala koji se uvijek pojavljuju u jednakom odnosu, u temi se osjeća čvrst osjećaj za tonalitet. Temu je potrebno vježbati uz metronom otkucavanjem osminki kako bi se postigao strogi karakter i Franckova oznaka *largamente* – široko.

### Primjer 77

The image displays a musical score for 'Primjer 77'. It consists of two systems. The first system features a vocal line (likely tenor) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in D major, marked 'largamente' and 'dim.'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the piano accompaniment, showing a more active bass line and sustained chords in the right hand.

Prvo pojavljivanje teme napisano je u h – molu i traje do 192. takta. Tema se pojavljuje četiri puta ovim redoslijedom: u tenoru, altu, sopranu i basu. Prilikom pojavljivanja teme, svaki put je potrebno izražajnije svirati onaj glas u kojemu se tema pojavljuje dok je kontapunkt potrebno svirati tiše. Tema mora biti izražajna, odlučna u karakteru i čvrsta ali u okviru *pp*, *sempre pp* te *mf* što je ujedno najglasnije mjesto u prvoj provedbi.

Ekspozicija i prva provedba direktno su povezane bez *code*. Prva provedba modulira u paralelni D – dur. Za razliku od ekspozicije, prvu provedbu potrebno je svirati dinamički jače s obzirom da Franck piše oznake *f*, *poco f*, *ff*. Navedenome doprinosi promjena strukture teme od 205. takta kada tema više nije jednoglasna nego u oktavama što se također odnosi i na pratnju. (Primjer 78.)

### Primjer 78

The image shows a piano accompaniment score for 'Primjer 78'. It is written for both hands in D major. The right hand features a series of chords and dyads, while the left hand has a more rhythmic, eighth-note pattern. The dynamic marking 'ff' is present at the beginning. The score spans several measures, showing the development of the accompaniment.

Nakon prve provedbe slijedi veliki most u kojem se pojavljuje tema u inverziji u dionici basa. (Primjer 79.) Navedeno mjesto potrebno je izvesti *tranquillo* - *mirno* vodeći frazu postepeno iz *p* u *poco piu f* nakon čega se događa razlaganje motiva preko *dim.* do *p*.

### Primjer 79



Srednji dio *Fuge* modulira u fis – mol i napisan je u troglasju. Promjenom ritma iz osminki u osminku triolu mijenja se karakter stavka. (Primjer 80.) S obzirom da se navedena ritamska figuracija nalazi u sva tri glasa, sopranu, altu i zatim u basu, prilikom vježbanja je potrebno je odrediti pravilan prstomet kako bi triole u svakom glasu bile jednako dobro artikulirane. Akorde u pratnji potrebno je svirati *arpeggio* radi širokog raspona s naglaskom da gornji glas u *arpeggiu* dolazi zajedno s desnom rukom na glavne dobe.

### Primjer 80



Od 243. do 277. takta tematski materijal temelji se na pojavljivanju tema naizmjenično u svim glasovima i na kontrapunktu u osminkim triolama. Slijedi *codetta* u kojoj se još jednom uz pedalni ton fis pojavljuje tema fuge. (Primjer 81.) Navedeno mjesto, uz *codu* na kraju stavka, podrazumijeva jedini označeni *fff*.

Primjer 81

Slijedi dugačka kadenca temeljena na *arpeggio* figuraciji istovjetna onoj iz *Preludija*. U sredini kadence Franck zadržava *arpeggio* figuraciju te uvodi temu iz *Koral*a. (Primjer 82.) Tema se prvo pojavljuje u h – molu, modulacijom odlazi u g – mol, es – mol te se vraća u h – mol prije završne provedbe. Kada govorimo o dinamici, prilikom svakog pojavljivanja teme Franck postiže postepenu dramatičnost. Prvo pojavljivanje teme u *ppp* postepeno vodi *poco a poco crescendo* do *ff*.

Primjer 82

Zadnja provedba počinje u 335. taktu. Franck objedinjuje temu *Koral*a i temu *Fuge* postižući ranije spomenutu cikličnost. Tema *Koral*a više dolazi do izražaja jer je napisana u



gornjem glasu desne ruke u visokom registru. Desna ruka nastavlja svirati *arpeggio* figuraciju, a lijeva ruka donosi temu *Fuge* u srednjem glasu. (Primjer 83.)

**Primjer 83**

Od 353. takta slijedi iznošenje tematskog materijala istovjetnog onom u drugoj provedbi, ali u fis – molu.

U 369. taktu počinje *coda* u H – duru koju je potrebno svirati u tempu *vivo* u *fff* dinamici. (Primjer 84.) Desnu je ruku potrebno opustiti kako prilikom izvođenja tremolo figuracije u brzom tempu ne bi došlo do kočenja podlaktice. Do kraja je potrebno ostati u odlučnom karakteru te skladbu završiti svečano.

**Primjer 84**

## 5. ZAKLJUČAK

Na kraju analize tri velika klavirska ciklusa zaključimo kako su C. Debussy, C. Franck i F. Poulenc reprezentativni predstavnici kasnog romantizma i impresionizma. Skladateljski opusi navedene trojice obuhvaćaju veliki broj značajnih skladbi za klavir. U svakoj od analiziranih skladbi govorili smo o individualnom glazbenom jeziku, tehničkim i interpretacijskim zadacima baveći se istodobno glazbenim uzorima koji su prethodili nastanku navedenih djela. Govorili smo o starim formama koje su dobile novu dimenziju korištenjem glazbenog jezika svoga doba. Navedeno smo potkrijepili velikim brojem primjera navedenih tijekom rada na primjeru četiri stavka iz klavirskog djela *Suite Bergamasque*, sedam stavaka *Suite française* i velikog ciklusa *Preludija, korala i fuge*. Zaključimo kako su sva tri klavirska ciklusa uspješni primjerci novog načina skladanja koji je zaživio u Francuskoj u drugoj polovici 19. i početkom 20. stoljeća. Pojavom Debussya, Francka i Poulenca francuska klasična glazba preuzela je primat nad uvijek dominantnijim njemačkim skladateljima. Analizirana djela pripadaju najznačajnijim primjerci klavirskog opusa kako u francuskoj glazbi tako i u cjelokupnoj povijesti europske glazbe.

## 6. LITERATURA

- Andreis, J. (1976) *Povijest glazbe 3*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber
- Goulding, Ph. G. (2004) *Klasična glazba: 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*. Zagreb: V.B.Z.
- Geck, M. (2008) *Kratka povijest glazbe*. Zagreb: Mozaik knjiga
- *Muzička enciklopedija, 1. svezak* (1971) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
- *Muzička enciklopedija, 2. svezak* (1974) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
- *Muzička enciklopedija, 3. svezak* (1976) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
- Schmitz, R. (1950) *The Piano Works of Claude Debussy*. Duell, Sloan & Pearce, Inc.  
Dostupno na:  
<https://books.google.hr/books?id=r2fAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> (15.04.2016.)
- <http://djupdal.org/karstein/debussy/method/m01.shtml> (15.04.2016.)
- <https://books.google.hr/books?id=lnNxAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> (15.04.2016.)