

## Meetrum vormilise piiritlejana Debussy kahes prelüüdis

Michael Oravitz  
(tõlkinud Kerri Kotta)

Debussy muusika meetriline ja hüpermeetriline struktuur võib raamida, ühendada ja seega ka kuulde- lisealt piiritleda muusika vormilisi üksusi. Kõnealusel uurimuses kirjeldatakse, kuidas meetrilised sünd- mused osalevad Debussy I vihiku kahe prelüüdi, „Danseuses de Delphes” („Delfi tantsijatarid”) ja „Le vent dans la plaine” („Tuul lagendikul”) vormistruktuuri moodustumises. Debussy muusikale omase muutliku meetrumi kontekstis võivad meetrilised sündmused omada spetsiifiliselt kompositsioonilist tähendust. Mainitud kompositsioonilisel spetsiifiliste sündmuste taasilmnemine teose mõnes teises ko- has vaid kinnistab nende vormiga seonduvat rolli. See kehtib eriti siis, kui nende sündmustega hõlmatud ajavahemikku kuulatakse vormiliselt tervikliku üksusena nii esmasel kui ka järgnevatel ilmnetistel. Juhul kui meetriliste sündmuste järgnevus loob eelkirjeldatud tingimustele vastava ajavahemiku, mõistetakse ajavahemikku meetriliselt identifitseerivaid jooni „meetrilise profiilina”. Sellised profiilid võivad tekkida nii meetrilise, hüpermeetrilise kui ka mõlema kombineeritud toime tulemusena. Mainitud profile võib osalt kasutada ka meetrumi laiema rolli illustreerimiseks, mida see pealkirjas viidatud muusikaväliste narratiivide edastamisel mängib.

Prelüüdis „Danseuses de Delphes” portreeritakse arhailist teemat, põimides sellesse barokliku sa- rabandi siiruse, viimasele omaselt aeglase ja staatiliselt kolmeosalise meetrumi, saabumise dominandi- le esimese lausegrupi lõpus ja mainitud lausegrupi väljakirjutatud korduse, milles peegelduvad kahe- osalise tantsu esimesele osale omased vormilised konventsioonid. Prelüüdi rõhutatult akordilist algust võib ühtlasi kuulda viitena lüürale. Samas häirib selle algset, esimeses kahes taktis selgelt artikuleeritud kolmeosalist meetrumit üsna peatselt järgnev muusikalõik, mida raamistavad neli korrapäraselt impuls- si on retrospektiivselt tajutavad neljaosalise meetrumi avaldusena. Kirjeldatud neljaosalisel meetrumil põhinev lõik on ühtlasi seostatud toonika rõhutatud saabumisega. Sellest hetkest edasi liigub muusika leebelt juba mainitud dominandi poole, põhinedes meetriliselt defineerimatul ja identselt artikuleeri- tud kvartharmoniate järgneusel, millele paralleelne häältejuhtimine annab spetsiifilise värvi. See kõik toimub taktides 1–5. Nagu öeldud, kordub kogu lõik väljakirjutatud kordusena taktides 6–10 ning on sisuliselt identne selles, mis puudutab fraseerimist, ja pisut erinev mõnevõrra laiendatud dominandile saabumise poolest (vrd. takte 5 ja 10). On huvitav, et Debussy kasutab mainitud vormilõigu meetrilist profiili – mis hõlmas teatavasti kahte stabiilsel kolmeosalisel, kahte neljaosalisel meetrumil põhinevat ja kahte dominantu suubuvat meetriliselt määratlematut lõiku – uuesti taktides 11–20. Muusika, mis kõne- alustele taktidele omakorda järgneb, muutub järk-järgult nii meetriliselt kui ka hüpermeetriliselt püsiva- maks, võimaldades teost alustaval kolmeosalisel meetrumil viimaks ühemõtteliselt juurduda.

„Le vent dans la plaine” kujutab tormi, mis algab vaikselt, kasvab marulise kulminatsioonini ning vai- bub siis taas. Teost alustav saatepartii *ostinato*, mis moodustub kahest oktavi kaugusel olevast pool- toonist *b-cis* ja mida vaikselt, kiiresti ja vahelduvalt esitatakse, jäljendab omalaadset valget müra, mida tajutakse tuule kohinana kõrvus. Kasutades ABCBA vormi, õnnestub Debussyl siin oskuslikult ühendada rangelt sümmeetriline vormiline struktuur teose aluseks oleva efemeerse programmilise ideega. Pea- miselt hüpertasandil avalduv meetriline aktiivsus on mainitud sümmeetrilise vormi teenistuses, lastes defineerimatu meetrumi „udul” aeg-ajalt iseloomulikul viisil hajuda. Helitööd raamivad A-osad seostu- vad nii püsiva früügia laadiga sarnase helirea ja selle toonikaheli *b* kui ka kahe- ja neljataktiliste üksuste vaheldumise leebe artikuleerimise, või meetrilisele struktuurile viidates, sarnaste kuetaktiliste üksuste poolest. Teose mõlemad B-osad on nii faktuuri kui ka muusikalise retoorika poolest A-osadega väga sarnased. Siiski võib neid viimastest kergelt eristada, lähtudes teose peamotiivi lõpufiguurist, mis siin pigem ülespoole liikudes vormib ümberpööratud kaare, ning võrdlemisi tugevalt artikuleeritud nelja- osalisest hüpermeetrumist, mis A-osa hüpermeetrilisele mudelile kaks-pluss-neli selgelt vastandub. A- osast eristuvad B-osad ka helistikulise ebapüsivuse tõttu. Huvipakkuv on ka see, kuidas B-osas (taktid 15–22) viidatakse kaks korda neljataktilise hüpertakti moodustumise võimalusele, mis aga viimase takti

„ärakaotamise“ teel tühistatakse. Kirjeldatud pinge lahendatakse teises B-osas (taktid 36–43), milles eelnevalt viidatud neljaosalised hüpertaktid lõpuks ka tegelikult realiseeruvad. Teose C-osa hõlmab sisuliselt kahte retoorilises plaanis erinevat alaosa. Mainitud kaks alaosa ühendab tervikuks kolmeosalise hüpermeetriumi pidev kasutamine, suurem sisemine kontrastsus alaosadega A ja B võrreldes ning sirgjoonelisem liikumine kulminatsiooni, tormi haripunkti poole, mis on tulvil piksekärgatustena tõlgendatavaid muusikalisi figuure (taktid 28–34). Piksekärgatusi on kujutatud plahvatuslike, takte 28, 30, 31 ja 33 alustavate ja pea kogu klaveriregistrilt haaravate žestidena, millele alati järgneb summutatud kaja. Kolmeosaline hüpermeetrum, mis valitseb nii tormi haripunktile liikumist kui ka viimase saabumist (piksekärgatused), aitab kuulajal tajuda mõlemat löiku laiema üksuse (C-osa) alaosadena ning tunnetada kogu teose sümmeetrilist ülesehitust.