

Claude Debussy: *Douze études*
En kritisk analyse



Håkon Heggstad

Masteroppgave i musikkvitenskap – MUS4090

Institutt for Musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2018

Sammendrag

I denne masteroppgaven ønsket jeg å utforske komposisjonsprosessen – eller poetikken – til Claude Debussys *Douze études (Tolv etyder)*, skrevet sommeren 1915. Dette er musikk som har fascinert meg lenge med sin underfundige og raskt skiftende karakter og modernistiske stil. Noe av det som er spesielt med disse *Etydene* er at titlene er ganske tekniske: «For de fem fingre», «For tersene», «For akkordene» o.l., samtidig som variasjonen er stor i uttrykket. Jeg lurte på om det var noe i formuleringene i titlene (eller teknikken de beskriver) som kunne forklare både den store variasjonen og iderikdommen, og at han klarte å komponere denne samlingen på bare noen få uker etter en lang periode med liten produksjon. Jeg stilte spørsmål om hvorvidt Debussy kunne ha anvendt en personifisering eller dramatisering av musikalske elementer, om han hadde brukt en form for kompositorisk eller pianistisk begrensning av virkemidlene (en dogmatisk prosedyre), og om han hadde brukt sitater til å lage en slags metamusikk.

Debussys ideer om sin egen kreativitet er det bare noen få skriftlige ledetråder på, så for å lære mer måtte jeg forsøke å tyde tegnene i musikken i sammenheng med hva vi vet om hans tanker om musikk fra brev og andre kilder. Jeg gjorde dette ved å lete etter ulike trekk i musikken – i stil, harmonikk, melodikk, struktur og tekstur – som avslørte noe om hvordan den fungerer og kommuniserer. Dette er dermed en kritisk analyse, hvor jeg har fortolket og reflektert over musikken og opplevelsen av den, snarere enn å forsøke å beskrive den objektivt. Prosedyren jeg har anvendt er hermeneutisk, der studieobjektet egentlig er klangen (eller en tenkt ideell fremføring) av Debussys *Etyder*. Jeg har lyttet til ulike innspillinger av verket, spilt biter og passasjer på piano, lest og gransket notebildet, og dykket ned i detaljer. Deretter har jeg forsøkt å utvide min kunnskap ved å undersøke mulige referanser i annen musikk, lese biografiske og historiske tekster og å bli bedre kjent med Debussys personlighet og tidsånden rundt ham. På grunn av titlenes formulering og oppgavens omfang, valgte jeg bort tre av *Etydene*, som er litt åpnere (mindre teknisk spesifikke) i titlene enn de andre: Nr. 8, 10 og 11.

Det ser ut til at Debussy har laget en slags kode eller nøkkel for å avsløre *Etydenes* «gåter», for ulike teksturer i de ulike etydene gjemmer ofte sitater fra musikk som har et visst slektskap med den formulerte teksturen. Det har vært en del av min hermeneutiske prosedyre å prøve ut disse nøklene og lytte og bli best mulig kjent med de referansene han kunne ha skjult – musikk av Debussy selv eller andre komponister. Med andre ord har jeg forsøkt å

trimme mine ører og styrke kjennskapen til mulige referanser for lettere å kunne oppfatte og forstå Debussys musikk.

Analysen består altså av en granskning av de ni *Etydene* og deres særegne virkemidler, og en best mulig beskrivelse av disse. Jeg har lett etter sitater og referanser i gjemt i harmonikk, tematikk og karakter (stil). Jeg har funnet noen slike som antakelig er reelle (altså lagt der av Debussy med vilje) og som jeg tror er nye funn (uoppdaget i mine kilder). Jeg har funnet antydning av både personifisering og iscenesetting (kanskje av små balletter eller dramaer), og jeg har bekreftet intertekstualitet som antyder en metamusikalsk idé. Det mest tilfredsstillende for meg er at denne metoden har fungert. Dette betyr at *Etydene* rommer både gåter og koder for hvordan metanivåene kan oppdages og tolkes, og at jeg og andre burde kunne grave frem flere hemmeligheter fra Debussys musikk med denne metoden.

Abstract

In this master's thesis, I wanted to explore the compositional process – or the poetics – of Claude Debussy's *Douze études (Twelve Etudes)*, written during the summer of 1915. This music has fascinated me for a long time with its odd and rapidly changing character and modernistic style. One of the peculiar aspects of these Etudes, is that their titles are rather technical: “For the Five Fingers”, “For the Thirds”, “For the Chords” etc., while they display a vast diversity in expression. I wondered if there was something in the phrasing of these titles (or the techniques they describe) which could explain both the great diversity and abundance of ideas, and how he was able to compose this collection in just a few weeks, after a lengthy period of low productivity. I speculated whether Debussy may have utilized some kind of personification or dramatization of musical elements, whether he used a reduction of compositional or pianistic means (a dogmatic procedure), and whether he used quotations to produce a meta-music of sorts.

On Debussy's thoughts of his own creativity, we only have a few written clues, so in order to learn more, I had to attempt to interpret the signs in the music in connection with what we know about his thoughts on music, from letters and other sources. I did this by looking for various expressions in the music – in style, harmony, melody, structure and texture – which might reveal something about how it functions and communicates. Thus, this is a critical analysis, in which I have interpreted and reflected on the music and its sensation, rather than trying to describe it objectively. The procedure I have utilized is hermeneutic, where the true subject is the sound (or an imagined ideal performance) of Debussy's *Etudes*. I have listened to various recordings of the work, played parts and passages on the piano, read and examined the score, and delved into details. Consecutively, I have attempted to expand my knowledge by examining possible references in other music, reading biographic and historic texts, getting better acquainted with Debussy's personality, and the zeitgeist surrounding him. Because of the wording of the titles and the proportions of the thesis, I have omitted three of the Etudes which have more open (less technically specific) titles: Nos. 8, 10, and 11.

It appeared that Debussy has hidden a kind of code or key for revealing the “riddles” of the *Etudes*, because different textures in the individual etudes often hide quotations from music which has a certain relationship with the articulated texture. Part of my hermeneutic procedure has been to tweak my ears and strengthen my knowledge of possible references, in order to absorb and comprehend Debussy's music with greater facility.

The analysis thus consists of an investigation of the nine *Etudes* and their distinctive means, and a description of these means as thorough as possible. I have searched for quotes and references hidden in harmonies, themes and character (style). I have found a few of these which probably are real (i.e. planted there by Debussy on purpose), and which I believe are new discoveries (undetected by the sources I have used). I have found signs of personification and dramatization (perhaps of tiny ballets or dramas), and I have confirmed intertextuality implying a meta-musical concept. The most satisfactory result for me, is that this method has worked. This means that the *Etudes* contain both the riddles, and the codes for discovering and interpreting the meta-levels, and that I and others who utilize this method should be able to uncover more secrets from Debussy's music.

Forord

Denne oppgaven er delvis et produkt av en interesse og kjærlighet for Claude Debussys musikk jeg har pleid siden barndommen, da min pianolærer Ingeborg Coucheron Thrane (av hennes mann kalt Tutta) lot meg spille både «Clair de lune», «Golliwogg's cakewalk» og «Doctor gradus ad Parnassum» – antakelig alt for tidlig. Den første takken går til salig Fru Thrane, som stimulerte min interesse for nyere musikk, og som sjokkerte Musikk lærerforeningen ved uten skam å proklamere at Mozart var kjedelig med skalaer i tonika og dominant, mens Debussy og Ravel var mye mer spennende.

Den evige diskusjonen om hvem som er best av disse to – en debatt som utkjempes mellom mange studenter på musikk institusjoner, og sporadisk i selskapeleg lag blant musikkinteresserte voksne – har jeg ofte lagt meg ganske flat. Ravels pianomusikk, *Miroirs*, *Le tombeau de Couperin* og *Gaspard de la nuit* er imponerende og forbløffende både pianistisk og musikalsk. Så kanskje de er «bedre» enn Debussys *Estampes*, *Images* og *Preludiene* på noen måter. Men Debussy har alltid vært fascinerende på andre måter; musikken hans rommer andre ideer, flere mystiske passasjer og snodige oppfinnelser. *Etydene* har i neste rekke vært den stygge andungen i Debussys produksjon – lite spilt og oversett som litt rare fingerøvelser – men dette har endret seg litt etter hvert.

Jeg har også lurt på hva slags musikk dette egentlig er, for etter hvert som jeg er blitt eldre har jeg blitt mer og mer sikker på at den gamle merkelappen impresjonisme ikke passer så godt på den sene Debussy. I min voksne alder har jeg også utviklet en interesse for malerkunst, og liker å forsøke å se sammenhenger mellom ulike ideer på tvers av kunststartene. Det var egentlig to skikkelser som ga meg ideen om at det kunne være noe mer mystisk på gang i disse etydene. György Ligetis flotte (og litt sære) *Etyder* fra 1980-90-tallet syntes å være unnfanget med en slags maskinell prosedyre, med teksturer og harmonier som formes av ulike modifikasjoner i prosedyren. I Praha for noen år siden, ble jeg kjent med František Kupkas nesten svimlende non-figurative malerier. Disse syntes å være skapt av ideer om at ulike former og farger har implisitte egenskaper og dermed bare må iscenesettes av maleren for å skape abstrakte mønstre på lerretet. Jeg har senere forsket mer på både Ligeti og Kupka og funnet ut at de faktisk har jobbet med de prosedyrene jeg mente å se (og høre). Kupka var til og med i Paris på Debussys tid, og flere av hans tidlige abstraksjoner ble utstilt der i årene før første verdenskrig. Han var også en av kunstnerne som på den tiden forsøkte å bruke musikalske prosedyrer i sine ideer (Husslein-Arco, 2016).

Det er også pussige titler på Kupkas malerier, som om de antyder en vilje eller bevissthet i formene. Noen av de fineste tidlige bildene består av mønstre av små, utstrakte flekker, og bare er nesten abstrakte. De er nemlig inspirert av gotiske katedraler med blyglassvinduer og buer er fordreid til de fargerike mønstrene vi ser. Tittelen – Studie i vertikalenes språk (fritt oversatt) – antyder en personifisering av «vertikalene» (se Illustrasjon 9, på baksideomslaget). Jeg har under forstudiene undersøkt om Debussy kan ha lagt merke til Kupka eller blitt påvirket av ham. Men det ser ikke ut til at Debussy var særlig interessert i verken «abstraksjonister», kubister eller surrealistler. Likevel kan han ha fått med seg strømningene og noen av tankene bak disse strømningene.

Da jeg bestemte meg for å prøve meg på en mastergrad, hadde jeg mange mulige oppgaveemner, men jeg var egentlig mest interessert i å finne noe som jeg kunne dykke ned i og grave og lete i vei, samtidig som jeg fikk brukt min lidenskap for Debussys musikk. Slik begynte en langvarig leting etter gåter og koder i disse snodige *Etydene*. Det har vært mye jobb og mange lange netter, men stort sett vært ganske spennende. Jeg tror jeg har lært en masse som jeg vil få bruk for i fremtiden, og kanskje jeg også har gjort noen funn som andre vil kunne ha interesse av.

Jeg er også takknemlig for venner som har trasket med meg i kilometer av museumskorridorer, og som har holdt ut en del veldig nerdete samtaler (og monologer) om Debussy. Det skal tilføyes at disse vennene ikke bare har vært tålmodige, men også rent ut stimulerende og støttende til mitt store midtlivsprosjekt. Takk også til mine ledere i NRK, spesielt Ragnhild Veire og Ingvei Eikaas som sørget for at jeg fikk permisjon for å studere litt i godt voksen alder.

Takk skal også rettes til Institutt for Musikkvitenskap på UiO og Mons Thyness som har vært til stor hjelp med å finne ut av praktiske og formelle ting rundt dette studiet. Sist men ikke minst fortjener min tålmodige veileder Erling Gulbrandsen en enorm takk. Veiledningen har vært både stimulerende og morsom, og full av gode råd og støtte.

Illustrasjoner

Illustrasjon 1: František Kupka <i>Localisations de mobiles graphiques I</i> , 1912-13. (Fra Museo Thyssen-Bornemisza i Madrid.)	7
Illustrasjon 2. James Abbott McNeill Whistler (1834-1903): <i>Nocturne</i> , 1870-77. (Fra Det hvite hus, Washington D. C./Wikimedia commons.).....	10
Illustrasjon 3: Fra partituret (side 18) til György Ligetis <i>Volumina</i> , 1963. (Fra Edition Peters / Pinterest).....	15
Illustrasjon 4. Paul Cézanne: <i>La Montagne Sainte-Victoire</i> , 1892-95. (Fra The Barnes Foundation / www.barnesfoundation.org)	26
Illustrasjon 5. Claude Monet (1840-1926): <i>Nymphéas et Pont japonais (Vannliljer og japansk gangbro)</i> , 1920-22. (Fra Philadelphia Museum of Art / www.philamuseum.org)	73
Illustrasjon 6. Georges Braque (1882-1963): <i>L'homme à la guitare (Mann med gitar)</i> , 1911-12. (Fra Museum of Modern Art i New York/Wikimedia Commons)	83
Illustrasjon 7. Henri Rousseau (1844-1910): <i>Le Rêve (Drømmen)</i> , 1910. (Fra Museum of Modern Art, New York/Wikimedia Commons)	94
Illustrasjon 8. Francis Picabia (1879-1953): <i>La Peinture est comme la musique</i> , 1915. (Beskåret, fra Manoukian-samlingen i Paris/Pinterest.).....	102
Illustrasjon 9. František Kupka: <i>Étude pour la language des Verticales (Studie for språket til vertikaler)</i> , 1911. (Fra Museo Thyssen-Bornemisza i Madrid.)	108

Alle illustrasjoner er hentet fra nettsiden til museene de tilhører eller fra Wikimedia Commons, der de hadde bedre bilder med evt. bedre oppløsning. Jeg har likevel oppgitt museet som besitter maleriet. Unntaket er partitursiden fra Ligetis *Volumina*, som kun var tilgjengelig på Pinterest, og Picabia-bildet, som jeg ikke har funnet online fra samlingen (i Paris) den tilhører. Jeg hentet derfor også det fra Pinterest, og redigerte bort den gygne, malte «rammen» rundt hovedmotivet.

Innspillinger av Debussys *Douze études*

Platetittel	Pianist	Utgivelsesår (reutgivelse)	Platemerke og nummer
<i>Claude Debussy: Etudes for Piano, book I & II</i>	Paul Jacobs	1976 (1990)	Nonesuch LP H-71322 (CD: 79161)
<i>Debussy: 12 Etudes</i>	Mitsuko Uchida	1990	Philips 422 412-2
<i>Debussy: The Complete Works for Solo Piano</i>	Paul Crossley	2002 (2012)	Sony SB4K87744 (88691830732)
<i>Claude Debussy: Complete Works for Piano Solo vol. II</i>	Håkon Austbø	2005	Simax PSC 1251
<i>Debussy: Complete Works for Piano, volume 4</i>	Jean-Efflam Bavouzet	2005	Chandos CHAN 10497
<i>debussy: images, études</i>	Jean-Yves Thibaudet	2000	Decca 460 247-2
<i>Debussy Bartók Prokofiev – Études</i>	Garrick Ohlsson	2015	Hyperion CDA68080
<i>Claude Debussy: Etudes – d'Un Cahier d'Esquisses</i>	Walter Gieseking	1955 (2017)	Angel Records LP 35250 (Warner CD 563136)
<i>Debussy: 12 Etudes. Berg: Sonate Op. 1</i>	Maurizio Pollini	1993	DG 423 678-2

Dette er en oversikt over de innspillingene av Debussys *Douze études* jeg har brukt mest. Det er en omtrentlig rangering i listen. De to innspillingene jeg fikk tak i ganske tidlig var Walter Gieseking og Paul Jacobs. Jeg synes fortsatt det er litt magisk å høre på Gieseking – ikke bare pga. historisk sus. Han er forbløffende detaljert og innsiktsfull i karakter i disse over 60 år gamle opptakene. Men det går ofte litt raskt i svingene, og detaljer forsvinner – kanskje fordi teknikken hans var for god, så han glemte å bremse.

Paul Jacobs er pianisten jeg vet om med det mest sympatiske repertoaret. Han var pianist med NY Philharmonic i en årrekke og spilte gjerne sammen med New Yorks ypperste av de modernistisk orienterte. Repertoaret som er forevige er av Debussy (nesten komplett), Stravinsky (fantastisk duo-pianisme med Ursula Oppens), Schönberg, pluss samtidskomponister som Aaron Copland, Elliott Carter og Frederick Rzewski. Han hadde (han døde i 1983) en ganske sømløs teknikk, med nyanserte karakterer og stil og en modernistisk, litt underfundig måte å spille Debussy på. Han kan være nesten litt kantete av og til, men tidvis myk og nostalgisk. Jacobs har de mest uttrykksfulle tolkningene av «Pour les Sixtes» og «Pour les arpèges composées», og den mest flyktige av «Pour les huit doigts».

Mitsuko Uchida er kanskje den teknisk mest forbløffende av alle. Hun får alt til å virke briljant og slå gnister, og får frem imponerende mange detaljer. Men for meg er hun ofte i

raskeste laget. Paul Crossley er den som er jevnt over roligst, men varierer tempo og karakter på ofte overraskende måter. Han aksentuerer og fremhever detaljer imponerende og har på grunn av dette den tydeligste artikuleringen av 4-delene i «Pour les huit doigts», som dermed blir den mest «melodiske» tolkningen av den etyden.

Håkon Austbø er viser veldig god forståelse i klang- og pedalbruk. Han er kanskje jevnt over den klangmessig saftigste (med pedalen), men viser mange delikate og spennende detaljer. Jean-Efflam Bavouzet, Jean-Yves Thibaudet og Garrick Ohlsson har jeg egentlig ikke rangert, men de er jevnt veldig gode, med perfekt artikulering og fin karakterisering. Ohlsson er kanskje litt vel teknisk, men får frem noen flotte ting likevel.

Walter Gieseking ligger nest nederst på lista mest på grunn av detaljer som forsvinner, men det er likevel en anbefalelsesverdig innspilling av både musikalsk og historisk verdi. Maurizio Pollini er den som best demonstrerer hva som skjer hvis man bare leser notene uten å prøve å forstå hva Debussy antyder. Tempo og rytmikk er uten fantasi, pedalbruken er kantete, og dynamikken kjedelig og forutsigbar. Den eneste verdien av denne utgivelsen er å fremvise et skjelett av Debussys musikk skrellet for mystikk og humor.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	III
Abstract	V
Forord	VII
Illustrasjoner	IX
Innspillinger av Debussys <i>Douze études</i>	X
Innledning del I: Tilnærming til problemstilling.....	1
Hvorfor Debussys <i>Etyder</i> ?.....	1
Hva ønsker jeg å finne?	2
Hvem eller hva er <i>Etydene</i> for?	3
Selvbevisste etyder	5
Dogmatiske etyder	6
Endelig problemstilling	10
Avgrensing av oppgaven	11
Innledning del II: Metodikk	12
Problemer ved tradisjonell analyse	13
Hermeneutikk: En personlig og historisk tilnærming.....	17
Stil, karakter og tone.....	21
Litteratur og kilder	27
Hoveddel: Analyse av Debussys <i>Douze études</i>	28
Etyde nr. 1: «Pour les ‘cinq doigts’ – d’après Monsieur Czerny»	28
En passende åpner	29
Musikalsk materiale og tonalitet	32
Metamusikk med flere aktører	35
Stilistisk ballett.....	38
Etyde nr. 2: «Pour les Tierces».....	41
Hva tersene kan	41
Hva tersene vil	42
Etyde nr. 3: «Pour les Quartes»	46
Hva kvartene kan	46
Hva kvartene gjør.....	48
Elefantparaden	49
Hyrder i jungelen	51
Karakter og stil.....	52
Etyde nr. 4: «Pour les Sixtes».....	53

Chopin i Debussy	53
Debussy er også tilstede (i Chopin)	55
Stilistisk vekselvirkning	56
Tempo og karakter	58
Etyde nr. 5: «Pour les Octaves».....	58
Litt humor skader ikke	59
Harmoniske akrobater	60
Maskinen tar over	61
Pointillistiske eller abstrakte oktaver	62
Etyde nr. 6: «Pour les huit doigts»	64
Åtte fingre på oppdagelsesferd	64
Tonalitet på flukt.....	65
Karakter og egensitater	66
Andre modeller	67
Etyde nr. 7: «Pour les degrés chromatiques»	69
Kromatikk eller ornamentikk?	69
Orientalsk cakewalk.....	71
Forvillet faun.....	71
Etyde nr. 9: «Pour les notes répétées»	74
Tydelig flertydighet	75
Den frustrerte Pierrot	77
Abstrahert gitar	80
Etyde nr. 12: «Pour les accords»	83
Svensk gymnastikk	84
Nye harmoniske gåter	87
Hva akkordene drømmer.....	90
Hva akkordene ville	93
Oppsummering	95
Til høyre for Chopin	95
Til venstre for Schumann	97
Hva <i>Etydene</i> vil	99
En siste stildrøfting	100
Enigma-etydene	103
Referert litteratur	105

Innledning del I: Tilnærming til problemstilling

Hvorfor Debussys *Etyder*?

Claude Debussys (1862-1918) *Douze études* ble skrevet på noen få uker sensommeren 1915 og er komponistens siste vesentlige verk for klaver. Jeg har vært fascinert av musikken til Debussy generelt – og disse stykkene spesielt – siden tenårene på grunn av deres for meg underfundige og sterkt varierte uttrykk. Da jeg begynte å vurdere disse stykkene som forskningsobjekt, var det med et ønske om å trenge inn i hvordan dette musikalske uttrykket er formulert, altså hva tonespråket består i. Jeg mener at musikken krever at man går lenger enn en tradisjonell tematisk, strukturell, evt. harmonisk analyse, fordi tonespråket er for variert både tonalt og stilistisk til å la seg definere med et slikt begrepsapparat. Dette er musikk som kommuniserer ikke bare innenfor en enhetlig stil, men som forholder seg til en rekke tidligere og samtidige stiler og uttrykk, bl.a. til sin egen genre (etyde), og som bruker referanser, sitater og humor til å skape et flersjiktig og stilistisk komplisert og variert uttrykk.

Noe av det som fascinerer meg ved denne musikken, Debussys musikk generelt, samt mye av den andre musikken i den tidlige modernismen, er hvordan den tonale musikken fortsatt fant nye uttrykk ved å utvide sin palett. Parallelt med andre komponisters tidlige utforskning av atonal musikk (før serialisme), utforsket Debussy et bredt musikalsk spekter ved hjelp av nye skalatyper, bitonalitet, samt nye sammenstillinger og organiseringer av klanger. Jeg hadde først en tanke om å «bare» utforske det rene musikalske uttrykket i Debussys *Etyder* – se på tonaliteten spesielt, og analysere hvordan de nye klangeffektene faktisk fungerer. Dette ville blant annet innebære en grundig lytting, fordi disse «tonale effektene» vanskelig lar seg fange kun ved granskning av notebildet (noe som ser ut som en tonalitet/harmoni, kan klinge ganske annerledes).

Ved granskning av litteratur fra de siste 20-30 år om Debussy og hans musikk har jeg sett at holdninger til disse stykkene har endret seg, og at de nå regnes som et udiskutabelt vesentlig verk fra denne komponisten, om ikke et banebrytende stykke musikk for modernismen og musikk videre i det 20. århundret. Mange, særlig i form av musikkfaglige studier og doktoravhandlinger, har analysert *Etydene*, særlig med tanke på tonalitet, musikalske referanser og klavertechnik. Gledelig nok har *Etydene* også etablert seg som standardrepertoar nesten på linje med tidligere klaververker som *Estampes* (1903), *Images* (1901-08) og *Preludiene* (1909-13). Dette har resultert i en mengde innspillinger fra habile og anerkjente pianister.

Etydene er dermed langt fra så utforsket territorium som for 30 år siden, og jeg har som følge av det spisset mitt fokus mot stilistiske virkemidler og effekter, snarere enn utelukkende tonale, harmoniske og formmessige aspekter. Dessuten er litteraturen om både Debussy og hans krets i Paris' kunstverden blitt stor, og har ført til i hvert fall én vesentlig endring av hvordan hans musikk oppfattes; tidligere (frem til rundt 1970) var begrepet *impresjonisme* vedtatt som dekkende for Debussys stil. Nå er dette problematisert fra flere kanter, blant annet fordi man har sett på at de litterære inspirasjonene til komponisten, særlig fra *symbolismen*, muligens er viktigere enn de fra malerkunsten, der begrepet impresjonisme har sitt utspring. Impresjonisme er også etter min mening blitt et hult begrep, siden det innen musikkhistorien for en stor del forholder seg til overfladiske stiltrekk (særlig innen harmonikk, melodikk og tekstur), samt at det impliserer en billedlig inspirasjon (forsterket av stykkenes titler) som jeg mener har begrenset forståelsen. Særlig den sene musikken til Debussy har aspekter som åpenbart *ikke* er impresjonisme.

Hva ønsker jeg å finne?

Tidlig i arbeidet ble jeg sittende med noen muligens litt for spredte mål for min studie: Jeg ville problematisere stilbegreper, fordi jeg mente de påvirker hvordan musikk blir oppfattet; jeg ville trenge inn i musikken og finne ut noe om hvordan den fungerte og kommuniserte; jeg ville prøve å finne mulige påvirkninger fra endringene i andre kunstarter (malerkunst og litteratur) og parallelle utviklinger i Debussys musikk, og jeg ønsket å forsøke å trenge inn i hva Debussy kan ha tenkt rundt sin egen skapervirksomhet, hva som er hans poetikk. For å få oppgaven til å passe i et Master-format, måtte dette strammes inn. Samtidig, for å få en følelse av å gjøre noe med litt mening, hadde jeg ikke lyst til å forenkle eller redusere problemstillingen til ett enkelt aspekt, eller til noe som gjorde at jeg kunne gå litt mer objektivistisk til verk. Jeg ville også gjerne gjøre *noe* som gjorde at jeg kunne bruke min egen erfaring, som pianist og lytter, til å si noe som kunne være *litt* vesentlig.

Uttrykket i *Etydene*, både klang, karakter og stil er sterkt variert. I perioden mellom 1914 og 1915 hadde Debussy en kreativ tørke, med ganske minimal produksjon. Denne synes å ha vært påvirket av utbruddet av Den første verdenskrig (Roberts, Claude Debussy, 2008, ss. 77-78), men kanskje også andre faktorer¹. Når han så sommeren 1915 blomstrer opp og produserer både *En blanc et noir*, for to klaver, *Douze études*, og to av de tre fullførte (av seks

¹ Denne utviklingen er beskrevet av de fleste senere biografer, og er utforsket grundig i Marianne Wheeldons studie av Debussys siste periode, *Debussy's Late Style*, der hun også drøfter en frustrasjon ved å ikke kunne fullføre noen ny opera – etter *Pelléas et Mélisande*, urfremført i 1902 (2009, ss. 4-5).

planlagte) *Sonatene* (for cello og klaver, og for fløyte, bratsj og harpe), kan man spørre seg hva denne kreativiteten kom av. På den tiden var Debussy engasjer av forlaget Durand med en ny utgave av Frédéric Chopins klavermusikk, siden de tyske utgavene var utilgjengelige på grunn av krigen. Debussys valg av å skrive akkurat en etydesamling sett i sammenheng med nettopp Chopins karaktermessig sterkt varierte musikk, kan tyde på en inspirasjon. Når man så vurderer titlene til Debussys individuelle etyder mot deres unike klang, kan man komme til å lure på om det er en forbindelse mellom Chopins varierte uttrykk og utsøkt pianistiske i hans *Etyder* (op. 10, op. 25 og op. posth.). Chopin har ingen tydelige formuleringer av de tekniske problemene han utforsker utover det som fremgår av notene, men det er tydelig at noe av det Chopin fremviser er en enorm forståelse av pianistiske muligheter formulert av selve håndens form og klaviaturets fysiske egenskaper – en særdeles gjennomtenkt idiomatikk. Gjenspeiles denne idiomatiske teften i Debussys *Etyder*? Hvis man bare kikker på notebildet, kan man kanskje få et inntrykk av det, siden f.eks. formene og figurene i etyden for kvarter ligner på de i etyden for sekster, mens klangen er ganske annerledes. At Chopin var viktig for Debussy, er det flere som har kommentert, og to bøker som jeg har brukt mye i arbeidet med min oppgave, går grundig til verks i å granske inspirasjon og påvirkning fra både Chopin og andre i Debussys pianomusikk: Paul Roberts' *Images – The Piano Music of Claude Debussy* og Roy Howats *The Art of French Piano Music – Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. Disse har vært veldig gode kilder i mitt arbeid, men kommer likevel i mindre grad inn på en mulig *kreativ* påvirkning fra Chopin i hans sene fase¹. Hvor mye som kan påvises, evt. bevises av innflytelse fra Chopin i den sene Debussy, vil gjenstå å se, men det vil være et aspekt jeg skal følge med på underveis.

Hvem eller hva er *Etydene* for?

Å studere et verk i lys av sin sjanger, kan si mye om en komponists inspirasjon. Hvorfor skrev Debussy et sett med tolv etyder da han gjorde det? Marianne Wheeldon peker på noen kulturhistoriske «behov» forårsaket av krigen, og en kraftig antitysk stemning i Paris kulturliv (Debussy's Late Style, 2009, ss. 7-13), og dette sammen med hans arbeid med den nye Chopin-utgaven, synes å gi det fylldigste svaret – at han ville sette sitt eget preg på genren eller skrive seg inn i en pianistisk historie. Samlingen er jo tydelig en hyllest til den polske komponisten (som for mange i Frankrike var «litt fransk») med sin dedikasjon «à la mémoire

¹ En liten avhandling (del av doktorgradsstudium) av Kim Woori, sammenlikner også direkte Chopins og Debussys etyder, også for teksturmessige likheter, men uten å si mye om mulig *inspirasjon* i denne sammenhengen (Woori, 2014).

de Frédéric Chopin». Det er mulig det finnes flere hint i både Chopins og andres musikk om hvordan det å skrive akkurat etyder, kunne ha gitt ham en kreativ innsprøytning.

Etyder kan ha flere funksjoner utover å være tekniske øvelser – for pianistenes del, stort sett for fingerferdighet: De kan være øvelser for musikalitet og de kan til og med være en komposisjonsøvelse for komponisten (og andre komponister) i å utforske nye teknikker og musikalske virkemidler. J. S. Bachs *Clavierübung* har et enormt spekter som «pianoskole», fra de enkleste småstykker til de formidable *Goldberg-variasjonene*, og de er nok også tenkt som øvelser for komposisjon. *Das wohltemperierte Klavier* og *Die Kunst der Fuge* kan også lett ses på som slike øvelser. Schumanns *Etyder i kanonform* (for orgel eller pedalklaver) synes å være en underfundig øvelse i kontrapunktisk stil eller en forberedelse for senere mulige orgelstykker like mye som øvelser for en organist/pianist. Begynnelsen av 1800-tallet opplevde en tsunami av fingerøvelser da store pianist-komponister som Carl Czerny, Ignaz Moscheles, Johann Babtist Cramer og Muzio Clementi utga digre samlinger for ethvert tenkelig teknisk problem, og dessuten av nokså varierende musikalsk verdi. Chopins to bøker à 12 etyder (pluss tre separate, posthumt utgitt) kan synes å ha berget genren, og bragt den ut av øverom og inn i konsertsaler. Konsertetyden ble videreutviklet av Franz Liszt og Sergej Rakhmaninov og gitt titler og dramaer som symfoniske dikt i miniatyr.¹ De siste hundre år har også Béla Bartók, Igor Stravinsky², Olivier Messiaen og György Ligeti brukt genren til å utvide både pianisters og komponisters spillerom, både teknisk og musikalsk.

Særlig Ligetis ufullførte serie av etyder fra 1980-tallet og utover viser en forbløffende evne til å ekstrahere nye klanger fra tilsynelatende konstruerte tekniske problemer, og både Chopin (som han også satte svært høyt), Debussy og hans landsmann Bartók *kan* ha inspirert dette, særlig med sistnevntes *Tre etyder*, op. 18 (1918), som ved hjelp av bl.a. bitonalitet skapt ved særpreget bruk av hvite og svarte tangenter skaper tonaliteter som er ganske uhørte for sin tid. Slike konstruerte tonaliteter er hørbare i flere av Ligetis stykker. Debussys *Etyder* er utvilsomt konsertetyder, det vil si at de har musikalsk verdi i minst like høy grad som den pianotekniske verdien for en utøver. Men kan de også være etyder for komponisten selv? Eller kan det være at de er øvelser for noe enda mer spesifikt, nemlig for musikken selv?

¹ Sergej Rakhmaninovs *Études-tableaux*, omtrent samtidig med Debussys, har ikke individuelle titler, men samlingens tittel samt uttrykksbredden antyder programmatisk tenkning, hvilket han bekreftet noen år senere da han valgte ut fem av dem for orkestrering (av Ottorino Respighi) og ga dem titler og små programmer.

² Jeg bruker den franske skrivemåten for denne komponisten, siden han ble fransk statsborger i 1934, og beholdt stavingen da han ble amerikansk statsborger i 1945. Sergej Rakhmaninov staver jeg med en standard russisk translitterasjon, selv om han ble amerikansk statsborger (en måned før hans død) med stavemåten «Sergei Rachmaninoff». Dette er også i samsvar med rettskrivningen utarbeidet av NRKs arkiv. Ellers i oppgaven bruker jeg norsk stavemåte på russiske navn, i samsvar med *Store norske leksikon* (www.snl.no).

Selvbevisste etyder

Under forstudiene til oppgaven ble jeg fascinert av et pussig aspekt ved Debussys titler for de individuelle *Etydene*. Mens komponisten tidligere ofte brukte poetiske og underfundige, gjerne billedskapende titler, er disse påfallende abstrakte: «Pour les Quartes», «Pour les Sixtes», det vil si «For Kvartene», «For Sekstene» med mer. Samtidig høres de ikke ut som tørre fingerøvelser for de spesifikke tekniske problemene formulert i titlene. Har Debussy også lagt ut et hint om en konseptuell tankegang i språket? Har valget av bestemt form på de ulike tekniske aspektene noe å si? Oversatt til norsk, ser det ut som det er en meningsendring fra det vi vanligvis ville sagt om en slik etyde, nemlig «for kvarter» eller «for sekster». Den bestemte formen kan antyde at det ikke bare er en etyde der pianisten skal bli flinkere til å spille sekster, men en etyde for *sekstene selv*, altså at det er det formulerte intervallet, skalatypen, eller teksturen som *selv* utforsker sine egne muligheter. Jeg tror egentlig at den bestemte formen ikke behøver å bety så mye i seg selv, men at dette er en konvensjon i det franske språket, men formen muliggjør uansett en tvetydighet som jeg vil undersøke. Preposisjonen kan faktisk også være tvetydig i denne sammenhengen, i og med at den franske «pour» kan oversettes med både «for» og «til». På norsk blir forskjellen i formuleringene «etyde for kvarter» og «etyde til kvartene» ganske tydelig. Det er dermed mulig å tolke titlene som en dedikasjon, hvilket ville innebære enda et tegn på personifisering¹. Jeg har selv valgt å bruke preposisjonen «for» i norsk oversettelse av titlene, siden en dedikasjonstolkning der også er mulig, og jeg har beholdt bestemt form.

Et interessant innspill kom fra Debussy selv da han i 1905 skrev om første bind av *Images* (for piano) at de ville «take their place in piano literature [...] to the left of Schumann or to the right of Chopin, as you like it...» (Debussy, 1987, s. 158). Dette kan for en som ikke kjenner Chopins og Schumanns musikk veldig godt se ut som han sier at han etterlikner musikken deres på et vis. Nå gjør ikke *Images* det, i hvert fall ikke åpenbart, og de som har studert Chopins og Schumanns musikk litt inngående vet et dette kan ha en dypere betydning: Chopin er regnet som en stor musikalsk dikter, med for sin tid forbløffende harmonier og forførende og ubesværet melodisk sans.² Om uttrykket til Chopin er aldri så variert og uttrykksfullt, er han i mine ører en skaper av ganske *ren* musikk, i hvert fall sammenlignet med Robert Schumann, som har noen ganske spesielle litterære aspekter i sin musikk. Ett av

¹ Det som også er et hint om dette er bruken av stor forbokstav i flere av titlene, der dette ikke er normen på fransk. Mer om dette i analysen av den første *Etyden*.

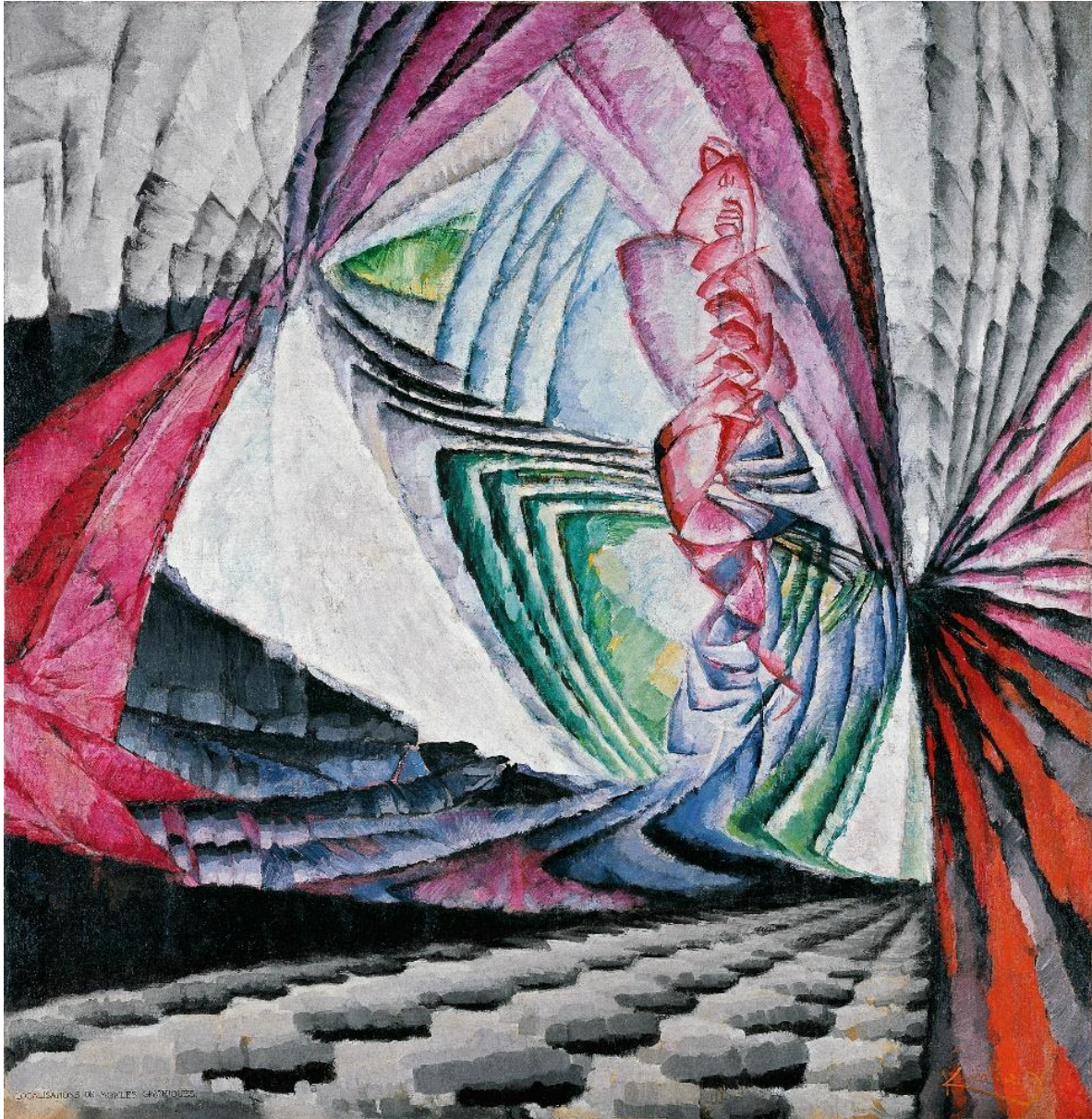
² Debussy ville antakeligvis også lagt til noe om Chopins magiske antydningkunst, som sannsynligvis appellerte til den senere komponistens sans for symbolisme.

disse aspektene er sitater og intertekstualitet – referanser til egne og andres musikk, som kan gi ett musikkstykke nye betydninger sett i lys av et annet. Denne intertekstualiteten går også på tekst, spesielt poesi, der en sang kan anvende en harmonisk eller melodisk vending som man finner igjen i en tidligere eller senere instrumentalkomposisjon. Ikke minst er Schumanns musikk full av fascinerende alter-egoer, i for av musikk «komponert av» fiktive personligheter som Florestan og Eusebius, reelle personligheter som Chopin og Paganini som har «bidratt» (i form av en slags pastisjer) i stykker som *Carnaval* (op. 9), og rørende forsøk på å internalisere barnets sinn og naivitet i *Kinderszenen* (op. 15).

Vi antar at Debussy kjente både Chopin og Schumanns musikk godt fra studietiden (Nichols, 1992, s. 7), så det sannsynlig at Debussy med sitt utsagn om sin egen musikkposisjon i forhold til hans to romantiske forgjengere signaliserer noe ganske vesentlig. Det indikerer en vilje til å kommunisere på flere nivåer – til å lage metamusikk, som vi kanskje ville sagt i dag. Tanken om at Debussy kan ha adoptert noen av Schumanns dramatiseringsteknikker – å lage musikalske personligheter med en egen agenda – er særdeles besnærende med henblikk på både tittelbruken og den sterkt varierte karakteren i *Douze études*.

Dogmatiske etyder

Chopin er også tilstede i Debussys *Etyder*, om enn ganske subtilt. Et par av dem har en vag emosjonell kvalitet, som et spøkelse av en romantisk sjel. Kanskje ikke overraskende er at de to med titler som ligger nærmest «teknikker» vi finner i Chopins *Etyder* – for terser og sekster – har et snev av romantisk klang. Også «fragmenter» fra andre deler av Chopins produksjon er sporbare. Flere har lett etter disse, og jeg kommer til å fortsette letingen. Men det mest fascinerende ved å la den tekniske utfordringen forme musikaliteten, er å tenke seg at man kan ta det et enda et stykke videre. Noen av karakterene er såpass underfundige at det kan virke som om Debussy ønsket å la materialet selv forme resultatet, som om han har spurt seg hva det er *kvartene* vil – hva vil *oktavene*, og hva slags musikk ønsker *akkordene* å lage, både ut fra deres historisk-musikalske assosiasjoner, deres implisitte idiomatikk og deres harmoniske og tonale konsekvenser. Og svarene er ikke alltid forventede, selv om Debussy (og hans «tekniske utfordringer») også leker med klisjeer.



Illustrasjon 1: František Kupka *Localisations de mobiles graphiques I*, 1912-13. (Fra Museo Thyssen-Bornemisza i Madrid.) Dette er ett av to store malerier med samme tittel som ble utstilt ved *Ile Salon d'Automne* i Grand Palais, Paris i november-januar 1913-14.

Dette kan minne om en nærmest dogmatisk måte å tenke på kunst på: Å velge et spesielt materiale som utgangspunkt, kombinere det med et logisk (eller ulogisk) sett med regler eller dogmer for hvordan materialet skal eller kan utvikle seg, og se hvilke unike kunstneriske konsekvenser som oppstår. Tilsvarende kan man lett tenke seg at enkelte billedkunstgrener kan drives av dogmatisk tenkning. Da František Kupka laget sine første nonfigurative malerier før Første verdenskrig, virker det som han lot sine former og farger styre mønstrene og fargekomposisjonen i maleriene (se Illustrasjon 1). Vasilij Kandinskij synes å ha hatt noen få motiver som han gradvis abstraherte, og omformet til abstrakte figurer som likevel beholdt noen av originalmotivenes egenskaper (som det gule skimmeret fra

Moskvas Kreml, og former herfra). Piet Mondrians forvandling av trær og havoverflate (påvirket av kubisme over et par tiår) til blå, gule, røde og svarte firkanter og streker er kanskje det mest kjente og slående eksempler på villet abstraksjon. Dersom en kikker på firkantene og rundingene til Kupka, i hans «symmorfiske» malerier¹, er det lett å tenke seg at disse figurene holder på med noe som i seg selv former disse maleriene, at de har en slags implisitt natur eller vilje (se Illustrasjon 1).

Begrepet *dogme* er imidlertid for mange sterkest forbundet med film, særlig i de danske filmskaperne Lars von Triers og Thomas Vinterbergs *Dogme 95*, også fulgt av flere norske regissører. De ti formulerte dogmene setter strenge regler til hvordan en film skal produseres, stort sett med tekniske spesifikasjoner for ting man *ikke* skal gjøre eller virkemidler man *ikke* kan bruke, siden D95 er ment som en reaksjon mot filmens kommersialisering og dens overdrevne fokus på effektmakeri. Forbud mot kunstig lys, optiske filtre, filmmusikk, kamerastativ, studiobruk, «overfladisk handling» med mord og våpen [sic!] (Wikipedia, Dogme95), kan høres ut som forutsetninger for begredelige filmer, men danskene og deres dogmevenner har vist at det faktisk kan gå bra, selv om de ofte har brutt en eller flere av reglene (etter hvert mange).

Lars von Triers *De fem benspænd* (2003), laget i samarbeid med den eldre regissøren Jørgen Leth viser ganske pedagogisk hvordan ulike dogmer, her formulert som ulike tekniske utfordringer, eller «hindringer» fra utfordreren (von Trier) tvinger filmskaperen (Leth) til å lage en så god film som mulig under sterkt begrensede forutsetninger. Formen er dokumentarisk med klipp fra de ferdige produktene Leth produserer – fem nye versjoner av hans egen kortfilm *Det perfekte menneske* (1967): 1) Filmet på Kuba, uten kulisser, og med kun lynraske klipp. 2) Filmet på «verdens verste sted» (Leth velger her slummen i Mumbai), uten å vise dette stedet på filmen. 3) Siden Leth ikke gjør den andre versjonen tilfredsstillende for von Trier, må han lage denne om igjen på selvvalgt vis (denne gang i Brussel). 4) Leth må lage filmen sin som tegnefilm (hvilket Leth ikke kan fordra), og 5) til sist har von Trier laget filmen nesten ferdig, men Leth må sette sitt navn (ikke von Triers) på rulleteksten og lese inn en fortellerstemme. Det fremkommer gradvis ganske tydelig at von Trier ønsker at Leth skal mislykkes, mens resultatene viser at disse «ondskapsfulle» bensparkene får Leth til å lage ganske fascinerende småfilmer med svært ulikt uttrykk, basert på samme film. Foruten de etiske og moralske aspektene filmen problematiserer, viser den glimrende hvordan en *kunstner* kan sette opp regler eller begrensninger for seg selv for å tvinge ham (eller henne) til

¹ Ordet laget han selv, en assosiasjon til *symfonisk* musikk, og beskriver en «tonality of colour as well as a rhythm of forms» (Husslein-Arco, 2016).

å bruke sin kreativitet på nye måter. Sagt på en annen måte: Moralen er at von Trier er slem, men geniets vilje og kraft for å skape god kunst er ukuelig og utømmelig (Wikipedia, 2018).

At Claude Debussy skulle ha tenkt så dogmatisk eller systematisk som dette er kanskje vanskelig å bevise, men et lite hint om dette kommer fra at han lot seg inspirere av både poesi og billedkunst i en tid da disse kunstformer var i radikal endring er lett å lese seg frem til, og blir understreket av både hans tekstbruk i sanger og bruk av titler. Under forkledning av sitt litterære alter ego, M. Croche, sa han i 1909 sin mening om karrieremusikere som ikke ser utenfor sitt snevre fagfelt: «You are getting nowhere, M. Croche will tell them, because you know nothing but music and obey barbaric laws» (Lesure & Howat, Debussy, (Achille-) Claude, s. 4). Det store registeret av stilistisk, tonal og strukturell variasjon i *Etydene* mener jeg også kan underbygge en mulig inspirasjon fra, eller i det minste en parallell til utviklinger i malerkunsten.

En maler som kunne ha støttet eller inspirert Debussys egenartede musikalske utvikling, var «den amerikanske impresjonisten» James McNeill Whistler (1834-1903). Han er mest kjent for malerier med en poetisk men begrenset fargebruk, og en reduksjon av konturer og perspektiv som foregriper abstrakt kunst med flere tiår – malerier som også bruker musikalske titler, som *Nocturne* og *Symphony* (se Illustrasjon 2) Han har også et berømt innlegg (rettet mest mot sine iherdige kritikere) med tittelen *Mr. Whistler's «Ten O'Clock»* (1885), der han beskriver kunstens umulige og ubrukelige plikt til å etterlikne naturen, og blant annet uttalte:

Nature contains the elements of color and form of all pictures – as the keyboard contains the notes of all music – but the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful – as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he brings forth from chaos, glorious harmony. To say to the painter, that nature is to be taken, as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano! (Mr Whistler's "Ten O'Clock", 2018)

Dette er interessant både fordi det proklamerer en kunst som ikke er underlagt realisme eller gjenkjennelse (kunst for kunstens skyld), og fordi han trekker inn musikalske elementer som forbilder for malerkunst. Siden Whistler var i Stéphane Mallarmés næreste krets, og siden symbolistdikteren oversatte «*Ten O'Clock*» til fransk, er det sannsynlig at Debussy kjente godt til amerikaneren. Dette har fått flere til å spekulere i om det er Whistlers ulike *Nocturner* (se ill. 2) som har inspirert Debussys *Trois nocturnes* (1899) på et tidlig stadium, da han vurderte å lage et verk for fiolinisten Eugène Ysaÿe i tre satser – en med akkompagnement av

bare strykere, en med blåsere og den tredje med en kombinasjon¹. En av disse er François Lesure, som også mener at inspirasjonen fra Whistler vedvarte i den endelige versjonen av de orkestrale *Nocturnene* (Claude Debussy, 2003, s. 155; 194). Debussy sa om den tidlige versjonen at den er «an experiment, in fact, in finding the different combinations possible inside a single colour, as a painter might make a study in grey, for example» (Debussy, 1987, s. 75). Roberts mener at referansen også kan være til Diego Velázquez' (1599-1660) subtile sans for fargenyanser og utforskning av ulike gråtoner, eksplisitt referert til av Debussy som inspirasjon for *En blanc et noir* (for to klaver, 1915): Whistler eller Velázquez – det som er interessant for meg her er at Debussy bevisst vurderer å begrense paletten for å oppnå en ny dramaturgi i klangene, noe som kan ses på som en tidlig (og enkel) variant av en dogmatisk kreativ prosess.



Illustrasjon 2. James Abbott McNeill Whistler (1834-1903): *Nocturne*, 1870-77. (Fra Det hvite hus, Washington D. C./Wikimedia commons.)

Endelig problemstilling

Etter denne drøftingen av mulige aspekter ved Debussys *Etyder*, kan det virke som problemstillingen min er blitt enda videre og mer diffus enn tidligere. Men jeg tror at disse

¹ Paul Roberts gir en overbevisende argumentasjon for at Whistlers *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1874) kan være en hovedinspirasjon for «Feux d'artifice», Debussys poetiske og klanglig spektakulære skildring av fyrverkeri, fra *Preludier, bok II* (1913) (1996, ss. 186-187).

aspektene kan ses på i sammenheng med det musikalske uttrykket, og dermed ses på som en drøfting av den kreative prosessen bak det uttrykket som jeg klarer å lese i *Etydene*. Det jeg ønsker å gjøre er dermed å lete etter spor av Debussys kreative prosess, ved å se etter trekk av dramatisk personifisering, metamusikalsk tenkning (sitater) og dogmatiske prosedyrer (begrensning av materialet). Det jeg legger i begrepet lesning, er dermed ikke bare å studere selve notebildet, men hvordan det klinger (eller kan klinge), og hvordan det kan oppfattes. Jeg ønsker ikke å utforske strukturer, harmonikk og tematikk med tradisjonelle analytiske metoder, selv om dette vil være en del av metodikken, men snarere å forsøke å oppnå en størst mulig forståelse av hva komponisten selv kan ha forsøkt å skrive inn i disse *Etydene*. Dette vil også nødvendiggjøre en drøfting av stil og karakter underveis, som jeg anser som viktige aspekter ved denne musikken, og ikke minst, noe jeg mistenker at Debussy selv var svært bevisst.

Avgrensning av oppgaven

For å få dette prosjektet inn i et format som lar seg utføre innfor en masteroppgave blir jeg nødt til å begrense noen aspekter. For eksempel vil selve analysen ikke kunne være uttømmende og gå inn i hver minste musikalske detalj, men kun fokusere på enkelte elementer som synes vesentlige for uttrykket. Det pianistiske aspektet ved disse etydene er viktig, siden de åpenbart forholder seg til en etablert genre (etyder/konsertetyder) og har eksplisitte klavertekniske hensikter. Disse aspektene er behandlet i flere avhandlinger og studier, så jeg synes ikke det er prekært å være grundig her. Likevel er disse «etydeaspektene» og de konkrete tekniske utfordringene vesentlig for det klingende resultat, og i de tilfellene blir det viktig å påpeke dette. Et eksempel er idiomatikk – hvordan håndens form og de fysiske mulighetene for fingrenes utfoldelse på klaviaturet kan være med på å skape både begrensninger og muligheter.

Det er også en stor mengde litteratur tilgjengelig, så referanselisten vil heller ikke kunne være uttømmende. Jeg konsentrerer meg om tekster med viktige innsikter fra de siste tiårene. Det er også skrevet en del som setter Debussys inspirasjon i nye sammenhenger. Her ser det for meg ut som at hans forhold til litteratur er blitt ganske grundig belyst, kanskje fordi dette på mange måter er enklere å si noe sikkert om – man vet hvilken litteratur han var opptatt av, man vet hvilke tekster han selv tonesatte, og man ser spor i titler på den instrumentale musikken. Debussys forhold til malerkunst (særlig pre- og postimpresjonisme) er også kjent, men i liten grad sammenlignet med selve musikken. Derfor finner jeg det

interessant å forsøke å finne noen slike sammenhenger – selv om det for en stor grad vil bli i form av antydninger – om hvordan denne kunsten kunne ha påvirket Debussy.

Når det gjelder selve definisjonen av studieobjektet, har jeg tenkt det som en slags ideell tolkning. Det er altså ikke notebildet som er objekt, men det klingende resultat – «musikkobjektet». Debussys noter er fulle av tempo-, dynamikk- og karaktermessige musikalske instruksjoner, som likevel er langt fra entydige i hvordan musikken nøyaktig skal utføres eller tolkes. Derfor har jeg også lyttet til flere ulike innspillinger og kommentert i teksten når det er påfallende at uttrykket varierer. Jeg vil også presisere at det ikke er disse innspillingene jeg analyserer. Selv om det er fascinerende og tidvis slående forskjeller, er de som regel ikke inngripende nok til å forandre de trekkene jeg gransker. Jeg bruker dem mest for å få et inntrykk av muligheter i fortolkning, og for å få et inntrykk av karakterendringer som kan oppstå ved forskjeller i tempi, pedalbruk, dynamikk etc. (En liste over de innspillingene jeg har lyttet til med en liten vurdering, ligger på side X).

I lys av denne formuleringen, er det tre av etydene som skiller seg litt fra de andre i og med deres litt mer åpne tittelformuleringer: Nr. 7 «Pour les agréments», nr. 10 «Pour les sonorités opposées» og nr. 11 «Pour les arpèges composées» har en langt mer åpen formulering av pianistiske utfordringer og tekstur enn de andre ni. Også av hensyn til formatet på Masteroppgaven, har jeg valgt å hoppe over disse tre i analysen, selv om de sannsynligvis har mye å bidra med i metamusikalsk og stilistisk sammenheng. Men som uttrykk for dramatisering og dogmetenkning tror jeg de resterende ni vil gi bedre respons. Utvalget blir dermed:

- Nr. 1 «Pour les ‘cinq doigts’ – d’après M. Czerny»
- Nr. 2 «Pour les Tierces»
- Nr. 3 «Pour les Quartes»
- Nr. 4 «Pour les Sixtes»
- Nr. 5 «Pour les Octaves»
- Nr. 6 «Pour les huit doigts»
- Nr. 7 «Pour les degrés chromatiques»
- Nr. 9 «Pour les notes répétées»
- Nr. 12 «Pour les accords»

Innledning del II: Metodikk

Jeg kommer her til å se litt på mulige objektivistiske analysemetoder, altså metoder som forsøker å si noe absolutt og beviselig om musikken de forholder seg til. Disse metodene har noen problemer i forhold til mitt prosjekt, og jeg vil drøfte underveis hva disse problemene eller manglene er. Jeg vil så se på hvilke metoder som vil være mer nyttige for mitt prosjekt,

spesifikt en hermeneutisk metode og begrepet *kritisk analyse*. Jeg vil så drøfte stilaspektet i Debussys musikk generelt, og forklare hvorfor jeg anser det for viktig å drøfte dette underveis i oppgaven. Et avsnitt om litteratur vil belyse hvilke kilder jeg forholder meg til og på hvilken måte, og hvilke kilder jeg ikke vil forholde meg til. Til sist, før selve analysen, vil jeg luften noen tanker om mitt eget språk og anvendelse av titler.

Problemer ved tradisjonell analyse

Finnes det en måte å finne Heinrich Schenkers analysemetode er blitt videreutviklet (siden 1906) til å bli en grundig metode for å undersøke harmoniske forbindelser og form ved å redusere disse aspektene og organisere dem i ulike sjikt (Bent & Pople, *Analysis* §II: History, 2018). Joseph Kerman belyser i siste del av artikkelen «How We Got into Analysis, and How to Get out» hva som kan unnsnippe ved anvendelse av Schenker-analyse på en sang fra Robert Schumanns *Dichterliebe*, op. 48: «Aus meinen Tränen sprießen». Han påpeker at harmonier kan feiltolkes når de er tatt ut av sammenheng. Dessuten blir hele aspektet med musikkens mening i relasjon til teksten (Heinrich Heines dikt) borte, og ikke minst mangler metoden en form for estetisk vurdering av det som foregår i musikken (1980, ss. 323-331).

En annen mulig metode for å trenge inn i Debussys tonespråk er en analyse basert på strukturalistiske teknikker. Begrepet *strukturanalyse* kan beskrive en rekke metoder, også innen ulike musikkfelt, som alle forsøker å fange opp noe absolutt, beviselig, objektivt i musikken man forsker på, gjerne ved hjelp av å sette opp skjemaer for klassifisering av ulike musikalske aspekter, eller parametere for rytmikk, motivikk, melodiformer og intervaller – kort sagt, en grundig vitenskapelig analyse av det man kan lese fra papiret (uten å tenke på at det handler om kunst). I *Oxford Music Online* beskriver Christopher Norris opphavet fra lingvistikk og Ferdinand de Saussure, og litt om hvordan det fant veien inn i musikken på 1970-tallet. Bare formuleringene til Norris (som jeg regner med forsøker å være nøytral) er nokså urovekkende:

Thus patterns of melodic or longer-range harmonic progression can be treated on the structuralist model, as unfolding through a musical ‘syntagm’, or chain of successive events, whose every stage can be heard to involve some element of choice between various paradigm-specific possibilities. (Structuralism, post-structuralism, 2018)

Oversatt blir dette omtrent: «Således kan mønstre av harmoniske eller mer langtrekkende harmoniske progresjoner behandles med strukturalistmodellen som en utvikling gjennom en musikalsk ‘sammenstilling’ eller kjede av påfølgende hendelser, der hvert enkelt trinn kan oppfattes som en anvendelse av valg mellom ulike paradigmespesifikke muligheter. Ergo kan

man finne ut av hvordan en komposisjon er konstruert, ved å klassifisere hver «hendelse» etter spesifikke parametere som representerer komponistens valg. Her ligger dilemmaet: Kanskje man kan si noe om hvordan et musikkstykke er konstruert, men kan man si noe om hvordan det virker eller kommuniserer? Flere enn jeg er tydeligvis skeptiske til denne type tilnærming til kunst. Nicholas Cook skriver (om semiotisk analyse av melodilinjer) i sin *A Guide to Musical Analysis*:

Can we say anything important about the experience of a given line simply by classifying it as the opposite of lines which are descending or disjunct? Aren't we in danger of making precise statements about musical scores which have only the vaguest connection with the music we experience? (1987, s. 181).

Og litt senere, om melodisk analyse («cantometrics») fra andre kulturer, skriver han:

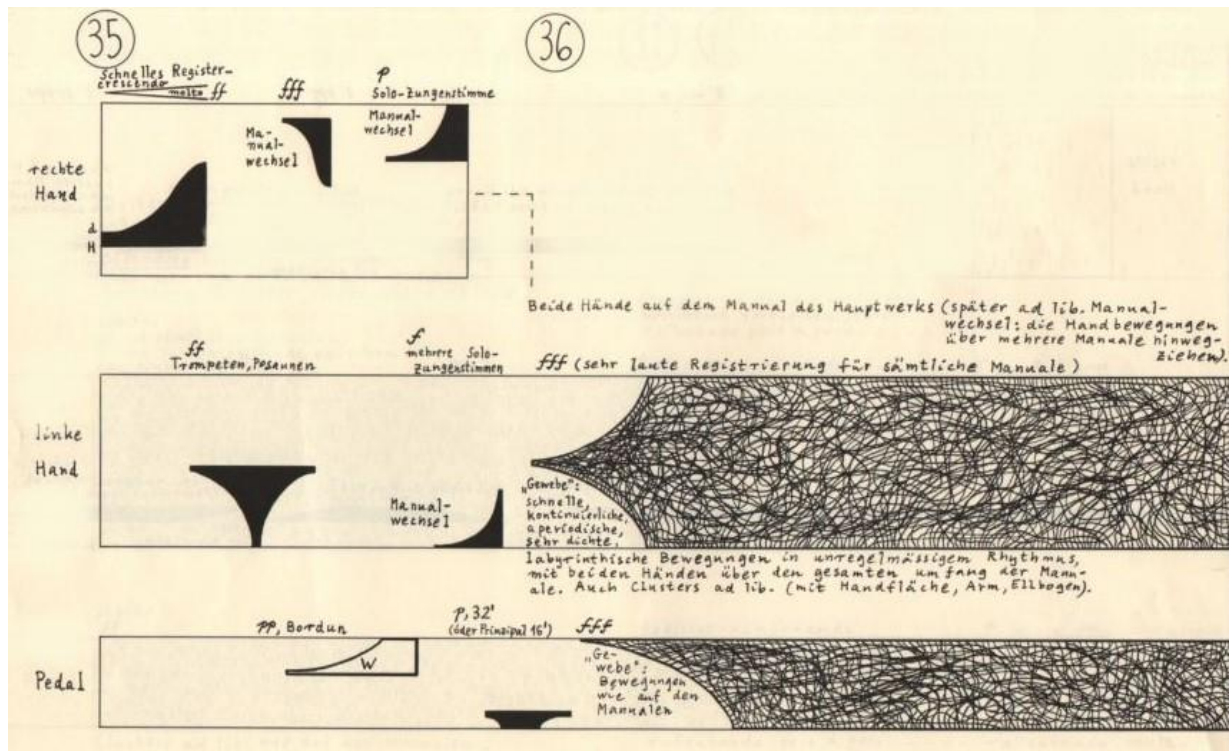
Don't the figures you derive from such analysis lose all their meaning when you when you totalize them? If you are going to make meaningful comparisons of interval patterns and contours, don't you need to take account of the context into which they occur? (1987, s. 202).

Han går såpass langt som å stemple «strukturalistene» som «lenestolsforskere», som på trygg avstand fra forskningsobjektene analyserer vitenskapelig innhentede resultater og postulerer konklusjoner uten hensyn til kulturelle koder eller estetiske normer.

Å analysere detaljer øker med andre ord risikoen for å gå glipp av vesentlige effekter som oppstår i detaljenes samspill med hverandre eller helheten. Ett eksempel på dette kan være en enkel melodi som forandrer karakter drastisk i kontrast med resten av teksten, eller ved å doble den i et bestemt intervall. Å avdekke spesifikke tematiske eller formmessige strukturer, *kan* vise interessante trekk ved en komposisjon eller en komponists teknikk, men jeg tviler på at det vil avdekke det mest vesentlige ved musikkstykket eller komponisten. Anvendt på tidligere musikk, vil også objektivistiske metoder kunne avsløre interessante aspekter ved musikken. I romantisk, klassisistisk eller barokk musikk vil melodien normalt sett inngå i en harmonisk og rytmisk sammenheng med resten av strukturen. Selv om forholdet mellom melodikk og harmonikk kan bli mer komplisert utover i romantikken, vil man som regel finne en form for sammenheng. Dermed kan man hypotetisk finne korrelasjoner mellom melodiske, rytmiske og harmoniske former som kan brukes til å si noe om et verk. Men begynnelsen på modernismen innebærer for de fleste komponister et brudd med dette, der forholdet blir mer diffust, til og med ganske løsrevet (bitonalitet), eller at begrepet melodi mister betydning.

Et aspekt som vil være viktig for mine undersøkelser er *stil* og *karakter*. En hypotetisk studie av et sett relaterte verker av samtidige komponister, som strykekvartetter hos Mozart,

Haydn og tidlig Beethoven vil sannsynligvis avsløre en mengde beslektede strukturer og enkelte statistiske forskjeller som *kan* brukes til å påpeke ulikheter. Men det at man med litt musikalsk forståelse lett kan oppfatte karaktertrekk (som humor, temperament) som gjør at man ofte kan identifisere rett opphavsmann uten å studere partituret med lupe, millimeterpapir og kalkulator, antyder at det er mye som bedre avdekkes ved lytting, eller en lytterbasert forståelse av det trykte notebildet.



Illustrasjon 3: Fra partituret (side 18) til György Ligetis *Volumina*, 1963. (Fra Edition Peters / Pinterest)

Et slående eksempel fra nyere musikkhistorie viser at dette også kan slå ut den andre veien: György Ligeti (1923-2006) har flere komposisjoner som minner om hverandre, men som er «konstruert» med ganske ulik teknikk. I et intervju med Josef Häusler, beskriver Ligeti selv hvordan orkesterverket *Lontano* har fellestrekk med *Atmosphères*, orgelstykket *Volumina* (se Illustrasjon 3), «Kyrie» fra *Requiem* og første sats av *Cellokonserten*. Han forklarer at likheten ikke består i form så mye som en felles klang, eller *aura*, samt at musikken har et preg av stillstand på tross av at stykkene er sammensatt av nesten kontinuerlig bevegende figurer i så tett samspill at disse delene oppleves som konturløse (Häusler, ss. 389-390). Dette er musikk skrevet mellom 1961 og 1966, og det er lett å høre de karaktertrekkene Ligeti beskriver, omtrent like lett som å høre at det er store klanglige og strukturelle forskjeller mellom dem. Det er ikke like lett å lese dette fra de ulike notebildene, siden musikken er notert på ganske ulike måter. Det går an å høre disse fellestrekkene i noen av Ligetis senere

stykker også, forbløffende nok når han begynner å bruke rytmiske oppfinnelser som «blokkerte toner» (repeterte figurer der enkelte toner «filtreres» bort) og «asynkrone klokker» (jevne rytmefigurer i ulik hastighet) til å skape liknende former for «stillstand med bevegelse» som vi har hørt i de tidligere stykkene. Det er lett å innvende at det mest hørbare er en stil (tonalitet, holdning, klang med mer) som er typisk Ligeti, men det vesentlige jeg forsøker å påpeke her er at mye av musikken hans har likheter, for eksempel i klang, som ikke lett lar seg lese ut av partituret.

Det man leser av notebildet gir altså ikke nødvendigvis gir en tydelig indikasjon på hva man hører. Debussy er en kløpper på å veksle mellom ulike tonaliteter, karakterer og stiler, og notemønstre som likner hverandre kan ha helt ulike karakter i ulike tonale verdener. Som det også fremgår av avsnittene over, gjelder det både for tradisjonelle analytiske (notebaserte) teknikker og de mer statistiske, strukturalistiske metodene, at de kan avsløre interessante særtrekk, men jeg må anvende andre redskaper for å avdekke andre, mer utpregede særtrekk ved denne musikken. Roy Howat kommer i *Oxford Music Onlines* hovedartikkel om Debussy inn på visuelle, spatiale, og til og med geotropiske¹ elementer i Debussys tankegang, og oppsummerer begrensningene ved noen tradisjonelle analytiske teknikker:

[...] it reminds us that conventional tonal analysis alone is insufficient to map a way through Debussy's musical thinking. Yet in the most elementary sense his harmonic thinking is functional, in that each harmonic step sets up implications that he answers, even if not in the way or at the place we expect. His range of modality, especially in pieces like 'Cloches à travers les feuilles', often makes his procedures – logical enough to our ears – impervious to modally closed analytic systems like Schenker's. Pitchclass set analysis can show more abstract intervallic relationships lurking under the music's audible tonality, but the nature of this analytic system – essentially designed for atonal music – makes it an incomplete tool for music that always preserves some form of tonality. (2018)

Dette betyr ikke at jeg vil ignorere analytiske metoder, men jeg kommer ikke til å forsøke å gjøre noen uttømmende kartlegging av fungerende strukturer i noen av *Etydene*. Isteden vil jeg sette søkelys på enkelte aspekter ved struktur, harmonikk, rytmikk og melodikk som synes å være stil- og karakterdannende i stykket. Tonaliteten er en viktig del av karakteren, og jeg vil forsøke å nærme meg en beskrivelse av den, utfra hva slags skalatyper og modalitet som synes å være i virksomhet, eller dominerende. Dette må gjøres både ved gransking av notebildet, og det hørbare – både i form av innspillinger og ved å prøve ut deler av teksten

¹ Vekstmønstre påvirket av tyngdekraft på planter og sopp.

ved egen spilling. Først ved slik grundig *nærlytting* mener jeg det er mulig å nærme seg en god forståelse av Debussys tonalitet (særlig i denne sene fasen), siden den er så rik på bi- og polytonalitet, skifter så raskt og ofte er underfundig og flertydig formulert¹. Et annet aspekt av musikken som kan avdekkes ved egenspilling, er den taktile følelsen av å utføre Debussys noter. Dermed kan jeg også skape en forståelse av hvordan han har tenkt rent pianistisk – f.eks. om teksturen virker basert på (eller improvisert over) figurer eller mønstre som er påvirket av håndens form og klaviaturets topografi, eller om det virker som klanglige hensikter har overstyrt de pianistiske, dvs. idiomatiske. Dette kan igjen skape assosiasjoner som går utover det rent hørbare, og vil gi både økt forståelse for både stil og poetikk.

Så langt er jeg ganske nær det Joseph Kerman synes å etterlyse, nemlig en kritisk analyse, altså en analyse som fortolker og vurderer det analyserte objektet. Han bifaller i *Musicology* en form for analyse som er informert både av historisk-biografisk kjennskap til komponist og verk, samt de kompositoriske virkemidler som fremvises, prosessert gjennom en intuisjon². Jeg tar utfordringen med å bryte ut av «orthodox academic constraints» (1985, s. 154) og prøver å blåse vekk litt tåke fra Debussys musikk ved hjelp av en analytisk, historisk og fortolkende metodikk.

Hermeneutikk: En personlig og historisk tilnærming

Noen musikkstykker kommuniserer ved å referere til musikk utenfor seg selv. En forståelse av for eksempel Dmitrij Sjostakovitsj' *4. Symfoni* (i c-moll, op. 43) og Robert Schumanns *Fantasi i C-dur* (op. 17) mener jeg ikke kan oppnås uten kjennskap til komponistens personlighet og situasjon, samt en kunnskap om deres musikalske repertoar. Uten dette vil man åpenbart gå glipp av den lille hyldesten til Alban Berg (sitat fra hans *Sonate, op. 1*) hos Sjostakovitsj (med mutet trompet i den lange codaen til finalesatsen). Referansen er dyster i klang og dystre som allusjon til Berg som døde under Sjostakovitsj' arbeid med symfonien. Beethoven refereres hos Schumann, med det gripende sitatet fra den eldre komponistens *An die ferne Geliebte* i slutten av første sats, hvilket gjør at også ordene i siste vers av Alois Jeitteles' dikt – «Nimm sie hin denn, diese Lieder» – får betydning som enda en mulig dedikasjon til Clara Wieck (senere Fru Schumann). Schumann har skrevet et gåtefullt vers

¹ For eksempel har enkelte passasjer hos Debussy en tonalitet som vanskelig lar seg definere *før* vi når et tonalt mål eller hvilepunkt. Bruken av faste fortegn kan dermed være villedende, selv om tonearten/-e de denoterer kan være sentrale for hele etyden, eller som et endelig mål for et diffust harmonisk forløp.

² Charles Rosens *The Classical Style* (1971) er det som får omtrent denne karakteristikken.

foran notene i *Fantasien*, av Friedrich Schlegel¹ – en solid oppfordring til å granske musikken for «skjulte toner». Disse kan være referanser til Claras lille melodisnutt som dukker opp ofte i Schumanns musikk, eller kanskje til Beethoven-sitatet. Hva meningen egentlig er med slike referanser vil ofte forbli uklart, men bare å vite at en komponist forsøker å uttrykke noe mer enn «bare» toner i sin musikk, er ofte fascinerende nok i seg selv, og kan dessuten si lære oss måter å finne nye meninger skjult i andre stykker av samme komponist.

Claude Debussys sitat fra Richard Wagners *Tristan og Isolde* i «Golliwogg's Cakewalk» (fra klaversuiten *Children's Corner*) er kanskje hans mest berømte. I det festlige stykket preget av amerikanske rytmer og mye humor, klinger åpningstonene fra forspillet til Wagners enorme kjærlighetsepos som en ironisk eller satirisk kommentar, men en nøyaktig betydning er vanskelig å nærme seg. Man kan finne flere sitater i Debussys musikk, beskrevet i biografier, analyser og bøker om ulike komposisjonsgenrer, så vi vet at dette er ett av hans virkemidler. Biografiske og historiske opplysninger om komponisten kan gi økt forståelse av musikkens inspirasjon. I *Children's Corner* (1908) kan ideer, karakter og inspirasjon forklares ved å studere andre musikalske kilder som kan ha inspirert ham, for eksempel Schumanns *Kinderszenen* (op. 15, 1838), Gabriel Faurés *Dolly-suite* (fra 1890-tallet), og Modest Musorgskijs *Barneværelse-sanger* (*Detskaja*, utgitt 1882). Forholdet til datteren Claude-Emma («Chouchou»), hennes alder etc. blir vesentlig for hvorfor han valgte å skrive stykkene, samt noe av deres karakter. Enkle, biografiske opplysninger som det at det ikke var uvanlig i Frankrike på den tiden å ha engelske barnepiker, forklarer titlene. Skulle man analysere operaen *Pelléas et Mélisande*, ville det være ganske pussig ikke å studere Debussys uttalte holdninger til opera formulert i hans egne tekster, og en ganske stor glipp å ignorere Wagners påvirkning på Debussy, og hvordan aspekter ved Wagners estetikk har funnet veien – og evt. *ikke* har funnet veien – inn i Debussys opera. Han henter for eksempel teknikker for «ikke-operatisk» (tale-aktig) melodiføring fra Musorgskij, kanskje lettest hørbart i guttungen Yniolds fraser, med sterke paralleller til russerens *Barneværelse*, mens deler av orkesterpaletten kan spores til blant andre Wagners *Tristan og Isolde* og *Parsifal*. Selve tematikken i *Pelléas* har også elementer man finner igjen i de to Wagner-operaene som Debussy innrømmet at han beundret helt til slutten av sitt liv – tross mange år (og skrifter og musikkstykker) med avstandstagen, problematisering og parodi.

¹ «Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den, der heimlich lauschet», som omtrentlig oversatt til norsk blir «Gjennom alle toner klinger / i Jordens fargerike drøm / en stille trukket note / for den som lytter hemmelig.»

Sitater og referanser i Debussys *Douze études* er utforsket og beskrevet av både Howat, Roberts, Wheeldon, samt i flere avhandlinger (som jeg refererer til underveis), og gir meg en liten pekepinn på hvordan de er gjemt og hvordan de kan avsløres. Jeg vil forsøke å finne flere av disse, ikke bare for å finne nye meninger med *Etydene*, men også for å finne ut noe om Debussys komposisjonsteknikk eller poetikk. Analysen vil forsøke å klargjøre en eller flere koder som Debussy gir i tittel, teknikk og tekstur som viser hvor man kan finne referansene. Debussy skrev selv til forleggeren Durand: «These *Études* hide a rigorous technique beneath the flowers of harmony» (1996, s. 304)¹. Dette er en såpass gåtefull setning at den nesten kan minne om Schumanns Schlegel-dikt; den kan si (bare) at han har laget noen frodige harmonier med utspekulerte tekniske utfordringer (for pianisten), eller den kan uttrykke en teknikk for ham selv. Ordet «rigorous» tyder på at han har vært grundig og mestemt; hva det nå er han gjør, kan man i så fall kanskje finne et mønster for, og frasen «under de harmoniske blomster» kan være et hint. Er det noe i harmonikken som gjør at man kan høre at noe er skjult der? Eller betyr det «bare» at han har gjemt ting i harmonikken? Dette vil jeg forsøke å finne ut ved hjelp av en omfangsrik hermeneutisk metode.

Store norske leksikon beskriver *hermeneutikk* på 1800-tallet (fra Friedrich Schleiermacher) som en «tolkningsvitenskap som tok med i betraktningen opphavspersonens psykologi, liv, samtid med mer» for å oppnå en *gjenopplevelse* av teksten – ikke en *sannhet* (Alnes, 2018). I *Oxford Music Onlines* artikkel om emnet, beskriver Ian Bent hvordan Lawrence Kramer (i 1990) formulerte en hermeneutisk metodikk basert på å identifisere «expressive acts» («uttrykksfulle handlinger») i musikken og ved å reflektere over de handlingene og kreftene de utøver på opplevelsen. Kramer formulerer en måte å finne «hermeneutic windows» («hermeneutiske vinduer») inn i musikkens hemmeligheter – vinduer som gir åpninger i musikkens «overflate» inn til dypere meninger. Det er tre typer vinduer:

- (1) textual inclusions – titles, epigraphs, on-score annotations etc.;
- (2) citational inclusions – musical quotations or allusions, links to visual images etc.;
- and (3) structural tropes, the most powerful presumably because the most intrinsic – this is where ‘expressive acts’ come into play. (Hermeneutics, 2018)

Jeg tolker disse «vinduene» som hint eller ledetråder på ulike nivåer: Skriftlig informasjon i notebildet, sitater i selve musikken og til sist vendinger og formuleringer innenfor komponistens eget musikalske språk. For å finne disse ledetrådene benytter jeg en utvidelse av den lyttemetodikken jeg antydte i forrige kapittel – å spille fragmenter av de enkelte etydene i ulike tempi, høre på hele etyden, lese noter, og repetere. Det «tredje vinduet» vil bli

¹ «Disse *Etydene* gjemmer en grundig teknikk under blomstene av harmonier.» (egen oversettelse)

utvidet med økt forståelse av Debussys stil, særlig hver enkelt Etydes stil. Disse vinduene vil virke sammen, kanskje overlappe hverandre i innsikter i samme skjulte mening, men også kunne gi ulike meninger.

Jeg vil utvide antallet vinduer, dvs. antallet nivåer jeg gransker en tanke: (1) Biografiske kilder vil danne en forståelse for Debussys samtid (tidsånd), liv og kunstsyn. (2) Brev og komponistens egne skrifter vil kunne gi hint om hans poetikk i komponeringen tidligere musikk og særlig av *Etydene*. (3) Titler, samt tempo og karakteranvisninger i notebildet kan avsløre mer. (4) Klangen av selve musikken, gransket i detalj og ved repetert lytting vil forhåpentligvis avsløre både sitater og (5) en forståelse av virkemidlene innenfor *Etydenes* stil – komponistens *strukturelle troper*. (6) Å bli bedre kjent med musikken Debussy forholdt seg til vil også øke sannsynligheten for å finne sitater, og dermed utvide mine vinduer. Dette punktet henger egentlig sammen med det første, men jeg setter det her siden jeg håper at antydninger om hva slags musikk som er relevant for hver enkelt etyde vil bli tydeligere etter et par runder med 1-5. Dette er altså en sirkulær metodikk, som vil kreve gjentatt utforskning av det klanglige og granskning av de mulige sitatene som dukker opp.

Den rent praktiske siden av dette (vindu nr. 6) vil inkludere å definere musikalske områder som synes relevante for *Etydenes* (Debussys) referanser. Jeg har her fordelene av å kjenne Debussys klaverproduksjon ganske godt, samt en stor del av det romantiske repertoaret for klaver. Av ikke-pianistisk repertoar har jeg ganske god kjennskap til Debussys hovedverker. Denne kjennskapen vil måtte øves opp underveis ved å lytte på deler av disse musikalske områdene gjentatte ganger, og ved å undersøke noter og partiturer for å se nøyere på detaljer. Spilling av de «mistenkte» referansene vil også kunne gi informasjon om teksturmessige og idiomatiske likheter. Metoden – det vil si hvilke elementer jeg studerer grundigst – i hver enkelt etyde vil variere, men jeg vil beskrive hva jeg gjør underveis.

Mitt lytteapparat er formet av årevis av interesse for klassisk musikk. Apparatet ble litt modifisert på 1990-tallet med en tur innom sonologi-kurset ved Olav Anton Thommessen på Norges Musikkhøgskole. Den norske sonologien (utviklet av Thommessen og Lasse Thoresen) fokuserte på å utvikle et begrepsapparat for musikalske elementer, både ulike strukturer og teksturer, klang og bevegelse (f.eks. ved å skille mellom rytme, hastighet og tempo). Den har også et begrepsapparat for å skildre «ikoner» – referanser eller sitater som peker ut av musikken. Jeg bruker ingen av sonologiens særbegreper (eller notasjonstegn), men lytteteknikken min er nok påvirket av dette kurset. Delvis inspirert av dette har jeg også utviklet en liten forkjærlighet (og kanskje teft) for å finne sitater i musikken, og finne

intertekstualitet – hos komponister som Schumann, Debussy, Sjostakovitsj, Rakhmaninov, Francis Poulenc m.fl. – noe som kan komme godt med i utforskningen av Debussys *Etyder*.

Hermeneutikkens natur er subjektiv – den vi skape mening og forståelse gjennom en fortolkning av det den undersøker. Mitt mål er å forøke å nærme meg en forståelse av Debussys *Etyder* så godt det lar seg gjøre med min innsikt og intuisjon, og å utvide og skjerpe mine redskaper underveis i prosessen. Men mine innsikter vil alltid være basert på min opplevelse. I min analyse vil jeg forsøke å formidle min prosess og mine funn med et språk som beskriver disse opplevelsene på en måte som jeg tror kan forstås av andre. Med andre ord: Jeg vil forsøke å ikke bli for metafysisk eller privat i mine assosiasjoner, men etterstrebe å formidle metaforer og opplevelser som jeg tror kan deles av andre – skape en høyest mulig grad av intersubjektivitet.

Stil, karakter og tone

Jeg har tidligere i innledningen gitt uttrykk for at begrepet impresjonisme er problematisk fordi det assosieres med noen stiltrekk som for det meste er overfladiske og tekniske. Det er ikke et mål i denne oppgaven å reversere eller motbevise bruken av denne merkelappen – det har nok festet seg alt for sterkt i folkelig og akademisk bevissthet – men snarere å sette det opp mot trekk som er implisitte i andre, samtidige stilretninger som utviklet seg – særlig innen malerkunsten. Jeg vil her forsøke å beskrive med egne ord hva disse stilretningene representerer, og hvordan dette kan brukes til å sette Debussys musikk i et nytt lys. En annen hensikt med drøfting av både stil og karakter er å skape et språk eller begrepsapparat som kan øke forståelsen av musikkens virkemidler – utvide vinduene 5 og 6 i min hermeneutiske prosess.

Begrepene *stil* og *karakter*, kan lett flyte litt over i hverandre. Enkelt kan man si at *stil* er en overordnet uttrykksmåte for en kunstner, en sum av de ulike midlene kunstneren kommuniserer med, mens *karakter* representerer en variasjon av uttrykk innenfor denne stilen, som gjerne definerer et humør- eller følelsesregister. For en komponist, vil stilen defineres av harmonikk/tonalitet, rytmikk, form/struktur, tekstur mm. Man bruker ordet *stil* både om en overordnet epoke (f.eks. romantikk, klassisisme, impresjonisme), og om en komponists særegne stil (Chopin-stil, Bach-stil etc.). Denne personlig stilen blir da et produkt av ulike stiltrekk som er typiske for epoken og trekk som er typiske eller særegne for komponisten. Ofte skiller man også mellom ulike stiler gjennom en komponists produksjon¹.

¹ Som regel er disse periodene definert av modenhet. For eksempel blir Ludwig van Beethovens produksjon gjerne inndelt i tre stiler: tidlig, moden og sen stil. Alle epokene blir likevel vanligvis regnet som innenfor klassisisme (kanskje med ulik grad av romantiske stiltrekk). Hos komponister som lever i brytningstider, bruker

Med *karakter*, mener jeg en egenskap i uttrykket innenfor den gjeldende stil, enten overordnet eller personlig. En karakter er gjerne av emosjonell art. For eksempel kan «trist», «lidenskapelig», «munter» og «humoristisk» representere ulike karakterer innenfor en komponists uttrykk. Både tempo, rytmikk, tonalitet, harmonikk og tekstur kan være med på å definere dette uttrykket. Her kan begrepene lett skli litt over i hverandre, siden stiltrekk kan minne om karaktertrekk, og fordi noen begreper brukes i begge sammenhenger¹.

Hos en komponist som Frederic Chopin, finner man et stort og nyansert uttrykksregister innenfor hans personlige stil, og det er lett å beskrive ulike stykker som «vemodige», «lystige» mm.. Men Chopins uttrykk omfatter også trekk som gjerne betegner stil, og man kan for eksempel oppfatte *bel-canto*, samt *klassisistiske* og *barokke* karaktertrekk innenfor en og samme komposisjon. J. S. Bach bruker også karakterisering ved hjelp av geografiske stiltrekk, som han også gjerne spesifiserer: «i fransk stil», «i italiensk» stil. Likevel beskriver vi gjerne forskjellene mellom disse stykkene med karaktertrekk, og viser aspekter som har med stil å gjøre.

Men det kan bli litt mer komplisert når noen av karaktertrekkene innebærer stillån eller stilsitater. Innenfor arkitektur blir dette interessant hvis man ser på uttrykksformer som nybarokk, nyrenessanse og nygotikk, som alle oppstod på 1800-tallet² og dominerte nye bygninger langt inn på 1900-tallet. Begrepene denoterer en referanse til en tidligere stilart. På 1890-tallet oppstår art nouveau og jugend som en motreaksjon til denne stilkopieringen og forsøker å skape noe nytt ved å trekke inn elementer fra naturen (i ornamentene) ofte i samspill med trekk fra eldre og mer eksotisk arkitektur (maurisk, arabisk, orientalsk, middelalderisk). Det nye ligger i en frigjøring fra klassisk formverden (Tschudi-Madsen, 2018) – linjer begynner å bli frigjorte fra sine strukturelle funksjoner, asymmetri kontrasteres med symmetri, og utsmykning blir ofte ladet med symboler fra mytiske eller eksotiske sfærer (som i preraphaelittisk malerkunst). Disse begrepene brukes nesten utelukkende på arkitektur, malerkunst og plakatkunst men sjeldent på musikk, selv om dette har begynt å endre seg litt³. Et åpenbart problem med begrepet overført til musikk, er at det peker på flere ulike aspekter

man ofte stilbegreper avledet av stiltrekkene; Arnold Schönbergs tidlige fase (eller stil) kalles gjerne både for «tidlig» og «senromantisk». Denne ble fulgt av en fritt atonal stil, og så en atonal eller seriell stil. Som overordnet merkelapp, bruker man gjerne både senromantikk, modernisme og ekspresjonisme om Schönbergs stil.

¹ «Romantisk» brukes ofte som både epoke, stil- og karaktertrekk. Musikk kan således være *romantisk* fordi den er komponert innenfor den romantiske stilperioden, fordi den har et *romantisk uttrykk* (hvilket da som regel innebærer følelsesladet/emosjonelt uttrykk), og i stil, men også utenfor, f.eks. b særlig om musikk som gir uttrykk for emosjon

² Nygotikken kanskje på slutten av 1700-tallet).

³³ Jeg tror man nå kan si uten at for mange rynker skeptisk på nesen, at Gustav Mahler og Sergej Rakhmaninov kan beskrives som en slags musikalsk jugend.

som kan være vanskelig å oppfatte i lyd: asymmetri, organisk linjeføring, skjuling av bærekonstruksjon, symbolistisk dekor – hva skulle dette oversettes med? Jeg mener at flere av stiltrekkene fra art nouveau passer til en god del av Debussys musikk – særlig de som beskriver overflater og strukturer, og til en viss grad symbolisme og orientalisme. Det at art nouveau også representerer en vilje til å bryte med rammeverket – bryte ned skillet mellom struktur og dekor – kan også parallellføres i musikk. Debussy utfordrer absolutt struktur, form, harmonikk, tematikk og ornamentikk, visker ut skiller mellom noen av disse, og har også en tydelig tendens til å inkorporere stiltrekk fra både gammel og eksotisk musikk. Men i arkitektur og på en plakat er det ganske lett å kjenne igjen virkemidlene i stilen, selv om den har mange til dels sprikende lokale og personlige varianter. Debussys musikk har også store variasjoner i uttrykk, vi kjenner ham kanskje igjen med litt trening, men stiltrekkene som forbindes med den vanlige merkelappen impresjonisme tøytes ofte kraftig for å dekke dem.

Begrepet *impresjonisme* kommer fra billedkunsten, en opprinnelig nedlatende terminologi fra kritikere som beskrev Claude Monets *Impresjon, soloppgang* (1872) med ordet. Innen musikk har det kommet til å definere en stil med elementer av ambivalent tonalitet og delvis oppløst funksjonsharmonikk (modalitet), utvidete akkorder og parallelle akkordføringer, samt evokative, billedfremkallende titler (Holen, 2018). Debussy var, i tillegg til litteratur, ganske fascinert av malerkunst. Han kjente noen få billedkunstnere, men de var ikke like betydningsfulle som forfatterne i hans omgangskrets (Pierre Louÿs, Paul Valéry, André Gide), og han var opptatt av såpass ulike mestere som Édouard Manet, William Turner, Edvard Munch og Edgar Degas (Lesure & Howat, 2018). Vi vet også at Debussy var fascinert av orientalsk billedkunst (som Hokusais *Den store hvite bølgen ved Kanagawa*, som pryder forsiden på partituret til *La Mer*) så vel som musikk, og at dette preger flere av hans musikkstykker. Han hadde også stor respekt for de malerne som kan kalles kjerneimpresjonister (Monet, Renoir, Degas og Cézanne), men selv om de strukturelle trekkene som kan beskrive maleriene¹ kanskje også passer til musikken, gjør intensjonen ikke det. Malerne søkte å fange et visuelt inntrykk mer eller mindre spontant, mens Debussys musikk forholder seg til en skildring av ulike sanseintrykk – både ord, lukter, lyder, farger og en rekke ulike stemninger – i en poetisk oversettelse til musikk uten noen spesiell hørbar spontanitet. I 1908 formulerte han selv en «klage» på bruken av begrepet:

I'm trying to write «something else» – realities, in a manner of speaking – what imbeciles call «impressionism», a term employed with the utmost inaccuracy,

¹ Malerienes oppløsning av konturer, frigjøring av perspektiv, nytenkning rundt farger og lys, kan sammenlignes med musikkens fragmentering av melodi og form og oppløsning av funksjonsharmonikk.

especially by art critics who use it as a label to stick on Turner¹, the finest creator of mystery in the whole of art! (Debussy, 1987, s. 188)

At Debussy synes å fremheve det symbolske aspektet av Turner fremfor de proto-impresjonistiske, er typisk for nesten alle reaksjoner man kan se fra Debussy til malerkunst. *Mysteriet* er viktigere enn teknikken.

Debussys identifikasjon med og interesse for symbolistisk litteratur og poesi er godt dokumentert². Men det er antakelig umulig å få begrepet til å bli anvendt som merkelapp for Debussys musikk – mest fordi bruken av symboler for å uttrykke ideer bak den ytre sanseverden, er litt vrient å overføre til musikk (Winther, *Symbolisme*, 2018). Musikken ble jo brukt som forbilde for andre kunstarter i den gryende modernismen – særlig for abstrakt kunst – nettopp på grunn av dens «rene» natur, uten forpliktelse til å skildre noe som helst i den ytre sanseverden. Debussy var også klar over dette, og kan ha klart nettopp å oversette symbolisme til musikk ved hjelp av mystiske sitater og referanser. Jeg vil undersøke om dette også er hørbart eller følbart i musikkens karakter.

En interessant skikkelse som (i likhet med Debussy) synes å ha bygget en stilistisk bro mellom impresjonisme og symbolisme, er maleren Odilon Redon (1849-1916), som også var venn av Debussy. Redon er kjent for en teknikk med overfladiske trekk fra impresjonisme, men med sterk (og ofte dyster) symbolbruk. Bare måten han definerer sin kunst på, kan minne om Debussys (og Oscar Wildes) underfundige formuleringer: «My drawings inspire without needing to define anything. They are unresolved. Like music, they translate us into the ambiguous realm of the undetermined.» (Vergo, 2010, s. 42). En stadig dristigere fargebruk og pussige religiøse og mytiske skikkelser i Redons sene malerier gjorde at han ble en av inspiratorene for den snart oppblomstrende surrealismen (SNL, Odilon Redon, 2018).

Surrealisme oppstod som begrep rundt starten av Første verdenskrig, og tok egentlig bare symbolet et hakk lenger enn i symbolismen – til drømmeverden og det underbevisste. Det er ofte lett å kjenne igjen et surrealistisk maleri, selv om ulike malere kan ha helt ulike stiler. Man ser fort at *noe* stikker ut, ikke passer eller er uvirkelig og gåtefullt – ofte med en eller flere filosofiske eller litterære «løsninger» på maleriets gåter. Musikalsk lar dette seg også oversette på et vis: Wagners referanse til *Tristan og Isolde* i *Mestersangerne i Nürnbergs*

¹ Maleren Joseph Mallord William Turner (1775-1851) ble med sine nyskapende fargeblandinger, utflytende konturer og diffuse farger og perspektiver senere sett på som en forløper for impresjonismen (Tschudi-Madsen, William Turner, 2018). Debussy verdsatte altså andre egenskaper i Turners bilder.

² Den polske musikkforskeren og kritikeren Stefan Jarocinski (1912-1980) kom med en solid drøfting av Debussys stil i 1966, med *Debussy – Impressionism & Symbolism* (tittelen er fra den engelske utgaven som kom 10 år senere) – der han trekker frem konsekvenser for både musikkforskning og oppfatning av Debussys musikk i lys av begge begreper (Jarociński, 1976).

3. akt (4. scene) – når Hans Sachs forteller Eva om den triste kjærlighetshistorien – med åpningstonene (lengselsmotivet) fra Wagners tidligere opera. Dette kan ses på som en slags musikalsk (men ikke spesielt mystisk) symbolisme. Når Poulenc melodisk siterer melodien fra andre sats av Maurice Ravels *G-dur-konsert* i slutten av første sats av hans egen *Konsert for to klaver og orkester*, er den for det første nesten ikke til å kjenne igjen, men hvis man gjør det, er den særdeles underfundig: Er det en parodi, et spøkelse, eller en hjerteskjærende hyllest? Symbolet er dermed flertydig både i mening og karakter. Slike «surrealistiske» referanser og klanger kan det hende også finnes i den sene Debussy.



Eksempel 0.1. Francis Poulenc (1899-1963): *Konsert for to klaver og orkester* (1932), Codaen til 1. sats, takt 5-6 etter tall 27. Solo fiolin har to slike takter med flageoletter i *p*, merket *plaintif* – klagende. De to pianistene spiller bak dette en g-moll-aktig klang i en gamelan-inspirert tekstur.

Kubisme er egentlig greiere å «oversette» til musikk, fordi begrepet kun betegner grafiske aspekter: Brutte linjer, fordreining av perspektiv, tredimensjonal projisering til to dimensjoner. Dette vil kanskje kunne høres i den Debussys fragmentering av melodilinjer, brå harmoniske vekslinger. Jeg finner ingen referanser til de tidlige kubistene Pablo Picasso eller Georges Braques om hva Debussy kan ha ment om deres malerier eller kubisme generelt, men Erik Satie kom med et morsomt innspill; etter Debussys død, i 1922, hevdet han at han så tidlig som på 1890-tallet prøvde å få Debussy til å vurdere malerkunst som inspirasjon:

Pourquoi ne pas se servir des moyens représentatifs que nous exposaient Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec etc. ? Pourquoi ne pas transposer musicalement ces moyens ? Rien de plus simple. Ne sont-ce pas des expressions ? (Satie, 1977, s. 69)

Monet er kanskje «hørbar» i noen av Debussys «mest impresjonistiske» stykker, og Toulouse-Lautrecs festlige skildringer av Paris' natteliv kan være antydnet i Debussys mer humoristiske og kabarettinspirerte stykker, men spesielt interessant her er Cézanne, fordi han med sin reduksjon av motiver til geometriske figurer og forsøk på å «male tredimensjonalt», en forgjenger for både kubisme og abstrakt kunst. (Se Illustrasjon 4.) Hva *abstrakt musikk* skulle være er et stort og merkelig spørsmål som jeg vil komme litt inn på etter hvert, men Donald Mitchell kom i *The Language of Modern Music* (1963) med en spennende sammenlikning av nettopp Cézanne og Debussy:

[Debussy and Cézanne], unknowingly but decisively offered a glimpse of a future which has become very much our present. The singularity of this fact is intensified by these great artists' popular reputation as Impressionists, an aesthetic which they

themselves outlived in their own works and which now plays a negligible rôle in music and painting.



Illustrasjon 4. Paul Cézanne: *La Montagne Sainte-Victoire*, 1892-95. (Fra The Barnes Foundation / www.barnesfoundation.org)

Når jeg bruker begrepet stil, vil jeg forsøke å være klar på at det da handler om noen dypere trekk, som kanskje kan kategoriseres som en *isme*. Jeg bruker det også om de ulike *stiler* (eller stillån) som Debussy synes å operere med i flere av sine musikkstykker. Guido Gatti (*The Piano Works of Claude Debussy*, 1921) introduserte begrepet *concentric circles*, som David Code drøfter i sin biografi. Disse konsentriske sirklene er (som ringer i vann) egentlig uttrykk for stillån fra (gresk) antikk, salong- og populærmusikk, spansk og orientalsk musikk med mer, som kan høres blant annet i åpenbare paralleller mellom individuelle stykker i de to bøkene av *Preludier* (1909-10 og 1912-13), som også har aner lenger tilbake (Code, 2010, ss. 112-113 og 159-160). Jeg vil sammenligne de enkelte *Etydene* med tidligere stykker i Debussys produksjon og se om de representerer en ny *sirkel* («utenpå» en annen), eller kanskje er krysninger av flere sirkler.

Det er her begrepene *stil* og *karakter* kan flyte litt inn i hverandre, men jeg håper hva jeg sikter til vil bli klart av sammenhengen. Jeg bruker også *karakter* for å beskrive lynne, stemning og temperament, og vil også drøfte karakter som er implisitte i de ulike skalatypene

Debussy anvender. Diatoniske (dur og moll), modale (ulike typer), pentatone, kromatiske, oktatone (dim-skala) skalaer og heltoneskalaer har alle litt ulike muligheter for uttrykk/karakter, og vil jeg utdype underveis.

Jeg kan gjenta at jeg vil forsøke å ikke bli for privat språklig, men siden ett aspekt av studien er om personifisering og dramatisering, synes jeg det er ganske passende å bruke titler eller deler av dem som aktører. Jeg bruker innimellom derfor et litt metaforisk språk. Dette innebærer også at noen av titlene blir omskrevet, forkortet og oversatt for å passe inn i metaforene. Dette er også en sedvane jeg har med meg fra musikkformidling i noen år i NRK. Jeg bruker norske titler på verker jeg mener er ganske godt kjent, og oversetter etter hvert titlene på de enkelte etydene til norsk. Dette gir også bedre flyt, siden det gjør titlene enklere å bøye grammatisk, som vi jo liker å gjøre på norsk. Jeg håper dette ikke virker inkonsekvent, og at det likevel vil fremgå tydelig i teksten hva det er jeg referer til.

Litteratur og kilder

Litteraturlisten bakerst dekker tekster jeg har referert til i oppgaven. Jeg har forsøkt å unngå *Wikipedia*, men har måttet ty til det (og et par andre «uautoriserte» nettsteder) fordi *Oxford Music Online* eller *Store norske leksikon* ikke hadde informasjonen jeg søkte, eller manglet små detaljer jeg var på jakt etter. Jeg mener at de enkeltsidene jeg har referert til er etterrettelige. Jeg har ellers gjort flittig bruk av ordbøker, flere bøker om billedkunst og musikk (flere av dem er referert) fordi jeg fant detaljer der. Det er to trykte utgaver av Debussys Etyder jeg har brukt til «egenspilling»: Edition Peters' utgave fra 1975 (ed. Swarsenski) og G. Henle Verlags utgave (urtekst) fra 1994 (ed. Ernst-Günter Heinemann). Videre er musikk eksempene klippet og redigert fra ulike utgaver fra *Petrucci Music Library* (*IMSLP* – imslp.org): Førsteutgaven fra Durand & Cie (1916), Peters-utgaven, og den russiske Muzyka-utgaven (1975). Andre musikk eksempler er også hentet fra *IMSLP*.

Jeg har for biografiske opplysninger forholdt meg til flere ulike bøker, men forsøkt å sortere ut de som er autoritative, og forsøkt å sjekke fakta mot hverandre. Viktige kilder til Debussys egne ord og tanker har vært Debussys brev (Debussy, *Debussy Letters*, 1987), Debussys ord om musikk (Debussy, *Debussy on Music*, 1977), og tekster fra samtidige i Debussys krets (Debussy *Remembered*, 1992). Jeg har også funnet noen avhandlinger som kan kaste lys over akkurat *Etydene*, og for forsøksvis å unngå at jeg går opp for mange gamle stier. Denne listen kunne nok vært utvidet, men mengden er for stor til at jeg kunne være fullstendig med hensyn på format og tidsbruk på min oppgave.

Hoveddel: Analyse av Debussys Douze études

Jeg vil innledningsvis i hvert kapittel beskrive hva jeg har tenkt å undersøke, samt å gi et lite overblikk over materiale og form på hver enkelt etyde. Jeg har valgt å holde meg til den endelige rekkefølgen i drøftingen av Debussys *Etyder*, som altså ble komponert sommeren 1915, og utgitt (av forlaget Durand & Cie) i 1916. Jeg holder imidlertid på typografien fra før publisering med stor forbokstav inne i noen av etydene, siden jeg anser dette for å ha en mulig relevans. Jeg forsøker å være konsekvent med å bruke stor forbokstav og kursiv når jeg omtaler hele verket, men bruker stort sett norsk (*Etyder*, *Etydene* o.l.) mest for flytens skyld inne i teksten. Titlene på hver enkelt etyde er referert i anførselstegn, og av og til på norsk for å flytens skyld og for å tydeliggjøre den mulige oppfatningen av personifisering i disse titlene.

Siden jeg hopper over etyde nr. 7, 10 og 11 blir det en rekkefølge som jeg ser på som tematisk hensiktsmessig: Nr. 1 «Pour les ‘cinq doigts’» tar utgangspunkt i en struktur (av fem toner), nr. 2-5 er basert på intervaller, mens nr. 6, 7, 9 og 12 handler om ulike teksturer og skalatyper.

Etyde nr. 1: «Pour les ‘cinq doigts’ – d’après Monsieur Czerny»

Etyden som åpner samlingen, er kanskje den mest originale når det gjelder bruk av humor, og i valg av musikalsk (harmonisk og tematisk) materiale. Dette er den eneste av etydene som har en referanse til en person i tittelen (utover dedikasjonen til Chopin for hele samlingen), og jeg kommer til å drøfte betydningene av denne dedikasjonen spesielt i første avsnitt. De fleste¹ som har skrevet om Debussys *Etyder*, har kommentert likheter og paralleller med «Doctor Gradus ad Parnassum», åpningsstykket til suiten *Children’s Corner* (1908). Dette er et musikkstykke der det å spille piano, eller til og med det å spille øvelser, synes å være problematisert og dramatisert – altså en form for metamusikk. Likhetene, som oppstår både i materiale, toneart og form/dramaturgi, gjør det lett å se på også «Pour les cinq doigts» som metamusikk. Jeg kommer til å se etter flere metanivåer i denne etyden. Karakteren er relativt lett å beskrive i denne etyden, med virkemidler som humor og ironi vi har hørt i tidligere stykker i Debussys produksjon, mens stilen er noe mer utfordrende, særlig på grunn av sitt litt skarpe og kantete materiale og sin flertydige holdning. Jeg mener dette er noe ganske nytt hos Debussy, og vil bruke litt plass til å belyse mulige stilpåvirkninger fra andre komponister og kunstformer.

¹ Som f.eks. Qing Jiang (Jiang, 2012, s. 61)

Tittelen «Les cinq doigts» refererer rent pianistisk til «de fem fingre» i grunnposisjon, dvs. alle fingrene rett ved siden av hverandre. Formen er ABA'CA'', der A-delen (i C-dur) har introduksjonspreg frem til takt 35. B-delen (i Cess-dur) går fra t. 48-64 fulgt av liten A' (t. 65-74). C-del (bitonal over Dess-Ess orgelpunkt/drone) varer i takt 75-96, fulgt av klimaktisk A'' (t. 97-116). Femfingermaterialet utvikles bl.a. i tempo gjennom etyden.

En passende åpner

Den rekkefølgen Debussy først la frem for forleggeren Durand & Cie, er som følger:

- I pour les cinq doigts
- II pour les Sonorités opposées
- III pour les accords
- IV pour les Arpèges composés
- V pour les huit doigts
- VI pour les Sixtes
- VII pour les Octaves
- VIII pour les Quartes
- IX pour les degrés chromatiques
- X pour les notes répétées
- XI pour les Tierces
- XII pour les agréments (Rahkonen, 2016, s. 45) ¹

Det som er verdt å merke seg her, er at «Pour les cinq doigts» ser ut til å ha vært tenkt å åpne verket helt fra starten². Siden etydens karakter er ganske lys og optimistisk er dette en god plassering – i selskap med åpningsstykkene i monumentale etydesamlinger av Chopin (*op. 10 nr. 1*), Liszt (*Transcendentalstycke nr. 1*), Bachs (begge bind av *Das Wohltemperierte Klavier*), og mange av Czernys store (men kanskje mindre monumentale) samlinger. Selv om det er mange tonale krumspring i etyden, er C-dur ganske tydelig etablert som hovedtoneart – den mest ettertrykkelige C-dur-tonalitet siden «Doctor Gradus»³. Siden de fem første tonene i C-dur også utgjør det tematiske grunnmaterialet i etyden, gir dette meg grunn til å anta at tonaliteten i seg selv er et utsagn – en posisjonering og/eller problematisering av Debussy i forhold til etydegenren og dens profeter.

Østerrikeren Carl Czerny (1791-1857) var en periode elev av Ludwig van Beethoven, og underviste senere (med metodikk fra Beethoven og Muzio Clementi) både aristokrater og

¹ I følge Rahkonen, er også typografien fra Debussys hånd, og *ikke* representativ for vanlig bruk av stor forbokstav på fransk i 1915. Forbokstavene ble også med til den endelige rekkefølgen. Hun kommenterer at det kan ha en betydning, siden Debussy sjelden var slumsete med slike detaljer (Rahkonen, 2016, s. 51). Jeg kommer til å se på én mulig betydning etterhvert.

² Jeg kommer ikke til å drøfte andre mulige betydninger av endringene videre.

³ Av *Preludiene*, ender «La Cathédrale engloutie» og «Les tierces alternées» i C-dur, mens «Canope» lander på C-mixolydisk.

borgerskap i Wien, inkludert flere senere viktige pianister, som Stephen Heller, Sigismond Thalberg og Franz Liszt¹. Han står også som opphavsmann til 861 opus, der en stor andel er etydesamlinger og pianoskoler som fortsatt er i bruk i pianoundervisning den dag i dag. Av disse pedagogiske samlingene, begynner de fleste med repetitive femfingerøvelser for nybegynnere, og ett av dem heter til og med *Les cinq doigts* (*De fem fingre*, 24 øvelser op. 777, fra 1846 eller tidligere) – der alle øvelsene har høyre hånd i femfingerposisjon² (eks 1). Henvisningen til Czerny er således med på å posisjonere Debussys etydesamling sentralt i europeisk pianohistorie. Men tittelen sier lite om *hva slags* posisjon musikken vil innta, med mindre vi husker på at Czerny, tross tsjekkisk opphav, var sentral nettopp for den tyske klavertradisjonen, og at Debussy ønsket å etablere en sterkere fransk tradisjon (Wheeldon, 2009, s. 14).



Eksempel 1.1. Czerny: Nr. 1, fra *Pour les cinq doigts: 25 Exercices sur les 5 notes*, op. 777, takt 1-8

For en som har fått litt pianoundervisning, og dermed blitt «utsatt» for Czernys øvelser, er ikke navnet nødvendigvis forbundet med høymuskalske opplevelser. De første taktene av Debussys første etyde åpenbarer også et for pianister kjent, og monotont landskap: De fem fingrene i pliktro marsj opp og ned fra tonika til dominant i C-dur (eks 1.2). Denne tonearten, og disse fem tonene, er både et slags hovedtema, og også en hovedperson i dramaet som skal utfolde seg i etyden. De hvite tangentene blir snart utfordret av svarte tangenter, og den pedantiske «melodien» blir snart utfordret av en leken og mer eventyrlysten gigue-rytme.



Eksempel 1. 2. «Pour les cinq doigts», takt 1-2

Guido Gatti beskriver denne etyden som en veldig livlig og dramatisk personlig kamp mellom Czerny (og hans fem hvite toner) og Debussy (og hans alternative tonearter og

¹ Liszt dediserte senere sitt mest ruvende etydeverk, *Études d'exécution transcendentes* (1852) til Czerny.

² Dvs. benytter de fem første tonetrinnene i skalaen med en finger på hver tangent.

giguerytme) – en kamp som øker i intensitet før det til slutt går på livet løs – og Debussy selvfølgelig seirer (Gatti, 1921, s. 452). Det er lett å si seg enig i hovedtolkningen av forløpet, særlig når man bruker «Doctor Gradus» som modell: Tittelreferansen i *Childrens Corner* er til Clementis store pedagogiske samling *Gradus ad Parnassum*, op. 44¹, og tonen i Debussys «parodi» er ganske mild, harmonisk og lyrisk. Det er lett å oppfatte den vanlige tolkningen av en pianoelev som drømmer seg litt bort før han kommer igjennom etyden sin med bravur til slutt. I «Pour les cinq doigts» er det ikke en elegant og harmonisk pregnant øvelse, men en kjedelig teknisk øvelse som er utgangspunktet. Musikken drømmer seg ikke bort, men blir snarere forstyrret av andre former for musikk, i den grad utgangspunktet til etyden kan sies å være musikk, og en rytmisk og tonal konflikt driver stykket mot en ganske spektakulær avslutning. Men Debussy gir ingensteds noen forklaring på det antydte dramaet i etyden, selv om det er lett å oppfatte at noe slikt foregår.

Det er likheter mellom de to også i formen: «Doctor Gradus» er en slags rondo: A–B–A’–C–A’’, der hovedtemaet i C-dur tydelig vender tilbake to ganger, men arter seg litt forskjellig hver gang. B-delen, i en antydte e- frygisk, er litt oppskjørtet og dramatisk, mens C-delen er roligere, i Ass-miksolydisk, fulgt en totakters kadens i forstørret C (altså en antydte heltoneskala), før en kort repetisjon av A-temaet som blomstrer ut i en triumferende kadens. «Les cinq doigts» mangler et tydelig A-tema, men tonearten, eller tonaliteten C-dur, gjør likevel formen lett å identifisere. B-delen (fra takt 48-64)² går antakelig i Cess-dur, og har et nytt tema og en ny karakter – det virker litt roligere eller mer stabilt enn A-delen. Kadenseringen med parallelle dim-akkorder (takt 65-66) minner oss om at A-delen antakelig er i gang, men C-dur-partiet varer nå bare noen få takter før en ny episode (C-del) begynner med en litt underfundig karakter og i en tonalitet som er vanskelig å definere. Dess-Ess i venstre hånd utgjør i hvert fall en tonal plattform (takt 74-90) med bitonalitet, dimskalaer og heltoneskalaer rundt. En hurtig kaskade av femfingerfigurer i høyre og venstre hånd over hele klaviaturer, i vekslende Gess-dur–G-dur–Dess-dur–C-dur, bringer oss til en livsbejaende, nesten ekstatisk finale³ dominert av C-dur. Kadenseringen i slutten av «Doctor gradus» veksler mellom C-dur og f-moll før akkordrekken C-dur–Ess-dur–Fiss-dur–G-dur–C-dur,

¹ Jeg har ikke funnet konkrete referanser fra Debussy selv som bekrefter dette, enda omtrent all litteratur hevder det. Muzio Clementis (1752-1832) etydeverk var i sin tid ganske kjent, selv om det brukes lite i dag. Czerny har også en *Nouveau Gradus ad Parnassum*, op. 822, men det eneste stedet jeg har funnet en kobling mellom Debussy og Czerny her, er introduksjonsteksten til Arturo Benedetti Michelangelis innspilling av *Childrens Corner* og *Images* (Chimènes, 1971).

² Mer om tonaliteten i neste avsnitt.

³ Karakteren er ganske lik «Doctor gradus» men også slutten av *L'Isle joyeuse* (1904).

mens «Les cinq doigts» veksler mellom C-dur og F-dur og bruker en ikke helt lik, men klanglig beslektet kadensering i C-dur–B-dur–Ess-dur–C-dur (i takt 97-102).

Debussys «fremføringsinstruks» i starten – *Sagement* – er nokså original. I følge ordboken, betyr dette noe slikt som flinkt, klokt, til og med forsiktig, eller, ifølge Paul Roberts, «som et veloppdragent barn» (1996, s. 350). Den sier således lite om tempo, og er også litt ambivalent når det gjelder karakter. Men den gir en god pekepinn for en lesning av dette stykkets interne drama, for *sagement*¹ er akkurat slik man kan forvente at en litt ung, kry, men muligens nølende pianoelev vil begi seg ut på sine øvelser.

Musikalsk materiale og tonalitet

Tonale og tematiske aspekter ved en komposisjon kan normalt gjerne separeres og behandles hver for seg. Jeg vil likevel holde dem samlet i denne etyden, fordi det virker som tonaliteten er et tema i seg selv, til og med et «tema» både i betydningen «musikalsk enhet» og i den litterære betydningen, altså noe som behandles, et emne. Vi blir i de første taktene bedt om å akseptere de fem tonene mellom C og G som et tema, og her vil jeg derfor referere til dette som etydens hovedtema. Temaet blir raskt underminert av en skarp Ass, dvs. en liten sekst – en sterkt akkordfremmed tone i C-dur.² Rahkonen tolker Ass-en som en dominant til Dess-dur senere skal etablere seg som en «konkurrerende» tonalitet litt senere (Rahkonen, 2016, s. 82). Denne funksjonen kan godt være tenkt, men den er vanskelig å oppfatte slik såpass tidlig³. Ikke minst fordi den etter noen masete inntrengninger blir fulgt av tre kromatisk nedadgående dim-akkorder⁴ og en G7-akkord, når tempoet er jaget opp til gigue-nivå (se eks. 1.3.). Dette er en veldig ustabil og forvirrende sekvens tonalt. Hadde G7-en blitt fulgt av C-dur, ville kanskje den også blitt oppfattet som en dominant-akkord, men det gjør den ikke. Isteden repeteres hovedtemaet i G-dur, og istedenfor en forstyrrende lav sekst får vi nå en brysk og energisk figur i Fiss-dur, dvs. dersom man klarer å oppfatte Fiss-dur⁵ samtidig med G-dur. Det

¹ Mer om dette i avsnittet om stil og karakter.

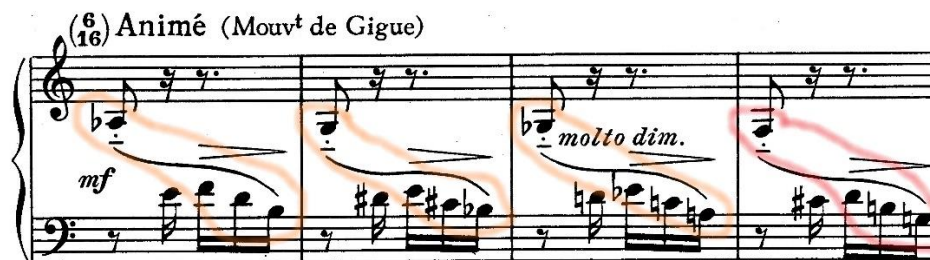
² En hvilken som helst hvit tangent, vil kunne tolkes til en del av C-dur-skalaen. De svarte tangentene Ess og B vil kunne tolkes som henholdsvis en mollveksling og en septim, mens en Dess eller Gess kanskje vil kunne oppfattes like dissonerende og fremmed som denne Ass-en, avhengig av sammenheng.

³ Jiang tolker denne Ass-en mer generelt som en åpning for gjennomgående bitonalitet i resten av etyden. (Jiang, 2012, s. 63)

⁴ Akkorder kun bestående av små terser. De kan ofte ha en destabiliserende effekt, siden de ikke har ren kvint, og dermed hverken er dur eller moll. De kan også lett omtolkes som dominantseptimakkorder med forminsket none uten grunntone, der den uuttalte grunntonen kan ligge en stor ters under hver av de fire tonene i dim-akkorden. Dermed kan den brukes til overraskende og dristige modulasjoner – ikke uvanlig i barokk og klassisisme.

⁵ Senere i etyden også Gess-dur, som er enharmonisk, altså klinger likt med Fiss-dur.

begynner altså å etablere seg et par ulike leire: De hvite tangentene mot de svarte, snarere enn C-dur mot Dess-dur.



Eksempel 1.3. «Pour les cinq doigts», takt 7-10 (dim-akkorder uthevet i oransje, G-7 uthevet i rødt).

Bitonalitet og flerfoldige dim-akkorder gjør det altså vrient å oppfatte en klar tonalitet i begynnelsen. Nedadgående femfingerfigurer i begge hender avløses av flere gjentakelser av de kromatiske dim-akkordene, hvor et par kvinter (på G-D) i bassen forsterker følelsen av G7 på den siste (se eks. 1.4.), før noen kaskader i C-dur fra takt 28 endelig gir en følelse av stabil C-dur. Resten av etyden foregår i et hurtig tempo (gigue-tempo), og femfingerfiguren utvikler seg til andre figurasjoner, både mer akrobatiske figurer over flere oktaver (som i takt 35-40), og rene skalaer. Femfingerfiguren kommer tilbake mot slutten og utgjør der en viktig del av etydens triumferende avslutning. Men de rolige (flinke eller forsiktige) åttendedelene i begynnelsen er nå blitt til hvirvlende 32-deler der man ikke kan oppfatte enkeltnoter – snarere en klang av femfingerfigurer, understreket av harmonikken som blir antydnet i bassen og ytterkvintene (se eks 1.5.).



Eksempel 1.4. «Pour les cinq doigts», takt 27-28 (uthevet i rødt: f-dim med G-kvint i bass gir tydelig dominanteffekt før C-dur i takt 28 og utover.)



Eksempel 1.5. «Pour les cinq doigts», takt 101-102, som er nesten identisk med takt 97-98 bortsett fra aksentuering. Femfingerfiguren er her akselerert til én klang.

Det er først i B-delen (t. 50-51) at et lite tema dukker opp som minner om en melodi. Den er ganske enkel og banal, spilt i bassen, over et monotont mønster som dobler melodien, og kun i disse to taktene (eks. 1.6.). Den ligger ganske klart på et annet tonalt plan enn det foregående, kanskje i Cess-dur. Bassen, en Fess i venstre hånd, kan i hvert fall tolkes som en septim i den Gess-7-akkord. Og den oppløses «korrekt» etter tradisjonell funksjonsharmonikk, til Ess (som er tersen i Cess-dur). Men etter dette overtas teksturen av oktaver på vei opp og ned, med brå modulasjoner inkludert nye skalatyper i denne etyden, som oktatonisme¹ og heltoneskalaer².



Eksempel 1.6. «Pour les cinq doigts», takt 48-51 (melodien er egentlig antesipert i figuren i høyre hånd, men det er knapt hørbart før den faktiske melodien spilles i venstre hånd)

En liten episode i C-dur³ (A' = takt 65-74) inneholder en gjentakelse av hovedtemaet, nå i raske 32-delsnoter og med et staccato-akkompagnement (takt 72). Etter dette ledes vi inn i et nytt avsnitt, litt roligere og i en ny tonalitet – denne gang kanskje den mest utydelige i denne etyden. Fortegnene (fire b-er) skulle antyde Ass-dur eller f-moll, men venstre hånd blir liggende på alternerende Dess–Ess, uten å gi noen flere hørbare antydninger om tonalitet. Når man leser dette, kan man gjette at Ass-dur er mer sannsynlig, siden den snodige figuren i høyre hånd (i takt 76, se eks. 1.6.) inneholder en G, hvilket gjør at Dess-en og Ess-en kan oppfattes som grunntone og septim i Ess-dur (Ass-durs dominantseptim, uthevet i eks.1.6.). Figuren avsluttes på en B (i takt 78), som også hører til Ess-7. Denne melodien, C-tema, er nokså vrien å definere tonalt, siden den er laget av kromatisk parallellforskjøvede kvarter og spredte toner som er akkordfremmede til en Ess-/Ass-tonalitet (f.eks. A, E, F). Sammenstillingen av Ess og Dess, med forekomstene av F, G og A, kan også antyde en heltoneskala, men heller ikke dette er lett å oppfatte. Melodien er markert *scherzando*, spøkefull, og høres ut nesten som en piruett – etterfulgt av noen snodige hopp (se eks. 1.7.). Femfingerfiguren dukker så også opp igjen her, med identisk tekstur som takt 72, men nå i Ass-dur. Piruettmelodien repeteres, svart av femfingerfiguren på nytt – i Ess-dur. Det virker

¹ Skala med vekselvis hele og halve trinn, tilsvare Olivier Messiaens andre modus. Skalaen kan dannes av å sette sammen to dim-akkorder, og kalles derfor også dimskala. Den kan brukes på mange måter, men hos Debussy har den ofte en karakter av uro og oppjagethet (hvilket dimakkorden også kan ha).

² Skala med bare heltoner. Tilsvare Messiaens første modus.

³ eller som i hvert fall beveger seg mot C-dur.

som de tre uttalelsene av hovedtema i C-dur, Ass-dur og Dess-dur (i takt 72, 79 og 83) er i en dialog med piruetten, en samtale som fort blir hissig, med krasse akkorder over femfingerfigurer i dimskala (E–F–G–Ass–B, i takt 85-89).



Eksempel 1.7. «Pour les cinq doigts», takt 75-78 (Uthevet i oransje: Den spøkefulle piruett-melodien. Uthevet i rødt: Toner som kan høre til en Ess-septimakkord.)

Utover den banale melodien i B-delen, og den spøkefulle piruetten i C-delen er det lite i denne etyden som minner om en *melodi*. Materialet som utledes av femfingerfiguren kan nok kalles temaer¹, de er i så fall av en type som er sjelden i musikk etter barokken og klassisismen. I Debussys musikk generelt er det flust med snodig konstruerte melodier, temaer eller figurer som har en litt uklar funksjon² i både teksten og strukturen. I denne etyden er det også slik, men de ulike diatoniske figurene i «Les Cinq doigts» høres ikke ut som Debussy i det hele tatt spilt separat – heller som fragmenter av Scarlatti, Beethoven, eller det åpenbare her utfra tittelen – Czerny-øvelser. Det at disse figurene er såpass amelodiske gjør likevel at vi kjenner dem igjen – som figurer bestående av enkelttoner eller toner smeltet sammen til en diatonisk klang³. Vi kan oppfatte dem som skalafragmenter, etydestoff eller rett og slett Czerny-stoff.

Metamusikk med flere aktører

Ved å vende tilbake til spørsmålet om det antydde dramaet i denne etyden, kan jeg nå kanskje finne enda flere tolkningsmuligheter. Det som er understreket at det er en form for drama – eller kamp – er for det første det stadig økende tempoet⁴. For det andre gir det tydelig todelte materialet et preg av to aktører: diatonisk Czerny-stoff mot ulike former for bitonale krumspring og underfundige melodier. Men hvem er nå egentlig disse aktørene, og hva representerer de?

¹ Altså at de tydelig er forgrunn og ikke akkompagnement, at de blir tematisk utviklet mm..

² Det er vanskelig å avklare om det er melodi, ornament, eller akkompagnement.

³ Jiang beskriver kadenseringen på svarte og hvite femfingerfigurer, i 32-delskvintoler, i takt 91-96, som «a brilliant cluster of sonorities formed by the five-finger pattern». (Jiang, 2012, s. 69)

⁴ Fra forsiktige åttendedeler i starten, så innenfor omtrent den samme gigue-pulsen, til sekstendeler og trettitodeler.

Pianoelev-dramaet fra «Doctor gradus» passer ikke helt her – da må det i så fall være en nokså forstyrret elev. Det passer kanskje, som Gatti hevder, at det er Debussy som kjemper mot Czerny i en musikalsk tokamp, men denne tolkningen virker nesten litt for enkel, særlig fordi Czerny-stoffet går ut over sin «hvite identitet», og forviller seg ut i både svartere skalatyper og andre tonaliteter (som dimskala). For å gå litt tettere på tittelen: Hvorfor skriver Debussy «cinq doigts» i anførselstegn? Han var som regel ganske nøye med slike typografiske detaljer, og ingen av de andre etydene har noe slikt i tittelen. Og det står også «d'après Monsieur Czerny», altså *etter* eller *ifølge* Herr Czerny. Så jeg vil tro at Debussy ønsket å spesifisere noe mer: at etyden er *for* ikke bare de fem fingre (som de fleste pianister har på hver hånd), men ganske konkret *for* de «fem fingre» slik Czerny trenet dem, eller til og med *for* denne *musikken* – eller ikke-musikken – som blir til av pedantisk og rutinemessig øving og tenkning. For femfingerøvelser og skalaer er like ubrukkelig musikk i 1915 som det var for Chopin i 1830¹, og må utfordres og nedkjempes. Så etyden er således *mot*, og ikke *for* de «fem fingre». Men hvis Czerny, hans musikk eller hans fingre er antagonistene, hvem eller hva er protagonist? Hvem er etydens helt, eller helter?

Gigue-rytmen setter først sitt preg på de mer uregjerlige temaene, men likevel ganske snart også på etydestoffet. I resten av etyden synes gigue-rytmen nærmest å leke gjemsel der den forsvinner bak vekselvis nølende innfall og raskere partier, men energien og farten i den dominerer til siste slutt. Den skifter karakter, tross likt tempo, fra dansende og lekent (som i t. 17-27), à-la «La danse de Puck» (i *Preludier bok I*) eller codaen til «Hommage à S. Pickwick» (i *Preludier, bok II*) til raskt løpende eller glidende (som i 35-40), à-la «Les collines d'Anacapri» (fra *Preludier, bok I*) eller «Fêtes» (fra *Nokturnene* for orkester). Jeg tror en grunn til gigue-bruken her, er å gjenbruke noen av få av de rytmiske transformasjonene han brukte så mesterlig i «Gigues» (fra *Images* for orkester, 1905-12)². Men kanskje viktigere er at det måtte være et fransk – eller i det minste ikke-tysk – element i den første etyden. Sett på som en del av dramaet i etyden, blir da gigueen først et påtrengende element for Czerny-stoffet, som etter hvert blir lurt over i gigueens egen energi og humor, dvs. bli med på moroa – eller på dansen.

Det som først forstyrrer Monsieur Czerny, er den lille Ass-en i andre takt, som ved sin obsternasighet åpner opp for en liten flokk av uregjerlige tematiske aktører. Men hvis man ser på disse samlet, er det ikke vanskelig å forestille seg at de hører til samme karakter, og dette

¹ Chopin skal ha hatt avmålt respekt for Czerny, mens Schumann var mer kritisk og mente at «it would be hard to discover a greater bankruptcy in imagination than Czerny has proved» (Lindeman & Barth, 2018).

² «Gigues» er først i suiten, men var det siste av de tre stykkene der som ble ferdig, komponert 1909-1912.

er en aktør man også kjenner igjen, f.eks. i «Golliwogg's Cakewalk», «Minstrels» eller «General Lavine» (i henholdsvis *Childrens' Corner*, *Preludier bok I* og *bok II*). Snodige harmonier, pussige rytmer og vimsete innfall, går igjen i Debussys komiske åre. En av inspirasjonskildene til dette er *commedia dell'arte*-tradisjonen, som han ble kjent med bl.a. i Antoine Watteaus malerier videreformidlet i Paul Verlaines poesi. Paul Roberts diskuterer grundig Debussys forhold til klovner (1996, ss. 218-228). Symptomatisk er en samtale Debussy hadde med klovnen Foottit¹, der de to diskuterer klovnen som kunstner. Foottit innrømmer at den eneste kunst han utfører er å «getting kicked and performing pirouettes». Til dette svarte komponisten at «We musicians to, we too sometimes make harmonic pirouettes [...] and we also get kicked» (Roberts, 1996, s. 225)².

Enten det er en *Harlequin* eller en *Scaramouche*, eller en narr eller klovn som deltar i dramaet «Pour les cinq doigts», er det en skikkelse med mye pågangsmot og stor frekkhet, som tydeligvis ikke har noe imot å bli sparket (t. 86-89), og som til og med prøver å vise sin lyriske side i en liten serenade (t. 50-51). Jeg har tidligere beskrevet den underlige melodien i C-delen (t. 76 og 80) som en piruett, og de påfølgende krumspringene kan også antyde at det som foregår her er en liten dans, eller til og med en opptreden på line. For meg begynner nå dette dramaet å forandre seg en del – fra en intern strid inni hodet til en pianist som hadde tenkt å spille fingerøvelser, via et musikalsk slag mellom Czerny og Debussy, til en ballett for Czernys øvelser og en uregjerlig, men sjarmerende gjøgler. Det er såpass mye bevegelse og lek ute og går her, at jeg ikke ser noe problem med å betrakte denne etyden som en miniballett, særlig utfra at Debussy mellom 1912 og 1915 hadde brukt mye tid på musikkdramatik. Scenariet kan virke naivt og barnslig, men for en komponist som kan få en leketøyselefant til å danse cakewalk og en negerdukke til å synge Wagner³, synes jeg det høres helt troverdig ut, og dessuten at det egentlig ikke er så barnslig.

«Les cinq doigts» handler altså – som «Doctor Gradus» – om å spille øvelser, om å bli «flink på piano». Etyden blir så å si til mens den spilles. På et annet nivå handler den også om ulike typer musikalsk (eller umusikalsk) materiale som spilles ut mot hverandre, muligens tenkt personifisert til et lite drama. Hva Debussy egentlig tenkte får vi nok aldri vite, men disse ideene synes jeg er verdt å opprettholde, om ikke annet for å se om de kan avsløre noe mer om de andre etydene i samlingen. Tittelens formulering antyder at det ligger mer enn én

¹ Halvparten av en da berømt duo: Foottit (eller Footit) & Chocolat (Circopedia, 2018).

² Roberts siterer fra René Peters *Claude Debussy* (1944).

³ I «Jimbo's Lullaby» og «Golliwogg's Cakewalk» i *Childrens' Corner*. I første stykke oppstår en rolig, pussig dans i takt 29-38. I det andre siterer Debussy åpningen av forspillet til Wagners *Tristan og Isolde* i takt 61-62 og videre.

tanke bak. Dermed kan man lure på hva Debussy egentlig mener med «Pour les Tierces» eller «Pour les accords». Er det «bare» en utforskning av et klaverteknisk aspekt, eller er disse aspektene også deltakere eller aktører i et beslektet drama?

Stilistisk ballett

Det er mange måter å karakterisere denne musikken på. Jeg har beskrevet de individuelle «aktørene» i dramaet tidligere, som pedantisk (Czerny-stoffet), og lekent og sprettent (gjøgler-musikken). Dialogen, eller kampen mellom de to, altså hele stykket kan beskrives med begreper som lett beskriver mye av Debussys sene produksjon: ulike skalatyper om hverandre, polytonalitet, raske karakterskift, korte, gestiske temaer og fragmenter fremfor lengre linjer. Overordnet karakter er lys, munter, optimistisk, underfundig. Etyden fremviser i hvert fall ingen av de typiske karaktertrekkene man assosierer med impresjonisme.

Ideen om å iscenesette en pianist som øver er ikke ny: Allerede i 1886 laget Camille Saint-Saëns *Dyrenes karneval* – en humoristisk suite for kammerensemble der skilpadder danser Offenbachs «Can-can», Elefanter danser Berlioz' «Sylfidenes dans», gullfisk fremfører Beethovens «Til Elise», og (dårlige) pianister spiller skalaer. Humoren her er i utgangspunktet satirisk, et lett harsellas med samtidens og fortidens musikk, men settingen er ganske absurd, kanskje proto-surrealistisk. Saint-Saëns nektet fremføringer og publisering av *Dyrenes karneval* frem til sin død (Wikipedia, *The Carnival of the Animals*, 2018), og vi vet ikke om Debussy kjente til verket. Men ideen kan likevel ha forplantet seg til den unge Debussy.

Et lite, verbalt tegn på at noe nytt er på gang, er den underfundige karakterbetegnelsen *Sagement* i begynnelsen av stykket. At åpningen skal spilles som en flink liten pianist, styrker jo tolkningen av denne etyden som drama, men det er også sannsynligvis en bevisst humoristisk karakterisering, og kan også kanskje være en inspirasjon fra andre komponister. Vi vet at Debussy kjente til Charles Valentin Alkans ofte pianistisk utfordrende musikk, og var glad i særlig de mindre karakterstykkene (Gibbons, 2018). Også i dag er dette musikk av omsdiskutert musikalsk kvalitet, men av høy originalitet, og med mye fantasi¹, ikke minst i karakterbetegnelser. Blant Alkans småstykker finner vi *Con entusiasmo* (Med entusiasme, i *Preludier* op. 31/5), *Liberò ma senza scossa* (Fritt men uten sjokk, i *Preludier* op. 31/7), *Trés carrément* (Svært kantet, i *Esquisses*, op. 63/6), *Tempo ordinario* (Vanlig tempo, i *Esquisses*, op. 63/35), og i tillegg en rekke nokså absurde titler, som *Marcia funèbre sulla morte d'un Pappagallo* (Sørgemarsj for en død papegøye, for kor), «Pseudo-naïveté» (*Esquisses*, op.

¹ Hans von Bülow skal ha kalt ham «Klaverets Berlioz».

63/8) og «Inflexibilité» (*Esquisses*, op. 63/28). Gioacchino Rossini fremviser også en nesten surrealistisk humor i sine sene småstykker, *Péchés de vieillesse* eller Alderdomssynder: «Valse torturée» («Torturert vals»), «Étude asthmatique» («Astmatisk etyde»), «Impromptu tarantellisée» («Tarantellisert impromptu»), er fra *Album pour les enfants dégourdis* (*Album for kvikke/oppvakte barn*), «Un profond sommeil» («En dyp søvn»), «Un réveil en sursaut» («En brå oppvåkning») og «Valse boiteuse» (Haltende vals), fra *Album de chaumière* (*Hyttealbum*). Denne pussige humoren kan også ha resonnert hos Debussy, fra han var ung pianist.

Mer sannsynlig (og muligens åpenbart) er det at noe av humoren til Erik Satie har sneket seg inn her. De to hadde kjent hverandre siden tidlig på 1900-tallet, og Saties musikk var kjent for forunderlige ideer, usaklige sammenhenger og absurde titler og tempobetegnelse, lenge før han såkalte «humoristiske periode» tar til (rundt 1912). Satie kunne karakterisere sine stykker med fraser som *Large de vue* (Storsinnet/vidsinnet, til «Choral» i *Aperçus désagréables*, 1908), *Très bien* (Meget godt, fra Forspill til 3. akt av *Le Fils des Étoiles*, 1891), *Avec conviction et avec une tristesse rigoureuse* (Med overbevisning og med en streng tristhet, *Gnossienne nr. 6*, 1897). Saties ballet *Parade*, fra 1916, med handling av Jean Cocteau, scenografi av Pablo Picasso og koreografi av Leonid Massine, ble av Guillaume Apollinaire beskrevet som «une sorte de surréalisme» («en form for surrealisme») tre år før begrepet ble brukt om kunstformen i Paris (Wikipedia, *Parade_(ballet)*, 2018). Sett i sammenheng med den nesten collage-aktige sammenstillingen av ulike materialtyper i «Pour les cinq doigts» og det underfindige temperamentet, er jeg fristet til å prøve merkelappene kubisme og surrealisme på denne etyden.

Enda en referanse gjør sin entre sidelengs fra en venn og kollega av Debussy som ikke var kjent som spesielt avant-gardistisk: André Caplet er mest kjent som orkestrator – av Debussys *La boîte à joujoux*, *Le martyr de saint Sébastien*, og *Children's Corner* (i 1911). I 1909 skrev Caplet en liten suite for firehendig klaver til Debussys datter Claude-Emma (også kjent som Chouchou), med tittelen *Un tas de petites choses* (*En haug med små ting*). Stykkene er delvis inspirert av *Children's Corner*, som også er dedisert til Debussys «petite Chouchou». Claude-Emma var 3 år i 1908 og kunne således ikke spilt farens suite på noen år enda¹. Men året etter, kunne hun kanskje spilt Caplets suite, i hvertfall primo-partiet. Det som er snedig med Caplets suite er nemlig at den ene stemmen (diskant) er for «les petits mains»

¹ Vi kan anta at Chouchou selv ble kjent med Czernys fingerøvelser senere, fra et brev Debussy skrev til datteren fra St. Petersburg i 1913 (da hun var 8 år), der han spør henne hvordan det går med «geniet M. Czerny» (Debussy, 1987, s. 283).

(«de små hender»), konsekvent i femfinger grunnposisjon C-dur. Mens den andre stemmen (bass/akkompagnement) i betydelig høyere vanskelighetsgrad, stort sett akkompagnerer i andre tonearter¹. Dette er altså musikk for Chou-Chous fem fingre. Og undertittelen er «pour les enfants bien sages» – «for veldig flinke barn». Særlig etter at Caplet orkestretre *Children's Corner* i 1911, er det ikke usansynlig at Debussys *Sagement* er en liten hilsen tilbake til Caplet.

Det er også mulig at «Pour les cinq doigts» kan være en slags hilsen til Igor Stravinsky og hans ballett *Petrouchka* (1911), som Debussy var veldig begeistret for. Musikken til Stravinsky inneholder en spesiell harmonikk basert på sammenstilling av C-dur og Fiss-dur (Petrouchka-akkorden). Dette kan minne om Debussys måte å sette opp svarte og hvite tonaliteter mot hverandre på. Men det klinger ikke veldig nært beslektet, mest fordi Stravinsky harmonikk er akkordisk, mens Debussys er formulert i passasjer og løp – dvs. lineær. Hvis det er en forbindelse er det heller Stravinsky som har «lånt» av Debussy, som brukte stor-hvitt-basert harmonikk allerede i avslutningen av «Poissons d'or» (fra *Images, bok II*, 1908). Men det er en annen «oppfinnelse» i *Petrouchka* som de to stykkene har felles, nemlig en musikalsk referanse til noe umusikalsk: I Debussy, de «fem fingrene» til Czerny (eller Chouchou), og hos Stravinsky, lyden av et munnspill (vekselvis på inn- og utpust) orkestret i horn og oboer (eks 1.8.). Altså, i begge tilfeller blir lyden av et instrument som blir spilt av en amatør, presentert som en del av tematikken. Gjøgleren i Debussys etyde synes også å være en god utfordrer til marionetten Petrouchkas humor og energi, og sammen med collage-preget i begge stykker, er det ikke utenkelig at det finnes et slektskap mellom de to.

Eksempel 1.8. Igor Stravinsky: *Petrouchka*, 1911-versjonen, tall 131 + fem takter, obo (1-3 i C, i øverste system) og horn (1-4 i F, i nederste system)

¹ Åpningsstykket, en «Berceuse» går for eksempel i Dess-dur, mens diskantlinjen går i C. Resultatet er bare delvis bitonalt, siden modulasjoner gjør at tonene hos den «lille» pianisten passer oftere enn man skulle tro.

Etyde nr. 2: «Pour les Tierces»

Dette er den første av tre etyder som er viet til et spesifikt intervall, hver med ulike særegne klavertekniske/idiomatiske og harmoniske/tonale konsekvenser og muligheter¹. Jeg kommer til å se på de spesifikke mulighetene for tersene og hvordan Debussy bruker dem i denne etyden utfra intervallets egenart. Det virker som om Debussy kan ha hatt en historie for sine terser, siden flere som har skrevet om etyden har påpekt elementer av både bølgeskulp og månestråler. Paul Roberts ser ut til å ha vært en av de første som påpeker likhetstrekk med «Clair de lune»² (1996, ss. 304-306), og han gjengir også et interessant sitat (fra et brev til Durand) fra Debussy: «These *Études* hide a rigorous technique beneath the flowers of harmony» (1996, s. 304)³. Jeg ønsker derfor å se litt grundigere på referansene til «Clair de lune» og Verlaines dikt av samme navn, og jeg vil også lete etter andre skapninger som kan gjemme seg i harmoniene under overflaten.

Etyden «For Tersene» har intervallet ters som hovedtekstur og utforsker tersene som teknisk og musikalsk utfordring. Formen er todelt med en tydelig repetisjon av åpningen (i b-moll eller F-frygisk) fra takt 45. Hvis man ser på de dramatiske utbruddene i takt 13-14 og 67-76 som en konkluderende frase, kan man se på takt 15-44 som en B-del. Men formelementene er ikke tydelig avgrenset: A-temaet har for eksempel ulik fortsettelse hver gang, slik at det er like hensiktsmessig å se på formen som ganske fri og rapsodisk.

Hva tersene kan

«Pour les Tierces» er ikke Debussys første tersetyde. I bok II av *Preludiene* (1911-13) bærer det nest siste tittelen «Les tierces alternées» – tersene alternerer eller veksler. I denne dannes harmonier og melodier ved terser i begge hendene i rask kryssing over og under hverandre. Tittelen er tilsynelatende abstrakt, som i *Etydene*, og antyder bare hva tersene holder på med i en rent teknisk betydning. Samtidig er den interessant, siden tersene (som tersene i etyden) er aktører i musikkstykket – de *vil* noe. De harmoniske konsekvensene av «tersvekslingen» er egentlig dristigere og mer modernistisk klingende enn i etyden skrevet to år senere, med bl.a. utstrakt bruk av bitonalitet, heltoneskalaer og Tristan-akkorder. Roy Howat viser at preludiets terser også er opptatt av musikkhistorien, med referanser (bl.a. i starten) til Richard Wagners

¹ Kvarter og sekster behandles i etyde nr. 3 og 4. I oktavytyden «Pour les octaves» (nr. 5) gir ikke intervallet som har hovedrollen noen harmoniske konsekvenser, siden det kun gir en dobling av den aktuelle tonen.

² Fra Suite Bergamasque, skrevet rundt 1890, revidert før utgivelse i 1905.

³ «Disse *Etydene* gjemmer en grundig teknikk under blomstene av harmonier.»

Forspill til Siegfried (2009, s. 170), og til en liten melodi fra Igor Stravinskys Vårofferet (2009, s. 27).

Etyden for terser er mest opptatt av diatoniske, paralelle terser, og er kanskje på grunn av dette preget av en klang som ligger litt nærmere terspassasjer hos romantikere som Chopin og Liszt. Det er mulig at Debussy hadde Chopin i bakhodet rent pianistisk, siden Chopins tersetyde (op. 25/6) går i giss-moll, en toneart som også inneholder alle de fem sorte tangentene. Rent idiomatisk er det stort sett enklere å spille paralelle terser med en del svarte tangenter i skalaen, siden fingrene da lettere kankryse over og under hverandre. Debussys etyde har imidlertid en idiomatikk som bare gjør fremføring enklere noen få steder, og man bør utarbeide en god fingersetning i denne etyden for ikke å «snuble» i egne fingre.

Både tonalt og teksturmessig er dette en av de mest enhetlige av etydene, med en nesten ubrudt strøm av terser i stort sett mollpreget klang. Men likheten til romantikkens terspassasjer er mest grafisk; Debussy skifter skifter modus opptil flere ganger i hver takt, og bruker også en rekke tonaliteter som er fremmede for romantikken, så harmonikken blir nærmest kontinuerlig fluktuerende – typisk for sen Debussy. Terser er «i stand til» å frembringe en rekke tonale effekter, siden terser kan stables på ulikt vis for å danne en rekke skalatyper og samklanger. Den mest påfallende skalatypen som strider imot tersenes natur, er den pentatone, siden en tersdobling av den vanlige pentatone skalaen ville produsere flere enn de fem trinnene man er begrenset til. Ergo forekommer ikke pentatonikk i denne etyden. Margit Rahkonen (og flere) påpeker en maritim karakter, fremkalt av bølgende bevegelser i teksturen (2016, s. 84), stort sett rolige, men med litt større bølger utover i etyden. Et harmonisk trekk som også kan gi våte assosiasjoner er stadig bruk av ulike typer vekslinger mellom dur og moll, hvilket kan gi en skimrende effekt.

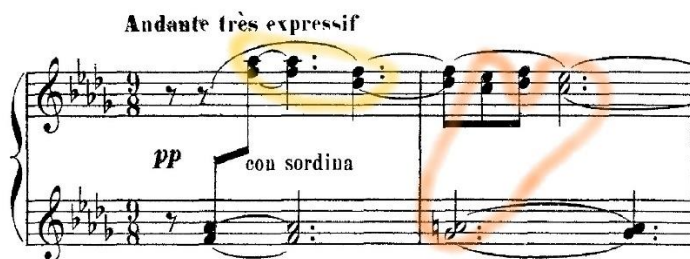
Hva tersene vil

Første takt består av to figurer av åtte sekstendeler i høyre hånd, som gjentas senere i etyden i samme toneart (i takt 45 og 59-60), og således er lette å oppfatte som et hovedmotiv i etyden. Fra begynnelse blir den harmoniske ambivalensen tydelig enn den ser ut som. Fortegnene (5 b-er) antyder Dess-dur eller b-moll, men den første figuren klinger mer som f-moll (eller F-frygisk). Repetisjonen av samme figur forkjøvet ned en ters, gir en følelse av Dess-dur når man spiller den alene. Men her blander venstre hånd seg inn med en A og en Gess, hvilket kompliserer lydbildet: A-en sammen med Dess og F (i høyre hånd) utgjør en forstørret treklang, dvs. at den kan antyde en heltoneskala, men det er like lett å oppleve at Dess-F oppløses til C-Ess, som sammen med A (og senere Gess) utgjør en forminskert treklang

(dimakkord, med Gess-en). Denne akkorden oppfattes lett som ganske vemodig, muligens fordi den kan oppfattes som en F7 med forminsknet none, altså en dominant til b-moll. Neste takt fortsetter i Ess-dur, men i takt 3 mellomander vi litt lenger på b-moll. Den samme dimakkorden gjentas snart etter (i takt 4, 3. slag, og takt 5, med enharmonisk Bess istedenfor A).

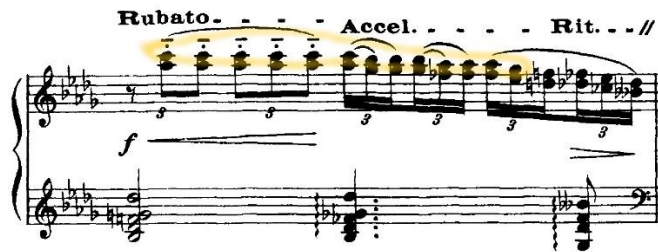


Eksempel 2.1. «Pour les Tierces», takt 1. Uthevet i gult er tersene man også finner i åpningen av «Clair de lune» i høyre hånd. I oransje er fremhevet tonene i dimakkorden som også oppstår i 2. takt av «Clair de lune».

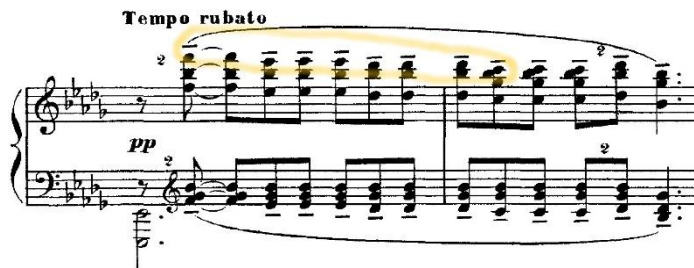


Eksempel 2.2. «Clair de lune», fra *Suite Bergamasque* (1890, rev. 1905), takt 1-2. Uthevet i gult er tersene som er bakt inn i teksturen i første takt av «Pour les Tierces». Dimakkorden som dannes senere i samme takt av etyden er uthevet i oransje.

Det er ikke lett å oppfatte gjenklangen av «Clair de lune» i denne åpningen, men ved å spille åpningstaktene av de to stykkene etter hverandre, kan man fort merke en harmonisk refleksjon av månestrålene på etydens bølgende overflate. Ved å sammenlikne notebildene (eks. 2.1. og 2.2.), blir det enda lettere å se at tersene og harmoniene i Debussys «gamle slager» er bakt inn i den nye etyden, foruten det åpenbare at hovedaktørene i «Clair de lune» også er terser. Det er kanskje enklere å høre en annen referanse til «Clair de lune» litt senere i etyden: I takt 13 og 14 kommer et aldri så lite frustrert utbrudd, som i klang og karakter er litt annerledes, men i melodisk struktur minner veldig om en intens men mye mer lavmælt passasje i «Clair de lune». Dette utbruddet dukker opp igjen mot slutten av etyden (fra takt 67 og ut), og bygger opp til en ganske brutal og pessimistisk avslutning av etyden i b-moll. At månestråler skimrer med et litt annet lys når det speiler seg i etydens åpningsbølger er forståelig, men hvorfor den praktfulle akkordrekken i «Clair de lune» blir til et såpass energisk utbrud som eller bryter med etydens karakter, krever litt spekulasjon om inspirasjonen.



Eksempel 2.3. «Pour les Tierces», takt 13.



Eksempel 2.4. «Clair de lune», fra *Suite Bergamasque* (1890, rev. 1905), takt 15-16.

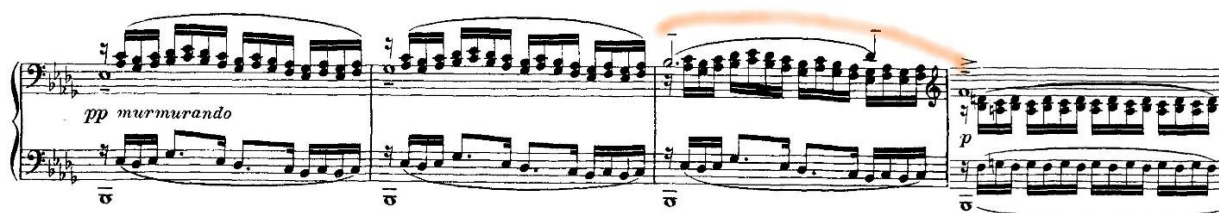
Går man til Paul Verlaines dikt «Clair de lune», som ble tonesatt av Debussy to ganger (selvstendig i 1882, og med to andre dikt i *Fêtes galantes*, i 1891), finner man kanskje noen ledetråder. Kan det være at ordene i nest siste linje – « Et sangloter d'extase les jets d'eau » – har fått både mer energi og tragedie i 1915 enn i de tre tidligere tolkningene? Jeg vet ikke hvordan «fontenenes hulkende ekstase» bør høres ut, men kanskje det kan bli noe som i Debussys etyde? Det som også er påfallende er ordene som refererer til dans (som «Bergamasques») som er de som muligens har forplantet seg ut i etydens andre «tema» eller motiv, en rolig, litt pussig dans som dukker opp først i bassen i takt 49-52 og igjen i diskanten (over kromatiske terser) i takt 53-57. Dette er en slags bergamask, med rytmer som passer til den norditalienske dansen, bare en tanke roligere¹. Melodien her virker nokså naivistisk eller barnlig, særlig i den mer kromatiske harmoniseringen (se eks. 2.5.). Jeg ser ingen likheter med andre temaer hos Debussy, men det kan tenkes å være et lite leketøysdyr fra Emma-Claudes barneværelse som tar seg en liten svingom, muligens litt vemodig med luttakkompagnement.



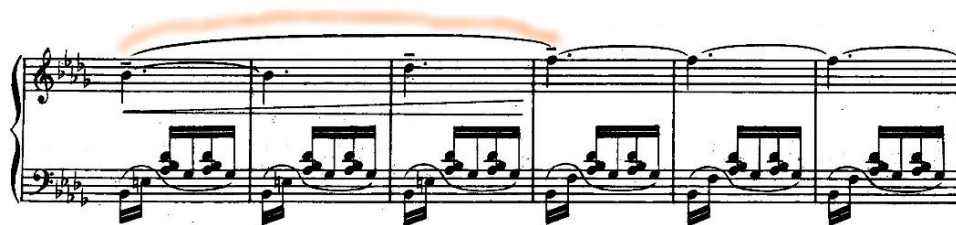
Eksempel 2.5. «Pour les Tierces», takt 53-54. Dansetema i diskant.

¹ Harmonisk er Debussys bergamask feil: En bergamask repeterer akkordene I-VI-V-I.

Verlaines lutt er selv hørbar etter et poetisk bølgende parti i b-moll/B-dur (takt 15-27) med en rolig melodi i stigende terser (eks 2.6.). Denne er veldig lik et parti i preludiet «La s renade interrompue» (eks. 2.7.) også harmonisk – med en vending fra b-moll til B-dur akkurat der melodien treffer F i begge eksempler. Bare akkompagnementsteksturen¹ og toneleiet er ulik. Teksturen i preludiet har mange repeterte noter og andre figurer typisk for spansk/andalusisk gitar.



Eksempel 2.6. «Pour les Tierces», takt 53-54. Melodi markert med oransje.



Eksempel 2.7. «La s renade interrompue», fra Preludier, bok I, takt 106-111. Melodi i diskant, markert oransje.

Også et par gullfisk har funnet veien til tersenes verden: I «Pour les Tierces» legger harmonikken seg nesten til ro i takt 34-35 på en Dess-7-9-akkord (se eks. 2.8.). Litt annerledes tekstur og melodi, men samme akkord, bare i enharmonisk Ciss-7-9 finnes igjen i «Poissons d'or» fra Images bok II mot slutten (eks. 2.9.).



Eksempel 2.8. «Pour les Tierces», takt 34-35. Grunnakkorden (i gult) klinger som Dess-dur med sekst, septim og none (B, Cess og Ess), med tersen (F) i bunnen. (Førsteutgaven har Gess–E–Cess istedenfor G–E–C i slutten av takt 34, høyre hånd.)

¹ «La s renade interrompue» imiterer en spansk gitar-tekstur.



Eksempel 2.9. «Poissons d'or» fra *Images bok II* (1908), takt 90-94. Enharmonisk lik Ciss-dur med sekst (Aiss), septim (H) og none (Diss) i høyre hånd.

Debussy beskriver (igjen i et brev til Durand) hvordan musikken ikke kom til ham «bare ved å lytte til sangen fra småstein beveget av bølgene» (Roberts, 1996, s. 304). Det virker som bølgeskvulpet også har fått ham til å mimre over tidligere komposisjoner og gjemme noen av dem under tersenes nostalgiske og melankolske bølger.

Etyde nr. 3: «Pour les Quartes»

Dette er stykket Debussy selv mente inneholdt tidligere «unheard-of things» (Debussy, 1987, s. 300), og kvartene fremfører absolutt en av de harmonisk mest nyskapende av Debussys *Etyder*. Jeg kommer til å se på hva «kvartene er i stand til å gjøre» og hva de ikke er så gode til, og hvilke konsekvenser det får i Debussys musikk. Jeg vil se litt på både tekstur og rytmikk i denne ganske fantastiske og mystiske kreasjonen. Dernest vil jeg lete etter mulig inspirasjon i to stykker fra *Children's Corner*. Jeg vil også bruke litt plass til en liten drøfting av stil og karakter.

Etyden «For Kvartene» er omtrent todelt, der første del (A) virker improvisatorisk, nærmest atmosfærisk, med korte fraser og bare antydning av rolig, tredelt rytmikk. Fra takt 49 øker energien og danserytmikken blir tydeligere og mer enhetlig frem til B-delen, en ganske taktfast og energisk marsj (t. 53-64). Takt 65-85 vender tilbake til åpningens atmosfæriske karakter og kan ses på som en coda eller en forminsket reprise på A-delen.

Hva kvartene kan

Kvarten er et intervall som har vært regnet som dissonerende i store deler av musikkhistorien. Parallele kvarter og kvinter har vært uønsket i tradisjonell, vestlig kontrapunkt siden renessansen (Wikipedia, Counterpoint, 2018). En ren kvart alene har en klang som er ambivalent, nesten ustabil. Dette fordi i motsetning til komplementærintervallet, en ren kvint, er grunntonen (slik våre ører er oppøvd i vestlig harmonikk og stemmeføring er fundert) *ikke* i bassen. Kvarten vil derfor i mye større grad enn kvinten oppleves som utydelig eller svevende. En kvartsekstakkord oppleves normalt sett ikke som endelig – vi er ikke tilfredse før

grunntonen ligger i bunnen. Terser og sekster rommer en antydning om dur eller molltonalitet, mens en ren kvart er nøytral i så henseende, altså harmonisk ambivalent, før den får selskap av flere toner.

Tidligere har Debussy brukt parallelle kvarter og kvinter som ornament¹, der de ofte inngår i en orientalsk preget, pentaton tonalitet. En pentaton skalatype er den enkleste å bruke kvarter i konsekvent, siden et kvartintervall i fire av fem skalatrinn vil treffe et annet trinn i den samme pentatone skalaen. Åpningen av «Pour les quartes» eksemplifiserer dette: De øverste tonene i kvartene i første og andre takt, A-G-D-C-G-C-D-G-A-C-A-C-A, tilhører samme skala som de laveste, E-D-A-G-D-G-A-D-E-G-E-G-E, og venstre hånds kvarter i andre takts motstemme holder seg også til samme skala, altså G-A-C-D-E (se eks. 3.1.). Stemmeføringen i kvarter, manglende bass og mangel på terser resulterer i veldig lite å forholde seg til om man leter etter en dur-/molltonalitet eller en grunntonefølelse i denne strukturen. Opplevelsen blir isteden av en lett diffus pentaton klang, selv om sporadiske dur-sekstakkorder og moll-septimakkorder oppstår i samspillet mellom de to stemmene. Det meste av tonaliteten og teksturen i denne etyden er dominert av denne måten å bruke kvartene på.

Andantino con moto

Eksempel 3.1. «Pour les Quartes», takt 1-3. Samklngen i takt 2 (uthevet i oransje) kan lettere tolkes som C6 enn a7, mens den i takt 3 (uthevet i gult) kan tolkes som Ass6 lettere enn f7.

Senere i etyden brukes også kvartene i diatoniske skalaer og samklang i terser, hvilket gjør at dur- og moll-tonalitet oppstår. Rene kvarter finnes ikke i en heltoneskala, så de burde ikke kunne lage denne tonaliteten, men Debussy «jukser» litt ved å anvende forminskede kvarter, som klinger som store terser (i takt 22). Etter hvert som bassregisteret tas i bruk ser vi også flere eksempler på hvor eksotisk og ambivalent en kvart i bassen virker. Debussy har et slående eksempel på dette i første sats av *La Mer*, «De l'aube à midi sur la mer» i den første store kadensen (eks. 3.2.). Her er det parallelle kvinter i de tre akkordene Fiss–E–Ciss, som

¹ f.eks. i «Pagodes» fra *Estampes*, 1903 (takt 27-30), og i «De l'aube à midi sur la mer» fra *La Mer* (2 takter før tall 3)

alle er uten ters, mens bassen har D–H–Giss. Dette gir et vagt preg av ciss-moll, mens Gissen i bassen gir en sterkere tonal ambivalens¹.

Eksempel 3.2. «De l'aube à midi sur la mer», fra *La Mer* (1905-1905, rev. 1908), i André Caplets versjon for to klaver, 5 takter etter tall 8.

Hva kvartene gjør

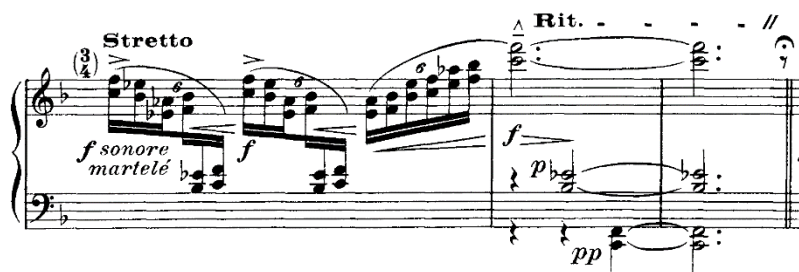
Denne etyden fungerer som et lite musikalsk bilde, der en ekstatisk dans gradvis trer frem fra en diffus bakgrunn av spredte melodifragmenter og utydelig tonalitet. Margit Rahkonen skriver at de parallelle kvartene «bear the feeling of a distance in time, medieval organum, while the pentatonic mode arouses images of times of antiquity or the orient and its exotic dances» (2016, s. 87). Åpningen minner om stille enslige melodilinjer som springer ut fra intet i flere stykker vi har hørt tidligere hos Debussy², men her er de rolig improvisatoriske delene strukket ut over halve stykket, fulgt av en nokså intens danseoppvisning, før alt roer seg igjen og de siste tonene av orientalsk mystikk langsomt dør ut.

Kvartene gjør naturlig nok alle modusene mer diffuse enn de ville vært med en enkel melodilinjje. Etter åpningens G-A-C-D-E-tonalitet, tar en kromatisk vending oss til en Ess-F-G-B-C-klang i takt 3-4. De to neste taktene har en akkord hver (Fess-A-Ciss-F+C og Fess-B-Dess-Gess+C). De er litt hver for seg litt flertydige, men kan tolkes som F7+5, med septimen i bassen, og Gess7-5 med septim i bassen eller C7-5-9 og ters i bass, hvilket passer bedre med F-dur tonaliteten som kommer litt senere. Litt spenning forårsakes av den forsiktig bankende C-en i begge takter – første antydning av danserytmene som skal bli mer fremtredende etter hvert. Takt 7-9 er den første av fire krasse utbrudd av gamelan-liknende kvart-kaskade,

¹ Satsen slutter med en liknende kadens, men da i Dess-dur (enharmonisk lik Ciss-dur), med hørbar ters og grunntonen i bassen.

² I stykker som *Forspill til faunens ettermiddag*, både «Jimbo's Lullaby» og «The Lonely Shepherd» i *Children's Corner*, samt «Piken med linhåret» og «Bruyères» fra *Preludiene* (bok I og II).

markert *sonore martelé* (= *hamret klang*). Den pentatone skalaen er nå B-C-Ess-F-Ass og blir av de fleste fortolkere fremført med pedal gjennom de tre taktene, hvilket får overtonene til å stråle ut i klangen *etter selve kaskaden*¹ – en ganske forbløffende effekt. Det er også her vi første gang får en dyp bass Kaskaden og den påfølgende klangutvidelsen i bassen gjentas med modifikasjoner i takt 10-12 og senere i 37-39 og 40-42.



Eksempel 3.3. «Pour les Quartes», takt 7-9. Gamelan-kaskade og mystisk bass, kanskje en imitasjon av *Gong ageng*, den store bronsegongen, som i javanesiske og balinesiske gamelan alltid skal klinge ut (Wikipedia, *Gong ageng*, 21).

Neste frase (t. 13-19) har en tydeligere diatonisk tonalitet, og slutter i en tydelig plagal kadens (IV-I = B-dur–F-dur, i t. 18). Fortsettelsen er mer underfundig, med oktatone skalaer (i t. 21 og 23) og litt heltoneskala (t. 22), før denne frasen også lander på en litt ettertenksom F-dur (t. 25). Det er melodilinjen i venstrehånd som er ettertenksom, først ved å gå innom en Ass (og dermed avstedkomme f-moll) a (F-dur), og etter dette fortsetter den på egenhånd i en melankolsk solo som modulerer oss til et mer beveget parti i Cess-frygisk (t. 29-36), markert *Ballabile e grazioso* (*dansende og grasiøst*).

Så langt i etyden har rytmikken vært rolig, tilbakeholdt, flytende og full av små gester og fraser. Litt avhengig av fortolkning vil man bare ha oppfattet litt av 6/8 eller 3/4-takten som ligger bak som en godt skjult sarabande. Nå inntreer en mystisk, rolig vals (fra t. 29 helt til t. 49 avbrutt av de to gamelan-kaskadene i t. 37-42), som bygger opp rytmisk og harmonisk energi (i E-dur/frygisk i t. 46-48), før neste hoveddel – den store elefantmarsjen (t. 49-64).

Elefantparaden

Etter et par fanfarer i bassen, i parallelle kvarter og med en klang som kan minne om store eksotiske messinginstrumenter, er det klart for et av de mest suggererende partiene i alle de tolv etydene. Faste fortegn forsvinner, men det er nok mest for å gjøre det lettere å notere

¹ Om dette partiet utdyper Qing Jiang Paul Roberts' gjennomgang av Debussys forhold til gamelan og hans bruk av gamelanliknende teknikker i tidligere klaverstykker, og mener også at den pentatone klangen her får et dypreg (Jiang, 2012, ss. 49-50). Jeg oppfatter ikke dette slik, mer som en slags pentaton sky, men med F-dur like etter er det lett å føle tonearten i disse kaskadene når man kjenner stykket «for godt».

bitonale klanger, som det blir flere av etter hvert i mellomregisteret. Marsjtakten¹ er understreket av et ostinat i bassen, på Dess-Ass, som antyder en Dess-dur-tonalitet i hele avsnittet. Her vokser teksturen til fire sjikt: Bass-ostinatet, en oktavert mellomstemme i venstre hånd, akkorder fordelt på høyre og venstre hånd samt melodier og kvart-kaskader i høyre hånd² (se eks. 3.4.). Klangen i denne delen er nesten bitonal, i og med at akkordene i mellomregisteret i starten beveger seg i noen ganske fjerne slektninger av Dess-dur. Bass-ostinatet gir samme effekt som et orgelpunkt, og antyder at vi skal et sted som har med disse tonene å gjøre, med en veldig spenningskapende effekt. Dess-dur er egentlig ikke tydelig i akkordene før i takt 59 og 60, men da forårsaker venstrehåndts mellomstemme en mulig opplevelse av Dess7 (med en Cess i t. 59) og dess-moll (med en Fess i t. 60)³. C-F-kvarten som legger seg oppå Dess-Ass-ostinatet i takt 62 ødelegger stemningen definitivt, og bringer oss inn i en dyster harmonisk kretsing rundt b-moll, B-dur og F-dur for etydens siste, rolige del.

Eksempel 3.4. «Pour les quartes», takt 53-56. Elefantmelodien uthevet i oransje, bass i rødt, akkorder i grønt, mellomstemme i gult (fortsetter etter dette oktavert) og kvartkaskader i blått.

Grunnen til at jeg kaller melodien her for et elefanttema blir tydeligere ved å hente frem «Jimbo's Lullaby» (fra *Children's Corner*) og høre på karakter og rytmisk struktur i marsjen som utspiller seg der (eks. 3.5.). Tempoet er nært det mange har i etyden (kompensert for halverte noteverdier), og til og med det tonale landskapet ligner: Jimbos takt 57-60 går i

¹ Ifølge Howat, en cakewalk, slik han også beskriver Jimbos marsj i *Children's Corner* (Howat R. , 2009, s. 256).

² Man kan også se på kvartkaskadene og elefantmelodien som to forskjellige sjikt/lydobjekter, men her vil valgt tempo og pedalbruk avgjøre om kvartene blir oppfattet som melodiske eller en pentaton klangkaskade.

³ Jeg opplever likevel t. 59-61 som Dess-dur tross denne moll-antydningen, men er litt usikker på hvorfor. Jeg tror at F-en i Dess-durakkordene i begge hender sitter såpass godt i øret at jeg ignorerer Fess-en, eller tolker den som bitonal.

Ess-dur/moll (to steg unna Dess-dur), og like før har elefanten marsjert i Gess-dur (ett steg fra Dess-dur, t. 53-56). Også det som skjer når alt roer seg ned, minner: «Jimbo» minnes vuggesangen sin og faller i søvn til en mystisk B6-akkord med en bitonal (eg. heltoneklang) Ess og Dess i diskanten. «Kvartene» roer seg ned med noen atmosfæriske takter, der den store prosesjonen av rikt dekorerte elefanter blir redusert til et minne eller en drøm. Teksturen i «Jimbo» er også bemerkelsesverdig rik for et lite «barnestykke» med opptil tre hørbare sjikt, og dessuten flere steder antydninger til gamelan og gonger – gjerne illudert ved en stor sekund eller en enkelt tone.



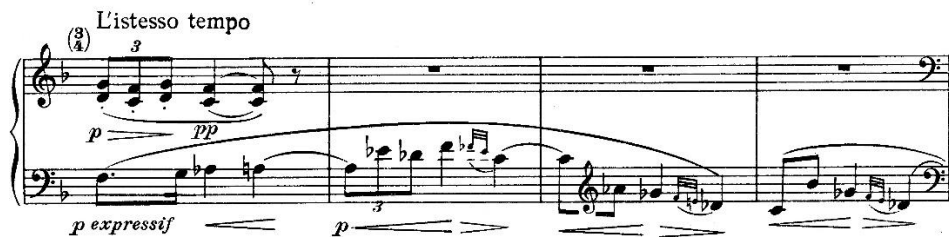
Eksempel 3.5. «Jimbo's Lullaby», fra *Children's Corner*, takt 57-60. Elefantmelodien uthevet i oransje, og mulig gong er gul.

Hyrder i jungelen

Som nevnt er det flere av Debussys tidligere pianostykker som begynner med enkle, lyse teksturer som oppstår så å si av ingenting. Men jeg synes å oppfatte en melankolsk gjenklang av «The Little Shepherd» flere steder i denne etyden. Stykket består kun av tre innsatser (som en enslig obo eller fløyte), fulgt av et mer beveget parti og til sist en fullstendig, autentisk kadens (II-V-I) i pianissimo, som får klinge ut. Disse kadensene, med full stopp og lange pauser, kan minne om etydens gamelankaskader med bassgonger (t. 7-12 og 37-42) selv om tonaliteten er helt annerledes. Hver innsats i «The Little Shepherd» har en ny modus: Giss-lokrisk/H-dorisk, Diss-frygisk, og en dimskala fra D (uten 2. trinn). Ikke minst den vemodige melodien i etyden (t. 26-28, gjentatt *con tristezza* i t. 75-76), ligner påfallende både i karakter, modus og struktur.



Eksempel 3.6. «The Little Shepherd», fra *Children's Corner*, takt 1-4.



Eksempel 3.7. «Pour les Quartes», takt 25-28.

Debussys «lille hyrde» er etter skalatypene og stemning å dømme arabisk eller gresk¹, mens «Kvartenes» mer eksotiske omgivelser og toneganger lukter mer av orienten, muligens i et gammelt rike med praktfulle templer og palasser i varme og frodige omgivelser, som i Indokina.

Karakter og stil

Jeg finner altså spor etter både elefanter og hyrder i denne rike og komplekse etyden. Det kan høres ut som også et ekko av Maurice Ravel's «Galgen» («Le gibet» fra *Gaspard de la nuit*, 1908) har funnet veien inn i den rolige delen etter marsjen. Dette er bare basert på at noen få klanger og gester er ganske like i de to stykkene², og at «Galgen» har en tydelig b-molltonalitet som ganske dystert dukker opp i slutten av Debussys etyde (i t. 79 og 80). Jeg har en pussig følelse av at kvartenes tonale ambivalens også sprer seg ut i hele lytteropplevelsen av denne etyden. Den rolige første delen, og avslutningen har preg av lyse teksturer som tross moll-partier og innslag om melankoli oppleves som dur og relativt hyggelig. Marsjen er også i dur, men den virker nokså burlesk, og muligens makaber. Det ligger en tone bak her som kan være både dyster og ironisk.

Karakteren er altså i «Pour les Quartes» nesten vanskeligere å definere enn stilen. Vi har å gjøre med en harmonisk kompleks (og ambivalent) variant av orientalsk inspirerte stykker som «Pagodes» (i *Estampes*, 1903), «Et la lune descend sur le temple qui fut» (i *Images bok II*, 1908) og «La terrasse des audiences du clair de lune» (i *Preludier bok II*, 1913). Det passer også inn i den gamle båsen impresjonisme, og kan godt sies å være symbolistisk, med sin underfundige karakter, og sine diffuse og mystiske referanser til tidligere stykker. Det er slettes ikke sikkert at jeg har funnet alt som Debussy har gjemt i denne etyden, men hvis det stemmer at det eneste som er her av «sitater» er stilistiske referanser til de to stykkene fra *Children's Corner*, kan det hende at det også er dette Debussy

¹ Åpningens likhet med *Forspill til en fauns ettermiddag* antyder antikk gresk/romersk.

² Ravel bruker gjennomgående parallelle kvintakkorder (f.eks. Ess-B-F) i «Galgen». Påfallende er også at sluttakkorden i stykket – tydelig b-moll – har en slik akkord, med klingende Ess i bassen.

refererer til når han snakker om «uhørte lyder» – at her er det ingenting vi har hørt før. Det er i så fall en mulig indikasjon på at de andre etydenes faktisk inneholder «hørte lyder»

Etyde nr. 4: «Pour les Sixtes»

Denne etyden er den som ligger nærmest Chopin i både tonalitet, tekstur og teknikk. Marianne Wheeldon forklarer dette med at det (antakelig) er den første etyden Debussy ble ferdig med, mens han fortsatt var oppslukt med den nye Chopin-utgaven til forlaget Durand (Debussy's Late Style, 2009, s. 66). Både Roy Howat (2009, s. 75) og Wheeldon (2009, ss. 61-66) antyder og utforsker et slektskap med Chopins *Etyde i Dess-dur* (op. 25/8) og hans *Novelle étude* i Ass-dur (op. posth). Quing Jiang har en ganske omfattende analyse av parallellene i sin avhandling der hun ser på både harmonikk samt tonal og melodisk-tematisk struktur (2012, ss. 79-90). Jeg anser derfor forbindelsene mellom Chopins to etyder og Debussys «Pour les Sixtes» for ganske godt dekket, og kommer derfor til å begrense meg til noen få ytterligere kommentarer til slektskapet og sitatene. Jeg har også et tredje Chopin-stykke som mulig bidragsyter, og jeg vil kort beskrive denne forbindelsen.

Ellers er denne sekstetyden en veldig elegant utforskning av Chopins egen stemmeføring og harmonikk, og jeg vil utdype hvordan Debussy hørbart anvender disse aspektene. Til sist har Debussy et megetsigende utsagn om disse sekstene og hva de vil, som jeg ønsker å gripe fatt i, særlig med tanke på hva det kan innebære for en tolkning av Debussys kreative prosess for hele samlingen. Formen er tydelig tredelt, med et rolig og relativt vemodig preg på de to A-delene (t. 1-20 og 46-59), som også er preget av harmonisk ambivalens og mer dissonans enn midtpartiet. Den raskere B-delen (t. 21-45) er oftere durpreget og mer leken i karakter, samt mer konsonant i harmoni.

Chopin i Debussy

Klangen av sekster er i slekt med klangen av terser. Dette er ganske greit å hevde utfra at de er komplementærintervaller, og at sekstene derfor har en implisitt dur-/moll-tonalitet så lenge man holder seg til de bevegelsene Debussy her lar sekstene utføre. Debussy skrev selv (til Durand) at kontinuerlig bruk av sekster lenge hadde minnet ham om «pretensiøse unge damer sittende i en salong, der de grettent arbeider med sine broderier¹, der de misunner den

¹ Egen oversettelse fra engelsk ved hjelp av Debussys franske original: «Pendant très longtemps, l'emploi continu de sixtes me faisait l'effet de demoiselles prétentieuses, assises dans un salon, faisant maussadement tapisserie, en enviant le rire scandaleux des folles neuvièmes.» (Debussy, Lettres de Claude Debussy à son éditeur, 1927, p. 147). «Tapisseries» skulle antyde noe med vevde eller broderte tekstiler, og jeg regner med at man sjelden vever i en salong.

skandaløse latteren fra de uregjerlige nonene» (Debussy, 1987, s. 300). Referansen er lett å ta, utfra parallelle seksters rolle i sentimentale duetter i Mozart- og Donizetti-operaer og vemodige pianostykker hos Chopin og Brahms. Og den er lett å høre hos Debussy der en klar melankoli brettes ut fra første takt.

Tonaliteten er i åpningen ambivalent: Sekster som rolig kravler nedover 5 b-er kan gi Dess-dur eller b-moll, mens venstre hånds A i andre takt kan antyde en ledetone til b-moll. I første omgang etableres ingen av disse toneartene, men vi ledes i stedet raskt inn i C-dur/C7 (i t. 5-6, som burde lede til F-dur) – de første to taktene i etyden der Debussy knapt er hørbar (dette kunne godt vært Chopin eller Brahms). Herfra hopper han rett til en reprise av åpningen en oktav høyere nå med sekster i motstemmen i venstre hånd, og her (i t. 8) får vi B-en i bassen som gir en tydeligere b-moll-tonalitet i hele etyden. Men igjen ledes vi raskt videre, nå til en akselererende passasje i Ass-dur (t. 13-15) – igjen veldig chopinsk i harmonikk og tekstur, med sekstene i begge hender ofte i innbyrdes sekst-avstand, hvilket gir spredte septimakkorder som resultat¹. Disse taktene får også en tydeligere rytmikk, nesten en sarabande, som vil prege flere spredte partier i de rolige delene av etyden. Takt 16 synes å være en variant av åpningstemaet, altså for tredje gang, og nå mer eksaltert. Det kretser rundt kun en akkord, en slags B7, som understrekes i en vuggende kadensering i takt 18. Takt 19 vugger rundt en fm6 (se eks. 4.1A.).

Eksempel 4.1A. og 4.1B. «Pour les Sixtes», takt 18-19 og 32-33. Korresponderende vendinger (B7–fm6 i eks. A, D7–asm6/B7 i eks. B) markert i oransje og gult.

Dette leder til et hurtig parti, B-delen (t. 21-45), først i B-dur, nesten konsekvent i 16-delstrioler *poco agitato*. Harmonikken og teksturen ligger her stort sett nærmere Chopin (eller Brahms) enn i A-delen (og dens lille reprise i t. 46-59)². Det er bare ett sted de nærmest frenetiske sekstene bremser opp litt, nemlig i takt 32-33 (se eks. 4.1B.). Her går det an å høre at tross ulik rytmikk, minner teksturen og harmonikken om de to vuggende taktene 18 og 19, bare at her er harmonikken D7 og asm6, straks redefinert som Dess7, med Dessen i bassen

¹ Dette er en av passasjene flere har sammenliknet med Chopins Etyde op. 25/8.

² Det er også her vi finner de små vendingene som flere har funnet paralleller til i Chopins *Nouvelle étude* i Ass-dur, men jeg vil foreløpig la disse ligge.

sist i takten. Disse to små vendingene synes for meg igjen å være et ekko av en vending i en tredje etyde av Chopin, nemlig *Etyde i E-dur* (op. 10/3), som også har et liknende formforløp med Debussys etyde¹.

Eksempel 4.2. Chopin: *Etyde i E-dur*, op. 10/3, t. 52-54. Dimakkord (E-G-Aiss-Ciss) markert i blått, C7 (E i bass) i grønt, heltoneakkord (E-Fiss-Aiss-C) i oransje og am6 fulgt av H7 i gult.

Denne referansen er godt skjult i en etyde i en helt annen toneart enn Debussys, og med stort sett andre hensikter (stemmeføring og smidighet). Men midtpartiet har overveiende sekst-tekstur, særlig i klimakset – en stor kadens over åtte takter, *con bravura*, i kromatisk parallelle dimakkorder konstruert av sekster i begge hender i motbevegelse. Når Chopin «bremser» i takt 53, er det at harmonikken begynner å lukte Debussy (se eks. 4.2.): Fra siste dimakkord (E-G-Aiss-Ciss) vipper han til en C7 (notert med Aiss istedenfor B). En kromatisk alterasjon fører til en heltoneakkord før vi får am6 og til sist H7 (kun H-dur i t. 54, men A-en klinger med fra forrige takt). Akkordprogresjonen *essm6–Dess7* hos Debussy minner om Chopins *am6–H7*, og teksturen er veldig lik (selv om grupperingen er annerledes). Påfallende er også at de tre vuggende partiene kommer på slutten av hvert sitt eksalterte parti og fører til en halvslutning.

Debussy er også tilstede (i Chopin)

B-delen er som nevnt veldig Chopin-preget, med teksturer og harmonier (mest i klare dur-tonearter). Det er på slutten av dette partiet, igjen i en nedbremsing) at Debussy gjør seg tydeligere, samtidig som slektskapet til Chopins *Nouvelle étude* blir mest merkbart. Forberedt med flere antydninger, fremfører de raske sekstene en harmonisk bråvending og et sprang til et lysere register enn tidligere i takt 42. De følgende taktene er vriene å analysere fordi de er bitonalt påvirket av en dyp B i bassen, men diskanten kan oppfattes som D-dur–C-dur–B-dur, som kan minne om *ess–d–e/E* hos Chopin i t. 29-31 og *f–Ess/ess–f* i t. 33-35 i en liknende bevegelse (terser opp, kvarter ned). Wheeldon kommer med en fin bemerkning om dette

¹ To rolige A-deler rundt en raskere og mer dramatisk B-del.

partiet ved å bemerke at den brå vendingen i karakter er med på å forsterke inntrykket av et sitat, av at noe lyder som det kommer fra et annet sted – en annen atmosfære (2009, s. 65). Jeg mener dette partiet får en nesten spøkelsesaktig klang på grunn av den spredte teksturen – tre ulike sjikt i nesten ekstreme registre. Den særdeles bitonale harmonikken forsterker dette – det lyder brått veldig ulikt Chopin, selv om sekstfigurene fortsatt er chopinske (se eks. 4.3.). En ny tonalitet i t. 44-45, der høyre hånd former dimakkorder, lyder litt mindre bitonalt, antakelig mest fordi sekstene og mellomstemmen prøver å nærme seg en b-toneart (kanskje b-moll), hvilket harmoniserer bedre med B-en i bassen, men det klinger fortsatt som fra en annen verden¹.

Eksempel 4.3. «Pour les Sixtes», t. 42-46. Bråvendingen i karakter markert oransje.

Reprisen på A-delen er lett å identifisere (med den vemodige sekstmelodien en oktav lavere enn i begynnelsen), men basslinjen fortsetter med å lage mystiske bitonale effekter. Dette trekker sluttpartiet i mange harmoniske retninger i de siste taktene – bemerkelsesverdig også mot D-dur i takt 48-50, som et harmonisk ekko av takt 42-43 – spøkelsesets spøkelse. Sarabanden gjør en siste sving (t. 51-54) og synes å ha funnet veien til ro i behagelig og nostalgisk Dess-dur (med impresjonistisk sekst).

Stilistisk vekselvirkning

Det synes å være en idé hos Debussy, særlig i de rolige delene av etyden, at sekstene har en vilje til å begå Chopin-aktige bevegelser og teksturer, mens Debussy «bare» er der for å manipulere subtile og underfundige harmonier som tidvis forstyrrer de litt vemodige damene. Det pågår en nesten konstant fluktuering mellom «ren» høyromantikk og harmonisk

¹ Jiang kaller dette «a surrealistic timbral world» – en surrealistisk klangverden (Jiang, 2012, s. 89).

ambivalent modernisme, og hovedkarakteren er påfallende vemodig i en grad som er sjelden hos Debussy (i hvert fall så sent). Toneartene i «Pour les Sixtes» har muligens en idiomatisk forklaring også, siden det er betydelig lettere å utføre de store sekstgrepene legato i tonearter med flere svarte tangenter, siden man kan lirke fingrene over og under hverandre. Chopins etyder (og passasjer ellers) med mange sekster viser at også *han* var klar over dette, og i «Pour les Sixtes» får pianisten nesten en taktil, fysisk følelse av å spille Chopin – såpass nærliggende er Debussys teksturer.

Også et par detaljer i teksturen kan være lånt fra Chopin: Den spretne mellomstemmen i «Pour les sixes» ornamentert med forslag (særlig i t. 23-24 og 40-41) kan være et lån, for eksempel fra Chopins *Etyde i F-dur* (op. 10/8), der forslagene gir en spretten lekenhet til melodien i venstre hånd. I *Nouvelle étude* i Ass-dur (op. posth.) er det også et lite forslag i venstre hånd i to likelydende takter (13 og 53) som muligens bare er der for å gi den lille melodiske vendingen litt ekstra karakter. Jiang argumenterer for en forbindelse mellom ornamentene i Chopins Ass-dur-etyde og Debussy, og en harmonisk utvidelse av melodikken til Debussys mellomstemme (2012, s. 86). Jeg vil ikke argumentere mot dette, men heller mer til at Debussy bare lånte Chopins triks for å gi denne mellomstemmen mer karakter (lekenhet) og tydeligere selvstendighet.

Stemmeføring generelt, særlig akkordisk, er Chopin også en mester i. *Nouvelle étude* i Ass-dur dreier seg ikke spesifikt om sekster (de bare oppstår i noen av ytterkantene i høyre hånds akkorder), men handler mer om legato stemmeføring i flere parallelle linjer som oppstår i den akkordiske strukturen. Disse gir en pianist rike utfordringer og muligheter til å leke med vektlegging av ulike mellomstemmer – kontinuerlig gjennom hele etyden. Samme muligheter finner vi igjen i Debussys etyde, særlig i takt 25-26, der også melodikk og harmonikk kan være lånt fra Chopin (se eks. 4.4.).

Eksempel 4.4. «Pour les Sixtes», t. 25-26. Mulige stemmeføringer (utover diskantlinjen) er antydnet med ulike farger.

Tempo og karakter

Tempo er i denne etyden gjenstand for større variasjon enn i de andre etydenene. Debussys *Lento* varierer såpass at de raskeste innspillingene er over to minutter kortere enn de langsomste¹, og dette merkes ikke bare i «mengde emosjon», men i noe så konkret som at dissonansene i kromatiske og bitonale vendinger forsterkes. Debussy må ha vært godt kjent med Chopins avanserte harmonikk både fra studietiden som ung og med arbeidet med den nye Chopin-utgivelsen. Chopins sekstetyde (op. 25/8) viser dette veldig godt med sine kromatiske passasjer og krumspring (f.eks. i t. 7-8): I full «etydefart» blir dissonansene glattet over – de høres «naturlige» ut siden vi bare oppfatter de større trekkene i melodisk og harmonisk intensjon. Men spilt rolig – i «terpefart» – hører vi kromatiske alterasjoner, mellomtoner, antesipasjoner og forholdninger som de forbløffende dissonansene de ofte er.

Variasjonene i tempo gir også et større spekter av karakter i etyden: Et raskere tempo gir et mer nervøst, bekymret preg til Debussys damer, mens mer ro gir mer melankoli, og muligens vemod. Jeg hører egentlig ikke at de er så gretne som Debussy antydte til forleggeren, men det er heller ikke så mange «ville noner» i etyden. Så Debussys av beskrivelse av sekstenes karakter, oppfatter jeg mer som en vittig formulering av disse feminine hovedpersonene. Det interessante for meg er både at han sier rett ut at valgt teknisk problemstilling på etyden impliserer en karaktermessig/musikalsk konsekvens, og at sekstene er personifisert. Formuleringen at sekstene «misunner nonene» styrker også min hypotese om at Debussy har søkt en slags iscenesetting av intervallenes personligheter i etyde nr. 2-5.

Etyde nr. 5: «Pour les Octaves»

I denne energiske og utadvendte etyden vil jeg først se litt på karakter og stil, og deretter si litt om hva oktavene kan forventes å gjøre, hva de faktisk gjør og hva de *ikke* gjør. Midtpartiet i etyden bryter i karakter med ytterdelene, og er ganske nyskapende i Debussys produksjon. Her kommer jeg til å se litt nøye på teksturen i sammenheng med tonaliteten, og jeg vil drøfte stilen i dette partiet separat.

Etyden er i en tydelig 3-delt ABA-form. A-delene er en rask og vals (i 3/8-takt) med dur-preg, som grovt sett danser seg gjennom toneartene E-dur, C-dur og Ess-dur (t. 1-48, der t. 43-48 også kan tolkes som oppstarten av B-delen), og i replisen E-dur, Ass-dur og E-dur. B-

¹ Paul Jacobs, med et nesten smertefullt vemod, bruker 5'34'', mens Walter Gieseking er ferdig på 3'21''.

delen (t. 49-82) er preget av en raskere tekstur (9/16-takt) med ambivalent rytmikk og stadig skiftende tonaliteter.

Litt humor skader ikke

Romantisk skolerte oktaver ville kunne forventes å frembringe intrikate, lyriske legatomønstre à-la Chopin eller tordnende, halsbrekkende kaskader à-la Liszt. Debussys oktaver vil spille vals, i en av de mest utadvendte og energiske av de tolv etydene¹. Debussys anvisning er *Joyeux et emporté, librement rythmé* (Muntert og henrevet/ubehersket, rytmisk fritt) pluss en mengde tempomodifikasjoner underveis, antyder et ganske frivolt og løssluppet temperament. Vi må si komponisten tok høyde for dette da han skrev «There's no need to make technical exercises over-sombre just to appear more serious; a little charm never spoiled anything» (Debussy, 1987, s. 300), og oktavene her er både sjarmerende og vittige – om ikke aldeles uforskammet lettsindige.

Guido Gatti kaller dette en valsekaprise (Gatti, 1921, s. 452), mens Paul Roberts sporer “a sense of popular entertainment” (1996, s. 307). Underholdningsaspektet er følbart umiddelbart i tonaliteten: Etyden er overveiende i dur, understreket av saftige akkorder og oktaver i bassen, og stadige autentiske kadenser ofte innledet med bi- eller subdominanter. En rytmisk «schwung» oppnås ved et livlig tempo (i 3/8-takt istedenfor 3/4), med betoning ofte på første slag i annenhver takt, der de melodiske frasene ofte kommer inn *etter* første slag (på andre, tredje eller fjerde sekstendel). Dette gir et hodestups, nesten akrobatisk preg. Kombinert med en tekstur som danser over store deler av klaviaturet, og overraskende harmoniske vendinger, blir karakteren nærmest frivol, og leder mine tanker mot både kabaret, sirkus og lirekasse – i taktene med kontinuerlig sekstendelsbevegelse (som t. 5-8 i eks. 5.1.). En melodisk mellomstemme (øverst i venstre hånd i t. 11-20 og 93-98), som både er underfundig og morsom, bidrar også til det lettsindige preget, men så vidt jeg kan se ikke spesielt vesentlig for de mulige referansene jeg leter etter.

¹ Ved siden av «Pour les Accords», som nok er mer energikrevende, men også et hakk mindre løssluppen.

Joyeux et emporté, librement rythmé

Eksempel 5.1. “Pour les Octaves”, takt 1-8. Melodisk del med oktavomfang merket oransje. Subdominanter merket gult. Pentaton kvintkaskade merket rødt. Tritonusforbindelser merket grønt.

Jiang har kommentert hvordan oktaven også spiller en liten rolle i det tematiske i denne etyden, selv om den sjelden utgjør et melodisk intervall alene, men ofte danner et rammeintervall i ulike fraser (Jiang, 2012, s. 58). Dette ser vi i første takt med figuren H–Giss–H, og i takt 5 med Aiss–Fiss–Aiss. I disse figurene følges stor ters alltid av en liten sekst og omvendt, slik at summen (rammeintervallet) alltid er en ren oktav. Denne figuren repeteres nesten ad absurdum i takt 11-19 og 109-114, der den blir så insisterende¹ at den virker nærmest psykedelisk eller surrealistisk.

Harmoniske akrobater

Harmonikken i denne etyden er snedigere enn den høres ut. Tonearten blir spikret først i takt tre med E-dur. Første takt kan ses på som tonika med ekstra none og kvinten i bunnen, men uten grunntone. Den manglende E-en gjør akkorden (foreløpig) ambivalent. Takt to begynner med en heltoneakkord, med Eiss-A-Ciss, der H-en i bassen fra forrige takt kan ligge i hukommelsen. Den kan også tolkes som et kromatisk utsving fra H7, men den klingende funksjonen er subdominantisk, i lys av H7 og E-dur som straks følger². Takt 5-7 veksler fra Giss7 til Cississ7 (=D7) og Diss7. Denne typen harmoniske sprang og akkordvekslinger går igjen i ytterdelene av hele denne etyden og bidrar til den roterende, svimlende følelsen. Etter få takter er harmoniske sprang opp og ned i terser og tritonuser som normalt i denne etyden,

¹ Over en veksling mellom henholdsvis C-dur og E-dur, og senere H7 og Giss7.

² Dette er *nesten* en napolitansk vending, som ville vært Eiss(F)-dur–H7–E-dur.

samtidig som at vi har fått antydning en heltoneskala som skal få sin egen rolle i innledningen til midtpartiet. Takt 3-4 er også med på å etablere en skalatype som vil få høre mere til, siden E-en i bassen følges av en kvintbasert kaskade av oktaver: E-H-Ciss-Giss. Dette utgjør en E-dur-akkord med none, men også fire av fem toner i en pentaton skala.

B-delen blir forvarslet med et rytmisk og tonalt brudd i takt 29-32. Åttendelene blir plutselig underdelt i 3/16, mens høyre og venstre hånd sammen lager kromatisk stigende figurer med annenhver note fulgt av en parallell ters. Dette produserer en heltoneskala i en 2+2+2+3 rytme, hvilket klinger ganske brutalt og overraskende mot de omliggende 3/8. En siste rest av A-delen, nå i Ess-dur, kjemper seg tilbake, men går i oppløsning i 9/16-takt og heltoner. Takt 43-48 bremser tempoet over et ostinat som veksler (dvs. blir en mellomting) mellom a-moll og dimakkord (A-C-Ess-Gess). De to første taktene av dette mønsteret aksentuerer 1. og 6. sekstendel (A og Dess) og lager dermed en 5+4-rytme, som også er nok så forvirrende. Den aksentuerte Dess-en gir mening først når pentaton Dess blir en hovedtonalitet i B-delen som følger, innvarslet av en liten Fess og Essess i slutten av takt 48 – en signifikant frygisk vending ned til tonaliteten i takt 49.

Maskinen tar over

Maskiner eller *motorer* er et uformelt begrep i klassisk musikk der et repetert mønster (struktur) varieres på ulike vis. Man kan si at en albertibass er en enkel motor, og at mye av de siste tiårenes minimalisme er basert på ulike former for motortenkning. Man kan beskrive et Rossini-crescendo¹ som en maskin der hele strukturen stadig tilføres nye elementer mens den varieres harmonisk. Resultatet er ofte veldig energisk og suggererende, og Debussy har laget flere fascinerende strukturer som kan beskrives som maskiner: «Mouvement» og «Cloches à travers les feuilles»² (fra henholdsvis *Images bok I* og *2*, 1901-05 og 1907-08) begynner med mønstre av både harmonisk og melodisk karakter som også klinger ganske mekanistisk. «Feux d'artifice» (fra *Preludier bok II*, 1913) kan også sies å ha en motor i den raske strukturen som åpner stykket.

I «Pour les Octaves» får vi nå en maskin bestående av et mønster av 9/16-noter fordelt på to vekslende hender (se eks. 5.2.). Rytmen endres litt med alternerende 3+3+3 (t. 49-55 og

¹ Også kalt Rossini-rakett. Veksler som regel mellom tonika og dominant over et ostinat som tilføres nye elementer, dvs. bygges opp lag for lag istedenfor at hele tekturen øker i styrke. (Gossett, 2018)

² «Mouvement» har raske og varierte 16-delsfigurer i samspill med 8-delskvinter i alternerende hender. «Cloches» har i begynnelsen to ulike linjer i heltoneskala som danner et mekanistisk akkompagnement til melodien. Takt introduserer et 5/32-mønster fordelt mellom hendene. Dette forblir statisk men varieres harmonisk.

68-82), 2+2+2+3 (t. 56-59), og 9x2, over 2 9/16-takter (t. 60-67). Men Debussy instruerer at alt dette skal spilles *très également rythmé*, altså rytmisk jevnt, og hvis man gjennomfører denne instruksjonen strengt, opphører hørbare taktslag nesten fullstendig, og det blir vanskelig å oppfatte både rytme og takt. Harmonikken endres fra pentaton Dess, med lav (frygisk) 2. trinn (Essess eller D), til diatonisk og pentaton E (fortsett med lavt 2. trinn) i takt 59-67. Takt 62-67 i denne passasjen kan også oppfattes som F frygisk eller en del av en heltoneskala (G-A-H-Ciss) over en Fiss i bassen. Dess-pentanonikken vender tilbake (t. 68-79), i starten med bitonal bass (som kan tolkes som en gjenklang av E-tonaliteten) før også venstre hånd havner i pentaton modus og blir stadig mer aktiv frem til en klimaktisk kaskade i *ff* på sorte tangenter (= pentaton Dess). Rytmikk og harmonikk steiler på tredje slag i takt 79 med fire aksentuerte Fess-er (= E) under høyre hånd. Disse kan nesten minne om en klokke som ringer for denne ville oktaveleken før kromatiske oktaver i venstre hånd flytter oss til H7 og vi igjen kjenner igjen A-delens vals¹.



Eksempel 5.2. «Pour les Octaves», takt 49-52.

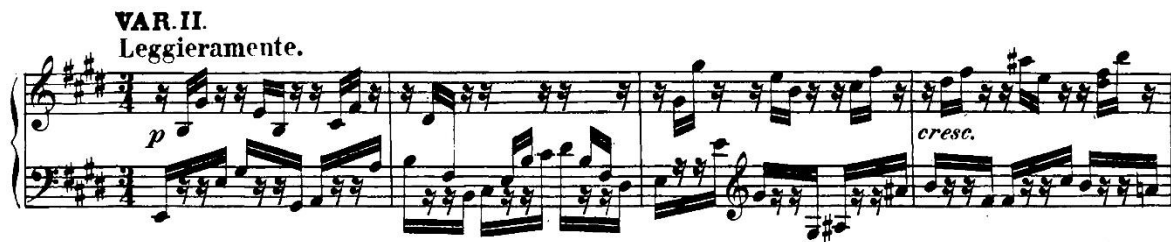
Hele dette partiet har egentlig tre motorer i samme maskineri, der rytmikk, harmonikk og tekstur endres til å skape stadig skiftende mønstre uten hørbar melodi utover fragmenter av pentatone skalatyper i opp- og nedadgående bevegelse. Det finnes små variasjoner av harmonikken utover det jeg har beskrevet, men inntrykket er uansett bare av en litt diffus tonalitet, kanskje antydninger av tonale sentra (Dess og E) og av tonalitet. Fra takt 59 ber Debussy pianisten å skifte pedal for hver takt. Dette vil forsterke inntrykket av en puls, og at det er tonalitetsskiftene – også i de foregående taktene – som er pulsskapende mer enn rytmikken.

Pointillistiske eller abstrakte oktaver

Dette partiet er noe ganske nytt for Debussy, selv om det kan minne både om motorbruken i de tidligere nevnte stykkene, og håndvekslingsmønsteret i det meste av preludiet «Les tierces

¹ Fess-en danner også en tritonus, altså en sterk dissonans særlig til B-en den klinger med i høyre hånd og får med det, og omslaget i rytmikk, preg av en harmonisk bråbrems.

alternées». Det kan tenkes at Debussys idé også kommer fra noen av de mange komplekse håndvekslingsteksturene i Isaac Albéniz' *Iberia* (1905-09), som vi vet at Debussy var fascinert av – spesielt den harmonisk og teksturmessig suggererende «El Albaicín» (Debussy, *Debussy on Music*, 1977, s. 301). Men Debussy kan ha oppdaget slike finurlige teksturer alt som ung pianistspire (og litt eldre klaverpedagog) hos Beethoven, som i *Sonaten i E-dur*, op. 109, der 2. variasjon i finalen har melodi og harmonikk antydnet av lette enkelttoner fordelt mellom de to hendene (se eks. 5.3.).



Eksempel 5.3. L. van Beethoven: Sonate i E-dr, op. 109, 3. sats, t. 33-36 (Variasjon II)

Denne teknikken kan også ses på som en pianistisk variant av en hoketus-teknikk, som stammer fra middelalderen, der melodikk blir fordelt på flere vokallinjer i en struktur. Enda et mulig forbilde er gamelan, der teksturen kan være basert på en fordeling mellom to instrumenter¹. Tonaliteten som oppstår i vekslingen mellom pentatone skalaer og lave sekunder hos Debussy, kan også minne om en gamelanskala².

Margit Rahkonen beskriver denne B-delen som pointillistisk og toccata-aktig (Rahkonen, 2016, s. 97), hvilket er ganske passende. Det er absolutt en toccata, kanskje også en *perpetuum mobile* med tilsynelatende ustoppelig energi. Pointillisme kan beskrive teksturen der alle de tonale punktene fordelt mellom hendene skaper ulike opplevde konturer av harmonikk og melodikk, men pointillisme i malerkunsten er en teknikk som skaper figurer og sammenheng i et bilde som bare består av små fargepunkter. Det er en viktig forskjell her at Debussy synes å ville lage en tekstur som er stadig skiftende og nesten konturløs – som et kaleidoskop på høygir. Sett fra vår tid, vil også begrepet *minimalisme* være beskrivende. Oppløsningen av melodikk, harmonikk og tekstur får meg også til å lure på om Debussy kan ha hatt en idé om å lage *abstrakt* musikk her – i så fall både abstraherte valserytmer og abstraherte oktaver fratatt melodikk og egenvilje i en energisk musikalsk maskin. Dette vil bli vrient å få bekreftet, og det finnes kanskje nok av musikalske modeller til at han kan ha laget

¹ *Imbal* i javanesiske og *kotekan* i balinesiske gamelan er av musikketnologen Colin McPhee beskrevet slik: «Composed of two rhythmically opposing parts which interlock to create a perpetual flow of sound, the *kõtèkan* adds sheen and intensity to the music, and calls for the utmost rhythmic precision.» (McPhee, 1966, s. 162)

² *Pelog*, eller *pelog selisir*.

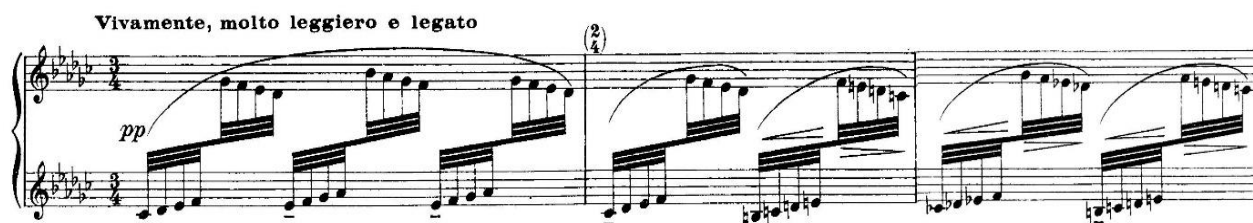
dette *uten* den idéen. Men det er godt mulig å se for seg at de mange uttrykkene for abstraksjon i malerkunsten bevisst eller ubevisst kunne ha medvirket til at Debussy konstruerte denne radikalt modernistiske sekvensen i «Pour les Octaves».

Etyde nr. 6: «Pour les huit doigts»

Dette er også en ganske nyskapende oppfinnelse, som med unntak av noen få takter består av en enkelt linje av raske 32-delsnoter produsert av grupper av fire toner som alternerer mellom hendene og i raskt skiftende modi. Resultatet av en god fremførelse er en florlett hvirvelvind, eller en insektflukt med en kaleidoskopisk fargelegging av ulike tonaliteter og figureringer.

Jeg vil se litt på Debussys konsept for denne etyden, som er teknisk ganske spesifikt, selv om det musikalsk ikke nødvendigvis er begrensende. Jeg vil drøfte tonaliteten gjennom etyden, og deretter undersøke mulige inspirasjonskilder for teksturen, karakteren og stilen – først hos Debussy selv, og så i tidligere klaverstykker.

Formen på «De åtte fingre» er todelt med en repetisjon av de tolv første taktene fra takt 42-53. Man kan kalle dette en A-del, hvilket gir ABAC. A-delene er utydelige i tonalitet, mens B (t. 13-41) har et lite hvilepunkt på tilnærmet Ess-dur (t. 15-16) og et klimaks på Dess (t. 35-37). C-delen har (fra t. 54) et moll-preg og en dramatisk stigning til et nytt klimaks på Gess-dur. Teksturen er relativt lik gjennom etyden, og tonalitet (og formforløp) kan være vanskelig å få tak i ved fullt tempo.



Eksempel 6.1. «Pour les huit doigts», takt 1-3

Åtte fingre på oppdagelsesferd

Forklaringen på tittelen er at posisjonen i hendene skifter lynraskt, og ofte overlapper hverandre. Derfor må de stadig plasseres langt inn på klaviaturet, og bruk av tomlene vil medføre noen kinkige posisjoner¹. Å «forby» tomler – eller late som man ikke har dem – medfører noen begrensninger, særlig i størrelsen på grepene, og akkorder blir vanskelige.

¹ Debussy sier ikke at tommelbruk er forbudt, men at dette raskt vil bli «acrobatique». Det har vært problematisert om man bør eller kan bruke tomlene her, og det er steder man kan få det til. Vil man så kan man, men poenget blir uansett at det er mulig å spille etyden med de åtte resterende fingrene. Peters-utgaven fra 1970 har også fingersetning (hvilket Debussy ikke ville ha) og anbefaler bruk av 1. finger (tomler) i takt 67.

Dessuten blir løp som er lengre enn fire toner umulige, siden tomlene er eneste finger som met letthet kan krysse under de andre fingrene, og dermed muliggjøre lengre løp. Konseptet Debussy lanserer her er dermed at det er en enkelt notestrøm som fordeles mellom begge hender – i små roterende figurer, eller i løp dannet av håndkryssing over flere oktaver. Det er kun to små partier (i t. 40-41 og 60-66) hvor hendene spiller samtidig.

Dette betyr at alle harmonier dannes av konturene av denne notestrømmen, forsterket av aksenter her og der, samt ytterpunkter i konturene. Selve strømmen går som regel for raskt til å kunne oppfattes som melodisk, men de samme ytterpunkter og aksenter vil også kunne antyde melodi. Tolkning kommer også sterkt inn i bildet her: Tenuto-markeringene i starten (på 5. finger i venstre hånd) er ikke entydige – de skal være litt aksentuerte og holdes lengre enn de andre notene, hvilket kan utføres med fingerpedal, eller med legatopedalen. I siste tilfelle vil notestrømmen delvis forvandles til en klangsky, men nøyaktigheten med pedalen og valgt tempo vil ha mye å si på hvordan detaljene i teksten her blir oppfattet.

Tonalitet på flukt

Å avdekke den tenkte/planlagte tonaliteten kan gjøres ved å se på stykket bakfra. Det pågår en tydelig kadensering på slutten, og selv om noen av harmoniene er utydelig her også, takket være «hvit støy» (bitonale toner på hvite tangenter) kan vi si at vi først *nesten* har ess-moll⁷ (t. 64-65), så Dess⁷ (t. 66), og til slutt tydelig Gess-dur (eg. pentaton Gess-Ass-Dess-Ess, altså uten ters/B, i t. 67-68). Dette passer med seks b-er som fast fortegn. Før dette er Gess egentlig aldri etablert som tonesentrum, muligens bortsett fra første klimaks (fra t. 35-39, evt. helt til t. 41), der de mange Dess-ene (*forte*) kan antyde en dominant til Gess (eks. 6.2.). Men før dette har vi faktisk *ikke* hørt Gess-dur.

Den første 8-notefiguren i 1. takt, som begynner på Cess og går opp til Gess, kan da (teoretisk) ses på som siste del av en Gess-durskala (fra subdominanten). Men det er å lytte baklengs. Den tydeligste noten i denne takten er Cess, og det første man hører er en heltoneskala oppover, før høyre hånd tar en Gess. Da kan dette høres ut som Cess-lydisk, og den kromatiske/enharmoniske vekslingen til H-lokrisk understreker Cess/H som tonalt sentrum i de første tre taktene (eks. 6.1.). Men så fortsetter Debussy med ulike kromatiske og diatoniske fluktueringer¹, med en ny tonalitet i hver takt som gjør det kontinuerlig diffust helt til takt 13-14 i *mulig* B-dur, særlig sett i lys av de kvitrende trillene i lys Ess (pentatont, i t. 15-16). Dette er også en ny tekstur, med utskrevne triller (i sekunder og terser) som dominerer

¹ Til og med en ren, nedadgående dimskala i t. 10 og 51.

herfra, før flere teksturer blander seg inn og intensiverer spenningen (frem til glissandoene i takt 33-34).

En melankolsk vending i (omtrentlig) b-moll (t. 21-24) kan oppfattes etter kvitrepartiet, fulgt av dominerende heltoner (t. 25-28) og kromatisk intensivering, med en frenetisk følelse av stadig økende kaos. Første klimaks er altså to takter med glissandoer på svarte og hvite takter – to tonale skyer satt opp mot hverandre med nesten utvisket harmonisk identitet. Denne klangbruken har også et pussig «ekko» der svarte og hvite tangenter spilles simultant (t. 40-41), nå i pianissimo. Her, som om ingenting hadde hendt, begynner etyden på nytt (t. 42-53 er identiske med 1-12).

Rytmen i etyden, mer eller mindre aksentuert av harmoniske skift og utøverens eventuelle betoning av 4-delene, utgjør en 7-takt (3+2+2) kun i etydens 6 første takter, og tilsvarende her (i t. 42-47). Mens første del fortsetter i 2/4-takt, følger nå et litt dystert parti, i 3-takt (t. 54-59), hvilket gir en litt gyngende eller vuggende karakter. Partiet kan tolkes i overveiende a-moll/frygisk i et nesten lidenskapelig, i hvert fall romantisk klingende crescendo frem til svart-hvite skyer som diminuerer igjen, før det siste crescendoet (ess-moll7–Dess7–Gess) til et sveip nedover hele klaviaturet i fortissimo, før Gess-en blir humoristisk repetert pianissimo. Det er de siste taktene som bør avgjøre utøverens valgte tempo, for her skal 32-delene akselerere, og sveipet i pentaton Gess, skal skje i 64-deler, altså 16 toner på ett taktslag i tempoet man har havnet i. I tillegg til tonale og teksturmessige vekslinger er det dermed et spenn i opplevd hastighet gjennom etyden (selv om pulsen er noenlunde jevn), fra de jevne 32-delene i starten, via 32-delstrioler, til 64-deler, triller og glissandoer – sannsynligvis de raskeste enkelttonene her.

Karakter og egenskaper

«Pour les huit doigts» er også (som midtpartiet i «Pour les Octaves») en toccata og en perpetuum mobile, med tilsynelatende ustoppelig energi, selv om dette er en veldig slank tekstur. Den er slående original for Debussy, og særlig de tonalt nesten fullstendige diffuse partiene virker veldig modernistiske. Men stykket har noen modeller i eldre musikk som trer frem når man tar et par skritt tilbake. Ved harmonisk nærlytting kan man også oppdage at Debussy har nærmet seg denne etyden tidligere. Den taktile følelsen av å kontinuerlig sitte med hendene oppå hverandre og fingre flettet inni hverandre er premisset også for *Preludiet* «Les tierces alternées» (fra *bok II*, 1913); det kreative spranget til figureringen i «Les huit doigts» er altså bare å legge et par noter til tersene og spille alt konsekutivt.

Klangmessig har jeg funnet to ekkoer til et annet preludium, nemlig «La danse de Puck» (fra *bok I*, 1910). For meg var de lynraske 32-delspassasjene til Puck det mest iørefallende, særlig de to siste taktene med alternerende Ass-dur og E-dur i høyre og venstre hånd pianissimo (*rapide et fuyant*), altså en liknende modal veksling og en tilsvarende tonalt diffus klang som dominerer «Les huit doigts». Et parti med vekslende terser (t. 81-86) minner også om et parti i etyden (særlig t. 17-24), og også karakteren er i slekt: småmelankolsk, litt urolig eller nervøst. Den lunefulle, tankefulle og lettbente Puck (fra Shakespeares *En midtsommernattsdrøm*) har tilsynelatende fått vinger, og virrer rundt som et lite insekt i etyden.

Andre modeller

Som et stykke musikk bestående av overveiende én linje toner, kan man se forbilder også hos Chopin, hvis *Preludium i ess-moll* (op. 28/14), og siste sats av *Sonate i b-moll* (op. 35), består av én linje i parallelle oktaver. Disse to satsene av Chopin er også noe av det mest avanserte han skrev med henblikk på harmonisk ambivalens, og er således i slekt også på den måten, men Chopin varierer disse linjene slik at de produserer harmonikk ved å markere konturer av akkorder i mye større grad enn Debussys «åtte fingre» gjør¹. Men det er musikk som klinger veldig spesielt (og modernistisk) for Chopin, og Debussy kan godt tenkes å ha sett det dogmatiske aspektet av å begrense seg til én linje med toner, lagt på enda en begrensning (trukket fra tommer) og brukt sine nye tonaliteter for å skape en særdeles modernistisk etyde.

Om man opplever at noe virrer eller svirrer, går det også an å trekke frem andre stykker som er i tilsvarende *perpetuum mobile*-stil (el. *moto perpetuo*), inspirert av snurrende objekter: Felix Mendelssohns «Spinnesang» (*Sang uten ord*, op. 67/4) har også en kromatisk underfundighet i de første taktene. Camille Saint-Saëns' «Traits Chromatiques» (nr. 2 fra *Etyder*, op. 111, 1892) har noen underfundige harmoniske tvister, og er basert på en pussig ide om kromatiske figurer opp og ned i høyre hånds fem fingre, med et innskutt heltrinn nederst oppover, og øverst nedover. Dette klinger som en særdeles nervøs og frenetisk snurrebass, som igjen kan være inspirert av Georges Bizets «La Toupie» (Snurrebassen) fra *Jeux d'enfants* (op. 22, 4-hendig klaver).

¹ Charles Valentin Alkans nesten uspillelige «Etyde for hendene gjenforent» (markert *Mouvement semblable et perpetuel*, nr. 3 av *Trois grandes études*, op. 76), er gjennomgående i unisone oktaver med to oktavers avstand. Det er fra 1838, antakelig skrevet før Chopins Preludier, op. 28. Alkans tekstur er særdeles ambisiøs og nyskapende, mens Chopins to stykker er harmonisk dristigere enn Alkans «oppfinnelse». Debussy kan ha kjent til denne etyden også. Alkan var en kjent skikkelse i fransk musikkliv på 1800-tallet, og Debussy skal ha verdsatt hans mindre karakterstykker.

Alle disse¹ kan igjen ha inspirert Gabriel Faurés Impromptu, op. 102 (1909) i nesten bare heltoneskalaer transponert kromatisk og alternert med andre skalatyper. I dette stykket dannes også underlige melodier og harmonier i en rastløs hvirvelvind av 16-delsnoter. Litt senere skrev Fauré en samling med *Ni preludier*, op. 103, der det andre, i ciss-moll, høres ut som en veps som virrer stadig høyere i kromatisk forflyttede 16-delstrioler i 5/4-takt. Både figureringen, stykkets melodiske topografi, tonaliteten, samt den skjeve taktarten minner påfallende om Debussys etyde (som sporadisk bruker $3+2+2/4=7/4$ -takt). Dess-dur-utskeielsen i «Pour les huit doigts» (se eks. 6.2.) minner påfallende om et parti nær slutten av Faurés preludium, der vepsen har fløyet langt ned i bassen og brumler i pianissimo på cissdiss, med kromatiske alterasjoner (se eks. 6.3.)².



Eksempel 6.2. «Pour les huit doigts», takt 35-36.



Eksempel 6.3. Gabriel Fauré: Preludium nr. 2 i ciss-moll, op. 103/2, takt 29.

Denne etyden er ved en normal fremførelse unnagjort på under 90 sekunder, og oppleves som om *noe* (vind, insekt eller snurrebass) fyker forbi så fort at man ikke rekker å oppfatte helt hva som skjer. Den er så moderne og forbløffende at det er lett å la seg innbille at Debussy her presenterte en helt ny oppfinnelse. Men ved litt granskning av hva han kan ha hatt som modeller, ser det ut som denne musikken også står på noen skuldre. I august 1915 funderte Debussy fortsatt på om han skulle dedisere *Etydene* til Chopin eller Couperin

¹ Rimskij-Kosakovs «Humlens Flukt», fra operaen *Tsar Saltan* (1899) ble litt av en hit for virtuose musikere av alle slag, og har slående likheter med Faurés to små hvirvelstykker. Men jeg kan ikke se at Operaen ble fremført i Paris, eller om det fantes noen transkripsjon av «Humlen» som Fauré kunne ha hørt eller spilt. Derimot vil jeg anta at Fauré (og Debussy) kjente Alkans «Comme le vent», nr. 1 fra *Douze études dans tous les tons mineurs*, op. 39 (1857), full av lynraske 32-delstrioler som minner om teksturen i Faurés preludium, i tillegg til at avslutningen er stille og mystisk, som i Faurés *Impromptu nr. 5*.

² Margit Rahkonen har også kommenter likhetene til Faurés Preludium i ciss-moll (Rahkonen, 2016, ss. 99-100), men uten å utdype likhetene.

(Debussy, 1987, s. 300). Frankrikes store komponister i barokken ser ut som de har spilt en mindre rolle for Debussys inspirasjon enn Chopin (Wheeldon, 2009, s. 78), men her og der kan man finne små, flyktige spor. Couperins pianistiske arvtager, Jean-Philippe Rameau har i sin samling *Pièces de clavecin* et stykke med tittelen «Les Tourbillons» – hvirvelvindene – som inneholder noen virtuose løp utført av vekslende hender (se eks. 6.4.). Det blir vanskelig å få bekreftet, men det er i hvert fall mulig å anta at kimen til «Pour les huit doigts» kommer herfra, midt i fransk musikk forrige storhetstid.



Eksempel 6.4. Jean-Philippe Rameau: «Les tourbillons» (Rondeau), fra *Deuxième livre de pièces de clavecin* (1724), suite i D-dur, takt 50-53. Løp (hvirvelvind) fordelt mellom høyre (gult) og venstre (oransje) hånd.

Etyde nr. 7: «Pour les degrés chromatiques»

Dette er, tross de kromatiske skalaenes mulighet for abstrakt tonalitet, en ganske tydelig etyde harmonisk og melodisk, som også karaktermessig minner om ting man har hørt fra Debussy tidligere. Jeg skal derfor ganske kort beskrive rollen Debussy gir sine skalaer her, og deretter drøfte karakteren og stilen i etyden.

Formen på denne etyden er ganske lik et tradisjonelt tema med variasjoner. Temaet i seg selv blir presentert første gang i t. 11-14, variert i t. 25-28 og 30-33, originalt i t. 43-36 og t. og til sist i t. 78-81. Temaet er lite endret utover harmonikken og ornamentikken som holder på med sitt rundt omkring, hvilket kan tyde på en inspirasjon fra russiske forbilder der den omliggende teksten snarere enn temaet blir variert¹.

Kromatikk eller ornamentikk?

Tittelen kan være mer underfundig eller filosofisk enn den virker ved første øyekast. Franskmenn bruker ordet *échelle* (stige) for en musikalsk *skala* (mens vi bruker det italienske ordet for *trapp*). Ordet *degré* er fransk for *trinn* (eller ordrett *grad*) og brukes også om temperatur i ulike betydninger. I musikk skulle en «degré chromatique» altså være selve trinnet på en kromatisk skala, men bruken av ordet *grad* kan også henlede oss til den etymologiske betydningen av *kromatisk*, som har med farger (eller fargenyanser) å gjøre. Ser

¹ Som i Mikhail Glinkas *Kamarinskaja* (1847) og finalen til Peter Tsjajkovskijs *Symfoni nr. 2*, op. 17 (1872, rev. 1880).

man på overflaten, det klavertekniske problemet etyden handler om, er det de «kromatiske skalaer», men Debussy forsøker muligens å antyde at etyden egentlig handler om *harmonisk fargelegging* med kromatikk¹.

Kromatiske skalaer er mye brukt i romantikken, ofte som et ornament (gjerne ganske briljant sådant), eller som en del av melodiske eller harmoniske strukturer. I sistnevnte tilfeller har kromatikk ganske dramatiske konsekvenser for musikkens uttrykk, som både kan bli sterkt emosjonell med kromatisk fargelegging, og harmonisk diffus. Kromatiske skalaer brukt melodisk har noen harmoniske implikasjoner, som avgjøres av pulsen og antall kromatiske toner som får plass på ett slag. Fire halvtoner i slaget over lengre passasjer gir nemlig store terser på betonte slag, hvilket vil gi forstørrede akkorder, som kan antyde en heltoneskala. Underdeling av tre trinn per slag, vil på tilsvarende vis antyde en dimakkord. Begge deler gir lite anvendbare harmonier for musikk basert på funksjonsharmonikk. Men dette er ikke noe problem: Skalaene kan brytes, slik at de starter på «harmonisk korrekte» punkter hver gang, eller ubrutte løp kan spilles over vekslende akkorder, slik Chopin gjør i *Etyden i a-moll* (op. 10/2). I denne synes skalaene å passe med akkordene, bortsett fra at vi ofte får en dur-ter over en mollakkord, hvilket gir en pussig ambivalens over tonaliteten til denne etyden.

Debussy synes å ha skult litt mot denne Chopin-etyden, siden hans egen kromatiske etyde går i a-moll, har en lekende, dansende rytme med en god porsjon humor, og er ambivalent overfor dur- og moll-preg. Chopin slutter sin etyde i A-dur (med en pikardisk ters), mens Debussy antyder dur mot slutten, men slutter i udefinert A eller a-moll (Wheeldon, 2009, s. 59). Her slutter likheten, for mens Chopin har latt skalaene være eneste forgrunn (slik at de faktisk fungerer som melodi), lar Debussy sine kromatiske figurer være ornamentale, med en leken, lett orientalsk preget melodi i forgrunnen. Det er en dominerende pentaton tonalitet på hele etyden, hvilket egentlig er litt pussig, siden kromatiske løp nettopp *ikke* har lett for å lage pentatone skalaer. Men her er kromatikken som nevnt mest «til pynt», selv om de gir en energisk følelse til etyden, og bidrar med en slags kaotisk eller harmonisk villedende tilstedeværelse.

Også litt pussig er at stedet der Debussy høres mest ut som Chopin er det mest kaotiske: I takt 59-62 lager han kromatiske skalaer i høyre hånd og kromatisk forflyttede sekster i venstre hånd, et intrikat og tonalt nesten fullstendig ustabil lydbylde. Dette minner meg om de kromatisk forskjøvede dimakkordene produsert av sekster i Chopins *Etyde i E-*

¹ «Kromatisk fargelegging» ville etymologisk vært en pleonasme, men i musikalsk sammenheng gir det god mening, siden det dreier seg om å kromatisk alterere en eller flere toner i en harmoni, altså endre tonehøyden med et halvtone-trinn.

dur, op. 10/3, takt 46-52, selv om teksturen er ganske annerledes. Roy Howat peker også på at figureringen flere steder i etyden (særlig fra t. 11) minner om et kromatisk parti i Chopins *Preludium* i b-moll (op. 28/16, t. 32-33) (2009, s. 75).

Orientalisk cakewalk

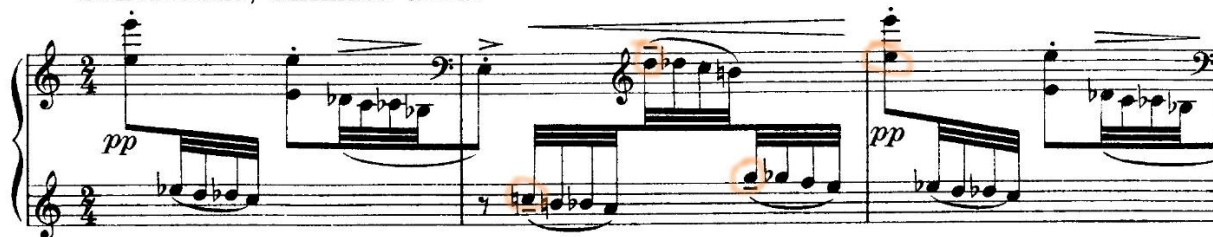
Denne etyden har en av de mest iørefallende melodiene i hele samlingen – en morsom liten sak som kommer i pentaton skala (t. 11-14, 43-46 og 63-66) og variert i delvis oktaton skala (t. 25-28 og 30-33). Denne melodien (og variantene av den) har et lett dansende preg, som en mellomting mellom habanera og cakewalk. Eksotismen blir understreket av store sekunder som minner om en type slagverksimitasjon vi har hørt i flere orientalsk pregede stykker av Debussy tidligere, som «Jimbo's lullaby» (*Children's Corner*, 1908) og «Et la lune descend sur le temple qui fut» (*Images bok II*, 1907-08), men også i «Minstrels» og «General Lavine – eccentric» (*Preludier bok I og bok II*, 1909-13), der bruken er mer humoristisk.

Tempoet i «Pour les degrés chromatiques» blir som regel litt roligere enn i de to cakewalk-preludiene, men rytmen ligner, og med de lett opprørende kromatiske skalaene som forsterker ofte pussige harmoniske vendinger, er det lett å kjenne seg igjen i et populærmusikalsk landskap. Om det er geishaer eller mikadoer som danser, er dette en lett og humoristisk affære, med enhetlig karakter og stil. Som andre humoristiske stykker av Debussy, heller denne etyden mot surrealisme, men er egentlig for uskyldig til å bli noe mer enn en kabaretversjon av en orientalsk dans.

Forvillet faun

Det gjemmer seg også et lite vesen inni denne etyden. Jeg har lett etter referanser for melodiene uten å finne noe, men ved å spille akkorder og betonte taktdeler uten «kromatisk fyll», kom det frem en liten frase fra Debussys mest populære orkesterstykke, *Forspill til en fauns ettermiddag* (1894). Allerede i den litt tonalt udefinerte starten ser vi konturene av en frase bestående av 3 E-er i nedadgående oktaver, og så (aksentuert i de kromatiske figurene) C, D, G og så tilbake til E. Et par takter senere treffer etyden en nærmest krakilsk klingende B (så Ciss og E). Tar man disse notene litt rolig, dukker faunen frem, med den lille melodien i obo som kommer helt mot slutten av stykket (se eks. 7.1A. og 7.1.B.).

Scherzando, animato assai



Eksempel 7.1A. «Pour les degrés chromatiques», takt 1-3. Faunens toner uthevet i oransje.



Eksempel 7.1B. Forspill til en fauns ettermiddag, obo 1 solo: 1. takt etter tall 11. Etydens toner uthevet i oransje.

Dette sitatet er så obskurt at jeg har lurt på om det kan være tilfeldig. Men utfra tankegangen Debussy avslører i «Pour les Tierces», der tersene mimrer over et tidligere stykke med terser, passer det fint at han her lar de kromatiske skalaene mimre over en gammel slager med en god porsjon kromatikk i melodikken. At det er den *minst* kromatiske melodisnutten til *Faunen* som gjemmer seg i etydens kromatikk, gjør dette sitatet bare enda vittigere. Åpningstemaet i *Faunen* er bare *nesten* kromatisk¹, men helt i slutten får vi en reprise av temaet som nå er blitt helt kromatisk og litt kortere. To horn spiller parallelle store terser med en motstemme i 2. fiolin (se eks. 7.2.A.). Ved å isolere mellomstemmen (dvs. den stemmen som har melodien) i etyden er det lett å høre en likhet. Melodien ligger alltid øverst i treklanger, i et velklingende horn-register. Her og der ser man også at en hale på denne melodien gjør en liten kromatisk oppgang (se eks. 7.2.B.) som lett kan sammenlignes med slutten av *Faunen*.

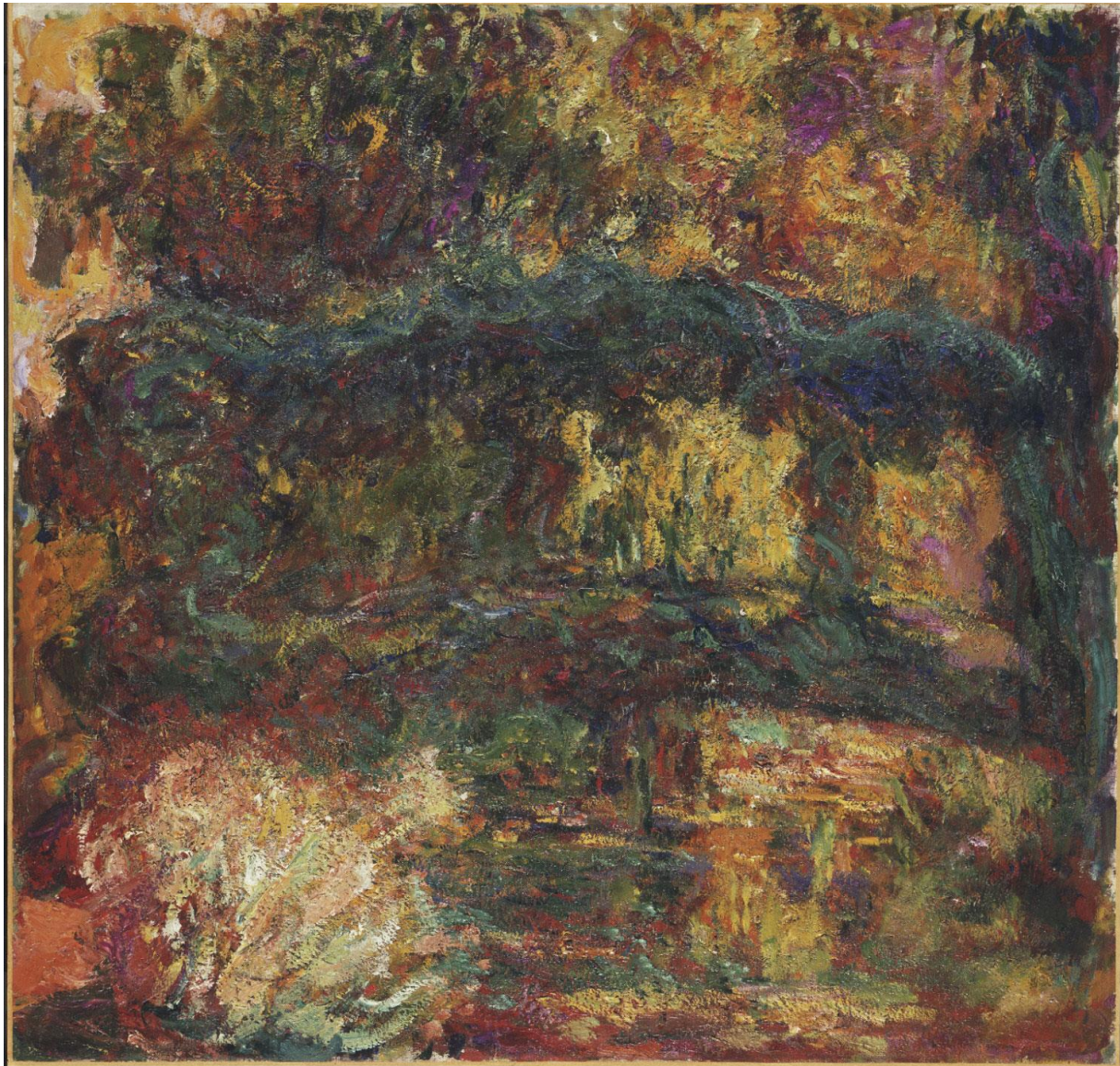


Eksempel 7.2A. Forspill til en fauns ettermiddag, horn 1 og 3 og 2. fiolin: 1 takt etter tall 12. Her fra Debussys egen versjon for to klaver.

¹ Det hopper over ett halvtrinn på vei ned, og to på vei opp (Ciss–H–Aiss–A–Giss–G–A–H–Hiss–Ciss).



Eksempel 7.2B. «Pour les degrés chromatiques», takt 28-29. Uthevet kromatisk akkordføring som kan minne om hornene i *Faunen*.



Illustrasjon 5. Claude Monet (1840-1926): *Nymphéas et Pont japonais* (Vannliljer og japansk gangbro), 1920-22. (Fra Philadelphia Museum of Art / www.philamuseum.org)

Hvis «Les degrés chromatiques» faktisk er en kromatisk fargelegging, transponering eller forvrengning av *Faunens ettermiddag*, er det meget mulig at det finnes flere referanser her, godt skjult i den kromatiske noteleken. Det gjør også at etyden kan tolkes som en interessant problematisering av begrepet *impresjonisme*. Eric Frederic Jensen drøfter dette stilbegrepet (og symbolisme-begrepet) i begynnelsen av sin biografi med å sitere den irske

forfatteren og kritikeren George Moore (1852-1933). Moore påpekte at *impresjonisme* er blitt feiltolket på mange måter og at det egentlig kunne anvendes på *all* malerkunst, men han fremholdt Claude Monet som den eneste maleren som fyller begrepet, fordi han er opptatt av «the rapid noting of illusive appearance» – altså en hurtig notasjon av flyktig tilsynekomst (Jensen, 2014, s. 122). Monets mange malerier av katedralen i Rouen, eller den japanske gangbroen i hagen hans i Giverny fra 1890-tallet – gjennom ulike årstider og tider på døgnet – illustrerer denne flyktigheten i noe som for «vanlige mennesker» er ganske håndfast. Men da Monet på begynnelsen av 1920-tallet vendte tilbake til sin gangbro, fikk den et ganske annet, nesten hallusinatorisk preg – med en *flyktighet* som antakeligvis ble forsterket av grå stær, og som gjør motivet nesten ugjenkjennelig (se Illustrasjon 5). Debussy hadde et høyst distansert forhold til begrepet impresjonisme, men stor respekt for maleren Monet¹. For meg blir de overflatiske parallellene mellom et musikkstykke og et bilde fordreid og skjult bak mulige og umulige farger slående og nesten komisk – kromatisk gjemsel. Motivene og prosessene bak de to uttrykkene var nok likevel ganske ulike.

Etyde nr. 9: «Pour les notes répétées»

Dette er en av de melodisk tydeligste etydene, men samtidig den tonalt mest forvirrende i samlingen. Dette kan høres selvmotsigende ut, men jeg vil forsøke å forklare dette i analysens første avsnitts drøfting av forløp og tonalitet. Andre avsnitt tar for seg stil og karakter og hva andre har sagt om dette. Teksturen er naturlig nok preget av repeterte noter, men pussig nok har disse klart å rive seg løs fra den tradisjonen som fantes for slike figurer (for det gjorde det). Til sist vil jeg ta for meg gitarens rolle i denne etyden, samt i tidligere stykker av Debussy (og andre).

Etyden kan beskrives som en rondo med to eller tre temagrupper som alternerer². Jeg har valgt å skille mellom et A og B-tema, selv om disse er nært i slekt og tidvis blir blandet. Forløpet blir da slik: A (t. 1-16) første gang introduksjonsaktig, og så med tydeligere struktur i gjentakelsen fra takt 9. Det mer lekne B-temaet dukker opp i t. 17-18. C-temaet som er mer lyrisk og i en annen tekstur, følger i t. 28-38. B-tema vender tilbake i t. 39-46, fulgt av A-tema i t. 47-54. C-temaet gjør en reprise i t. 55-65, fulgt av et siste A-tema i t. 66-74. En liten coda

¹ Han skrev så sent som i 1916 (til Émile Vuillermoz) «You do me a great honour by calling me a pupil of Claude Monet» (Debussy, 1987, s. 313).

² Margit Rahkonen kaller den en capriccio-toccata i rondo-form (Rahkonen, 2016, s. 106).

(t. 75-84) er uten tema. Da blir formen ABCBACA. Ser man på A og B som det samme, eller som litt ulike uttrykk innenfor samme tematikk og karakter, blir formen enklere: ABABA.

Tydelig flertydighet

Som i «Les huit doigts» og «Les degrés chromatiques» er tonaliteten her ganske vanskelig å gripe, men av en annen grunn enn i de to tidligere etydene. Her er det snakk om tre klart definerte temaer: Det ene er kromatisk og ikke spesielt sangbart, men veldig gjenkjennelig siden det gjentas i samme toneart gjennom etyden. Det andre er lekende og ganske sangbart, mens det tredje er nesten lyrisk og godt gjenkjennelig selv om det transponeres til ulike tonearter.

A-temaet består av Ciss–D–C–Fiss, som høres allerede i første takt, fulgt av ulike figurer gjennom etyden. Merk at motivet går opp et halvtrinn, ned et heltrinn og så ned en tritonus (se eks. 8.1.. Disse intervallene synes å være en slags nøkkel for hvordan tonaliteten er konstruert: av kromatiske trinn og heltoneskalaer, samt tritonuser, som både kan være en del av en heltoneskala, men i en eventuelt diatonisk tonalitet vil være en dissonans som kan antyde en diametralt motsatt (harmonisk fjernt beslektet) toneart. De to neste frasene – en spørrende A–Ciss–Diss–H og et underfundig F–Ess–F i bassen – samt opptakten til gjentakelsen av A-motivet (i t. 4) inngår i den andre heltoneskalaen enn den D–C–Fiss er en del av. Som om ikke kromatikk og heltoneskalaer er forvirrende nok, får vi også en stadig veksling mellom de to mulige heltoneskalaene. Symptomatisk nok inneholder takt 5-6 to fraser med til sammen ti av de 12 tonene (bare H og C mangler). Så langt i etyden er vi i en tonalitet som høres ganske abstrakt ut.

Scherzando



Eksempel 8.1. «Pour les notes répétées», takt 1-3. A-temaet markert i gult. De to neste taktene antyder en annen heltoneskala.

Reprisen på temaet (t. 4) er akkompagnert av akkorder som fortsatt er nokså ambivalente¹, men gjør at en følelse av tonalitet blir sterkere. Bassene her er i praksis bitonale

¹ De er i takt 9-10 parallelle forstørrede akkorder (heltoneakkorder). Øverste tone er aksentuert og danner temaet G–Fiss–E–C – en snodig (muligens) lydsk melodi som ligner hovedmotivet i Sergej Rakhmaninovs «Les

(selv om de separat ser ut som Ass-dur: Ess–B–C–Ass), men høyre hånds pussige insistering på dette temaet som begynner på Ciss gjør at denne tonen etablerer seg som en slags sentraltone i stykket, særlig med takt 13 der Ciss-ene henger seg opp i bassen. Hvis vi på dette tidspunktet ser på hva Debussy gir oss av tonalitets-signaturer, er vi imidlertid like langt (dvs. kort). Faste fortegn er ett kryss, hvilket skulle gi e-moll eller G-dur, men vi har egentlig hørt veldig lite til noen av disse tonene eller akkordene. I takt 15-16 høres en oppadgående Ciss-durakkord (pluss sekst), uten at dette blir en toneart vi hører noe mere til. Hvis man *leter* etter G-dur, kan venstre hånd i første del av takt 11 tolkes som D7, men i forbifarten er det vanskelig å oppfatte den slik. Videre, i takt 17, er det toner som kanskje kan oppfattes som D7 og G7 (selv om bassen er «feil», se eks. 8.2.). Først i takt 20-21 høres noen aksentuerte G-er som umiddelbart avløses av Dess-er (= enharmonisk Ciss), og dette følges at et par takter med en ny liten melodi i heltoneskala (G–A–Cess–Dess–Ess–F–G) der vi for første gang får repeterte clusterer i store sekunder (t. 23).



Eksempel 8.2. «Pour les notes répétées», takt 17-18. Melodien er nært i slekt med A-temaet, men harmonikken begynner å antyde noe som minner om dur – D7 markert gult og G7 markert rødt.

Dersom man har opplevd et tonekjønn så langt i etyden har det sannsynligvis vært moll, men fra takt 17 kan man føle en vending til dur på grunn av harmonier som oppstår både i akkompagnementet og melodien. Dette B-temaet har et nært slektskap med A-temaet, idet det har flere av de samme tonene, og intervallene minner om de vi ser i tema A's fortsettelse i takt 11 – men karakteren er såpass annerledes at den kan få et eget navn (altså tema B). Fra takt 24 klinger C-dur og C-heltoneskala (t. 25-26) – en overgang til partiet fra takt 28 der Fiss-en fjernes fra de faste fortegnene. En lyrisk og leken, kanskje litt naiv melodi i venstre hånd, tema C, er nå ganske tydelig i C-dur, men med kromatiske utviklinger og sekund-clusterer i høyre hånd som danner heltoneklang med deler av melodien (mest Gess, Ass og B i

Larmes» (fra *Suite nr. 1* «Fantaisie-Tableaux» for to klaver, op. 5) fra 1893, i dette stykket er temaet B–A–G–Ess, og Ess-en dreier til D, hvilket gir g-moll istedenfor Ess-lydisk. De fire tonene til Rakhmaninov er hans minne av klokkespillene i Novgorod, som han hørte ofte som barn og ung. Jeg har lett etter en mulig forbindelse ved at Debussy kunne ha hørt en annen variant av denne melodien, eller faktisk selve klokkespillet i Novgorod, da han var der med Madame von Meck på begynnelsen av 1880-tallet. Men jeg har ikke funnet noen sikre indikasjoner på dette, eller andre (russiske) stykker som har brukt melodien, så jeg velger å anta at likheten er tilfeldig. Melodien er også godt maskert i Debussys tekstur og vanskelig å oppfatte, selv om den er aksentuert, så hvis det var et sitat, ville det vært særdeles godt skjult.

høyre hånd mot C, D og E i venstre). Melodien lander i et par nesten autentiske kadenser (G–C) før to takter med humoristisk veksling mellom C-dur og c-moll (t. 37-38).

Et parti med klang av kromatikk og heltoner er egentlig en litt obskur variant av tema B (t. 39 og 41), men med de samme tonene, bare flyttet langt ned i bassregisteret. Partiet er ispedd utbrudd av noen kraftige heltoneakkorder (t. 40, 42 og 45) og to takter med nedadgående oktavkaskader som er en invertering av B-temaet (t. 43 og 44). Bremsende trioler på H og Ciss resulterer i en reprise av A-temaet, først i en nølende, lett melankolsk variant (*Poco rubato*, t. 47-48) i litt uklar molltonalitet (omtrentlig g-moll). Det gjentas med virtuose triol-sekstendeler på tonene vi har hørt før (fra Ciss), før et par dramatiske utbrudd i C-dur (t. 53) og a-moll (t. 54). En reprise av B-temaet, nå med raske trioler på G, gjør at det klirrer enda mer diatonisk enn første gang, men hovedtonearten føles som C-dur (ikke G). En overraskelse følger idet dette temaet gjentas i E-dur i pianissimo, og i en bredere og lysere tekstur enn tidligere. (t. 58-61)¹. Temaet gjentas (for tredje gang i denne delen) i ganske tydelig C-dur (t. 62-65) før en tydelig gjenkjennelig reprise av tema A (t. 66-74) etterfulgt av en underfundig dveling i G-heltone med trommende sekund-clustere i sekstendelstrioler.

En rask kaskade av Ciss-er nedover klaviaturet (*doux et rapide*) bringer etyden til en dunkel avslutning med et par akkorder (*à peine* – så vidt, altså nesten ikke hørbart) i en særdeles ambivalent variant av g-moll. Tonene i sluttakkordene er G-D-Aiss-Hiss-Ciss-G, og gir en siste nøkkel til tonaliteten i etyden: Ikke bare leker Debussy gjennomgående med veksling mellom dur, moll og heltoneskalaer, men tonaliteten virker som den har inkorporert alle de ulike modusene til én ny skalatype. Dette understrekes av at de partiene som ser ut som de er bi- eller polytonale (som t. 9-10 og 17-18), vanskelig lar seg analysere slik auditivt, men oppfattes isteden som en kompleks (og forvirrende) tonalitet. Tradisjonelle ledetoner (et halvtrinn under grunntonen) finnes omtrent ikke, men isteden kan den gjennomgående, sentrale Ciss-en oppfattes som både en sekundær grunntone og en ledetone til både tonene D og C – kanskje til og med til G. Med G-dur og g-moll i hodet underveis, fungerer i hvert fall Ciss-ene i større grad som en dominantisk tone enn D (som bare opptrer slik i t. 17-18).

Den frustrerte Pierrot

Uttrykket i etyden er lett å oppfatte som humoristisk, med krumspring over hele klaviaturet, morsomme ragtime-pregede rytmer, rare og overraskende harmoniske og melodiske vendinger. Dette gir en gjenklang fra preludiene «Minstrels» (*bok I/12*) og «Général Lavine –

¹ Se eks. 8.3. Jeg drøfter dette stedet mer inngående i neste avsnitt.

eccentric» (*bok III/6*), påpekt av blant andre Roy Howat (1997/2009, ss. 86-88). Trommeaktige figurer med repeterte sekunder forekommer i begge preludiene og har tydeligst gjenklang i etydens takt 23 og 75-80 – der melodien har blitt helt borte til fordel for den underfundige trommingen.

Jeg mener også det er lett å høre dunkle undertoner her, med mer preg av moll i A-delene, hvis vi ser på dette som en omtrentlig rondo: ABCBACA. Dur-preget i B-delene er også nølende og lett vimsete. Tempo og karakter varierer noe i ulike tolkninger, og jeg mener etyden tjener på et roligere tempo enn det de fleste setter an¹, men karakteren passer likevel som regel til det Quin Jiang har beskrevet som en kjærlighetssyk klovn (2012, s. 109). Med så mye melodi, kan man kanskje spørre seg om dette er en sunget serenade, men jeg heller mer mot at melodien er tenkt instrumentalt og at dette er en dans – gjerne fremført av en frustrert og lett melankolsk Pierrot.

Det lille avsnittet i etydens andre B-del, der C-temaet hopper til E-dur (se eks. 8.3.) mener jeg krever en liten betraktning: Karakteren av dette partiet er som en reminisens, at tanken til hvem det nå er som danser eller serenaderer, plutselig kommer på et minne, formodentlig hyggelig fra svunne dager. E-dur-tonaliteten er med på denne nostalgiske henrivelsen, ganske langt bort fra de tonalitetene som ellers preger etyden. En liknende mimring forekommer også i preludiet «La sérénade interrompue» der en melodi – en hyggelig jota i D-dur – bryter inn i den melankolske serenaden (som ellers befinner seg i F frygisk eller b-moll). D-dur har også samme harmoniske avstand til F-frygisk/moll som E-dur har til g-moll, uten at dette nødvendigvis påviser en referanse, men det kan forklare en mulig resonans hos lytteren. Her skjer dette bruddet rundt midten av preludiet (t. 80-89), og det virker her også som den som serenaderer blir avbrutt av sin egen nostalgiske mimring, før den brutalt tragiske virkeligheten går opp for stykkets «forteller» igjen. Også det «spanske» preludiet i bok II, «La Puerta del Vino» har en liten durvending mot slutten – et ekko av noen akkorder vi har hørt tidligere over den ustoppelige habanerarytmen (på Dess-Ass) – nå i (tilnærmet) D7 og C7 og plutselig uten bass (t. 83-84).

Teksturen her kan også minne om et annet spansk-inspirert stykke av Debussys «konkurrent» Maurice Ravel, nemlig «Alborada del gracioso» (fra *Miroirs*, 1905). Dette stykket har også veldig mange repeterte noter, og rundt inngangen til rekapitulasjonen av A-temaet blir det veldig mange Ciss-er (se eks. 8.4.). En (mulig) referanse til «Alborada» er også

¹ Håkon Austbøs innspilling er her av de roligste og mest poetiske, uten at man får inntrykk av at han «bremser», mens Mitsuko Uchida lager store variasjoner, slik at hun tross et ganske raskt grunntempo får frem den «sårbare» siden av særlig sidetemaet (i B-delene).

nok en referanse til en komisk skikkelse, siden «gracioso» som regel blir oversatt med «narr» eller «klovn».

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked "un pochettino rubato" and "pp subito, armonioso". It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplet-like figures. The second system is marked "pp" and continues the rhythmic pattern. There are some orange highlights on the notes in the first system, corresponding to the text above.

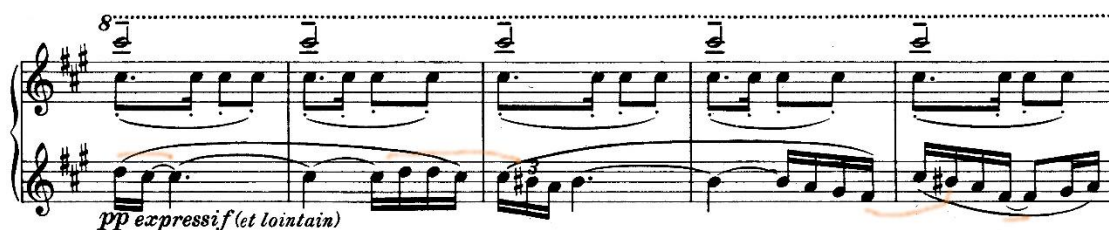
Eksempel 8.3. «Pour les notes répétées», takt 58-61. Del av tema C transponert til E-dur, uthevet i oransje. Takt 60 og 61 har Aiss i høyre hånd i den nyeste Henle-utgaven (Urtext).

The image shows a single system of musical notation for piano. It features a 16-measure rest in the right hand, indicated by a dashed line and the number 16. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes. The music is marked "p".

Eksempel 8.4. Maurice Ravel: «Alborada del gracioso», fra *Miroirs* (1905), takt 181-182. Teksturen fortsetter med en liten endring i de neste taktene, nemlig at 16-delstriolene begynner med intervallet øverst i oktaven (kvarter, kvinter og sekunder), og de repeterte notene følger umiddelbart nederst.

Men det er enda et stykke av Debussy, skrevet før Ravels *Miroirs*, som også har mange Ciss-er, nemlig «La soirée dans Grenade» (fra *Estampes*, 1903). Melodisk dreier dette seg ofte rundt i ciss (moll eller frygisk, selv om det slutter i Fiss-dur), i en habanera-rytme, som «La puerta del Vino», og stykket deler dermed preludiets tonale sentrum (siden Ciss er enharmonisk lik Dess). Ser man på tonene i melodien som åpner «La soirée» (eks. 8.5.) inneholder den både Ciss, D, C (i form av Hiss) og Fiss, akkurat som åpningstonene i «Pour les notes répétées». Temaets vemod og melodikk, i frygisk og «maurisk» skala har også en gjenklang i den lille vendingen som skjer i etyden i takt 60-61 (C–H–A¹ mot Aiss–H–C i venstre hånd, se eks. 8.4). Dette kan være en god nok indikasjon på at disse to habaneraene (samt «La sérénade interrompue») blir referert til i etyden.

¹ Nye utgaver (Henle) har C–H–Aiss, hvilket gir en heltone-akkord på andre slag på andre taktslag, mot a-moll⁷ i første versjon (Austbø spiller dette). Vendingen klinger uansett vemodig og ettertenksomt.



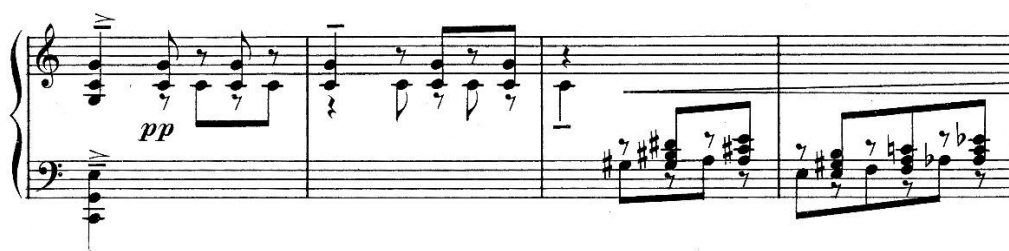
Eks. 8.5. Debussy: «La soirée dans Grenade», fra Espampes (1903), takt 7-11. Tonene som også forekommer i «Pour les notes répétées» er markert oransje.

Abstrahert gitar

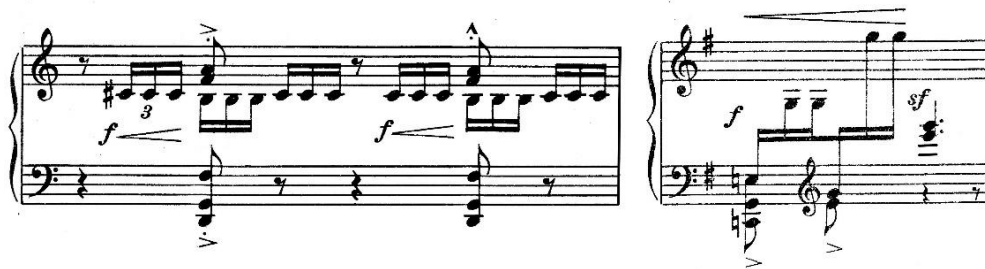
For nå å gå til aspektet av etyden som handler om hva de repeterte notene foretar seg, er det interessant å se på Debussys tidligere stykker som bruker slike teknikker. De mest påfallende er *Masques* (1903-04) og «La sérénade interrompue» (fra *Preludier bok I*, 1909-10). *Masques* er en teknisk ganske utfordrende affære med repeterte noter stort sett frembragt i alternerende hender i en gitarliknende tekstur, nesten som flamenco. Stykket veksler mellom A-dur, a-moll og C-dur og har noen mystiske, dystre undertoner, tross sin livlige karakter. Allerede i åpningen høres en liten figur i venstre hånd som ligger bemerkelsesverdig nær C-temaet i «Pour les notes répétées»: A–H–D i *Masques* (se eks. 8.6.) mot C–D–F i etydens takt 28 (E–Fiss–A i t. 58, eks. 8.3.). Fortsettelsen av temaet i *Masques* inneholder en veksling mellom A-dur og a-moll som er typisk for stykket, og som her avstedkommer Ciss–C–D i melodien – de samme notene som åpner etyden i en annen rekkefølge. Stykkets mange «gitaristiske», eller flamenco-aktige akkorder, kan også være en referanse i et par temperamentsfulle utbrudd et par steder i etyden (se eks 8.7. og 8.8.).



Eksempel 8.6. Debussy: *Masques*, takt 1-5. Første del av melodien, markert oransje, tilsvarer første del av tema A i «Pour les notes répétées», mens andre del, markert gult, tilsvarer notene i tema C.



Eksempel 8.7. Debussy: *Masques*, takt 13-16. Flamenco-aktige akkord, som gjentas flere ganger gjennom stykket.



Eksempel 8.8. «Pour les notes répétées», takt 45, og 1. del av takt 53: Utbruddene som minner mest om flamenco – og *Masques* – i etyden. Takt 40 og 42 ligner også på takt 45, men er i et mye lysere register og dermed ikke så gitaraktig.

Roy Howat peker på innflytelse fra både fra Isaac Albéniz (særlig *Iberia*) og Manuel de Falla (og operaen *La Vida breve*) for Debussys preludier «La sérénade interrompue», fra *bok I*, og «La Puerta del Vino», fra *bok II* (2009, ss. 139-140). Det er det første av disse som har mest gitar-klingende tekstur (og mange repeterte noter), men spennende med begge er den mauriske innflytelsen på tonaliteten. Vi ser i «La sérénade» at b-moll er den «endelige» tonearten, mens at F-frygisk ofte virker som hovedtoneart, med lav sekund (Gess) som etablert ledetone. Tredje trinn mangler ofte i denne skalaen, mens femte er senket (Cess) hvilket gir et enda mer eksotisk (maurisk) preg på stykket. «La Puerta» er en sensuell habanera (delvis baser på flamencoens uttrykksfulle *cante jondo*), med enda mer ambivalens i tonekjønn og flust med frygiske ledetoner og eksotiske skalaer¹. Alle teksturene i «La sérénade» som har repeterte noter er egentlig å finne igjen sporadisk i «Les notes répétées», men lagt i andre toneleier enn det som er typisk for gitar, samt oppstykket og plassert i den rare nye tonaliteten i denne etyden. Og brorparten av etyden består av teksturer som klinger svært lite som gitar.

Når tonaliteten også muligens er en forvrengt – eller abstrahert – versjon av det vi har hørt i tidligere spansk-mauriske stykker tidligere, blir resultatet på en måte en kubistisk gitarmusikk. For meg er det i hvert fall noen snodige utviklinger som leder oss til denne etyden, som kan ha paralleller i malerkunst. Første gang man tydelig kan høre innflytelse fra spansk musikk og gitar spesifikt i europeisk kunstmusikk, er i Domenico Scarlattis mange små pianosonater fra rundt 1750². Han satte sine ben på den iberiske halvøy omtrent samtidig som Antoine Watteau malte *Le Mezzetin*, et *commedia dell'arte*-inspirert maleri med en ulykkelig, kanskje kjærlighetssyk narr som spiller gitar med en mystisk kvinnestatue i bakgrunnen. Dette maleriet er muligens delinspirasjon til Debussys *Masques*, hvis mørke

¹ Som kanskje klinger enda mer eksotisk siden de er montert over en gjennomgående habanerarytme på Dess-Ass i bassen.

² Med hyppige repeterte noter, gitaraktig harmonikk og typiske gitareffekter som barrégrep, som resulterer i parallellføring av akkorder.

undertone ifølge Marguerite Long også skyldtes Debussys problematiske kjærlighetsliv på denne tiden (Roberts, 1996, ss. 97-100).

Debussy har i høy grad modernisert gitaren fra Watteu og Scarlatti og bragt den nærmere det 20. århundrets klang inspirert av Chabriers fremkalling av spansk klang og Albeniz' og de Fallas mer autentiske tilnærming. Både tekstur og tonalitet fra spanske gitarer har gitt sine egne tonale og teksturmessige premisser for de to spanske preludiene (i likhet med Bartóks stil påvirket av folkemusikk). Men i 1915 har Debussy oppløst gitarens lyd til en ganske abstrakt bruk av harmoni, melodikk og repeterte noter. Det eneste som er relativt tydelig, er narrens litt plagede sjel, som i fortsatt er tilstede i etyden.

I kubistiske malerier av retningens grunnleggere, Pablo Picasso og Georges Braque finner vi ofte gitarer (og andre instrumenter) og narrer (klovner eller figurer fra *commedia dell'arte*). I Braques *Mann med gitar* (se Illustrasjon 6), ser man så vidt konturer og former fra et menneske med gitar brutt opp i ulike samtidige perspektiver, i en fargepalett man kan anta gjenspeiler et gammelt, steinete spansk landskap, eller interiøret i en røykfylt café. Det er vanskelig ikke å se/høre paralleller mellom disse elementene og de fragmenterte temaene, teksturene og spanske klangene i «Pour les notes répétées». Debussy har ikke etterlatt spor som tyder på at han var nevneverdig opptatt av kubismen, og holdningen til retningen i Frankrike under Første verdenskrig var preget av skepsis (Wheeldon, 2009, s. 9). Det er likevel sannsynlig at komponisten kjente til (og hadde sett) Braque og Picassos malerier på flere omdiskuterte utstillinger i Paris. Om han ikke var direkte påvirket av dem, kan han ha vært påvirket av de samme strømningene som førte til kubismen – også indirekte gjennom Stravinskys kantete og fragmenterte musikk i *Petrouchka* og *Vårofferet*. Uansett påvirkning, og hvor den måtte ha kommet fra, mener jeg denne etyden er et av de klareste eksemplene på musikalsk kubisme hos Debussy, og at kubisme her er et langt mer dekkende stilbegrep enn impresjonisme.



Illustrasjon 6. Georges Braque (1882-1963): *L'homme à la guitare* (*Mann med gitar*), 1911-12. (Fra Museum of Modern Art i New York/Wikimedia Commons)

Etyde nr. 12: «Pour les accords»

Dette er etyden som ble stående som den siste da samlingen gikk til trykken i 1915. I den opprinnelige rekkefølgen var den tenkt som nummer tre, men med denne energiske akkordetyden som avslutning, følte kanskje verket mer avsluttet enn med «Pour les agréments». Akkordene har en ganske akrobatisk (eller gymnastisk) rolle her. Jeg vil se nærmere på harmonikk og melodikk som gjemmer seg i ytterdelene, og kommer også til å drøfte to partier som høres ut som sitater – uten at jeg nødvendigvis kommer frem til hva som

siteres. Jeg vil kommentere stil og karakter i midtpartiet som er relativt typisk for Debussy. Stilen i de raske delene er derimot ny for ham – nærmest barbaristisk – og krever en liten drøfting for seg. Kanskje er referansene veldig langt unna det det høres ut som?

Formen er tydelig tredelt (ABA), med energiske akkorder og store sprang som dominerer i A-delene (t. 1-79 og t. 105-181). Hovedtoneart her er a-moll/A-dur. B-delen er en kraftig kontrast i Fiss-dur (t. 80-104) der musikken står nesten stille i sammenlikning og kun beveger seg i *p*, *pp* og *ppp* dynamisk. Formen (og uttrykket) er således ikke ulik en Chopin-scherzo.

Svensk gymnastikk

Paul Roberts mener det er denne etyden Debussy refererer til som svensk gymnastikk for venstre hånd, og legger til at høyre hånd også er ganske akrobatisk (1996, s. 314).

«Akkordene» går rett på sak ved å slå an en tekstur der begge hender først slår an en akkord fulgt av enten en ny akkord eller et sprang utover i motsatt retning til oktaver i spredt register (se eks. 9.1.). Man kan se at venstre hånd likevel har en litt tyngre jobb enn høyre ved at dens sprang som regel er på en oktav pluss en kvint nedover, mens høyre hånd hopper en oktav oppover. Tonearten etableres raskt som A-dur sammen med en pussig harmonisk «regel», nemlig at f-moll fungerer som en «dominant»¹ til A-dur. Dette går også igjen senere i etyden, der vi ser flere slike mediant-forbindelser: c-moll–E-dur (t. 2-3), ess-moll–G7 (39-40), g-moll–H7 (t. 42-42), a-moll–Ciss-dur (t. 46). Disse vendingene er så tydelige i de seks første taktene at de kan ses på som et hovedtema², som gjentas i takt 19-20, 54-58, 105-120 (kun i bass), 127-132, og 145-149. Det er altså en moll-akkord som stiger til durakkorden i en stor ters' avstand som lager dominantfølelsen, og det er ikke så vanskelig å se hvorfor dette *ikke* klinger veldig rart: F ligger en halvtone over kvinten i A-dur (E), mens tersen i f-moll (Ass) er et halvtrinn under A, og kvinten (C) ligger et halvtrinn under Ciss (tersen i A-dur). Vi har altså tre toner som kan tolkes som sterke ledetoner (halvtonetrinn) til tonene i neste akkord³, og til og med oppløses uten å lage kvintparallell.

¹ Dominanten i A-dur er fortsatt E-dur i vanlig funksjonsharmonikk, derfor anførselstegn.

² Omtrentlig F–A–A–F–A–A–C–E–E–F–F–G–F – aldri transponert.

³ Klangen av akkordforbindelsen minner også om en napolitansk forbindelse, som i A-dur ville vært B-dur (helst i førsteomvending, B6, ofte omtalt som ii6 eller N6 i trinn- eller funksjonsanalyse). Denne skulle da tradisjonelt ha gått til A-dur via dominanten E-dur. En overgang direkte fra B-dur til A-dur, gir også tre halvtoneforbindelser, men med litt dårligere stemmeføring, siden alle blir i parallell bevegelse. Forbindelsen minner også om en *tysk sekstakkord*, som i A-dur blir en F-dur med Diss (evt. Ess), siden seksten skal være forstørret. Bruken av denne forbindelsen er, som napolitaneren, vanligvis subdominantisk, og går dermed til dominanten. F og Diss vil således oppløses i hver sin retning til E, A går til Giss, og C til H, for å lage E-dur.

Décidé, rythmé, sans lourdeur

Eksempel 9.1. «Pour les Accords», takt 1-7. Akkordsprang i store terser (moll-dur) merket oransje. Merk hemiolen i takt 3-4 som gir 3/4-takt over to takter (à 3/8). Høyre hånds stemmeføring i takt 1-4 kan ses på som et hovedtema.

Teksturen og klangen minner om parallelle akkorder slik vi har hørt det i flere stykker av Debussy tidligere – som oftest mye roligere enn her (mer om dette etter hvert). Men strengt tatt er ikke akkordene *vel*dig parallelle hele veien, det er ofte en liten omfordeling av noter mellom hendene og litt ulike omvendinger benyttes, slik at man får tilfredsstillende stemmeføring, med motbevegelse i ytterstemmene¹. Dette kan Debussy godt ha funnet for egen regning, men dette *kan* være et hint om at Chopin er tilstede også i denne etyden. Roy Howat har påvist en likhet i teksturen mellom denne etyden og Scherzo-satsen i Chopins *Sonaten i b-moll* (2009, s. 76). Likheten finner vi både i de energiske sprangene til oktaver i begge hender, og i rytmikken med gjennomgående opptakter i scherzo-delen (som hos Chopin går i 3/4-takt), og rommer flere avsnitt der to eller flere takter bindes sammen i hemioler. Denne sonaten (med den berømte sørgemarsjen) hører til de verkene Debussy redigerte for den nye Chopin-utgaven til Durand, og Scherzo-satsen herfra hører til blant de mest energiske i Chopins produksjon.

Eksempel 9.2. Frédéric Chopin: 2. sats (Scherzo) fra *Sonate nr. 2 i b-moll*, op. 35, t. 73-77. Dette er Durand-utgaven med Debussys aksentuering, men oktav-utfallene er aksentuerte også i andre Chopin-utgivelser.

Men det er i 1915 ingenting i veien for å oppløse den direkte til tonika, hvilket da vil føre til at F og Diss gjør som før, A blir der den er, og C går til Ciss.

¹ Bunnan i akkorden går ned fra F til E (kvinten i A-dur), når toppstemmen går opp fra F til A, o.l..

Originalt nok har Chopins hemioler aksentuert oktavutfallene over ikke bare to, men fire takter, slik at resultatet blir rytmisk ganske forvirrende (se eks. 8.2.). Debussy har i «Pour les Accords» tatt dette trikset et par hakk videre og legger hemioler over en hel rekke etterfølgende takter hvor han også aksentuerer ulikt: Akkordene (i midten) er aksentuert fra takt 7-17, mens fra takt 21-26 er venstre hånds bassoktaver aksentuert, og tar dermed en «tur» på egenhånd med sin egen småvittige melodi. Dette gir en tidvis desorienterende rytmikk, men mye god lytterunderholdning hvis pianisten er ryddig (og sterk) nok til å holde rede på alle de ulike stemmene, frasingene og ikke minst treffer de riktige notene.

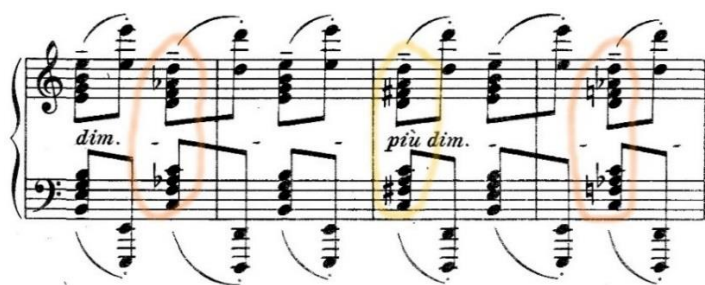
Rytmiske triks utforsker Chopin på andre måter i *Etyden i a-moll* (op. 25/4), der venstre hånd har en svært akrobatisk (og rask) «ompa-bass», mens høyre hånd antyder melodien utelukkende off-beat (på *og-ene* i en 4/4-takt), med vekslende artikulasjon fra skarp staccato (kiler) til legato. Debussys etyde deler altså delvis denne Chopin-etydens tonalitet, men også dens rytmiske ambivalens. Kim Woori har utdypet dette i sin avhandling (Woori, 2014, ss. 39-40), og spesifiserer at høyre hånds melodi nærmest stjeler trykket fra eneren som venstre hånd egentlig har. Chopin oppnår en slags kontinuerlig synkopering der harmoniske skift skaper en rytmisk forvrengning, som Debussy gjengir med hemioler – f.eks. i den artige bassmelodien i G-dur i t. 21-32.

Her burde man kanskje snike inn at Debussys fremføringsinstruks, *Décidé, rythmé, sans lourdeur* (bestemt, rytmisk og uten tyngde), ikke sier noe bestemt om tempo, mens «uten tyngde» er en praktisk umulighet som må tolkes som en oppfordring til å ikke være for tung på labben. Leser man dynamikkanvisningene nøye, befinner akkordene og oktavene seg stort sett i området *piano* til *mezzoforte*. Kun takt 36-38, 52-53, og avslutningen (t. 179-181) har *ff*. Det er likevel ikke bemerkelsesverdig stort spenn på tempo i ulike innspillinger av etyden. De største forskjellene oppstår i tempo i den rolige B-delen, eller trioen. Og det er stor forskjell på de som deljer løs og får med noenlunde det som står i notene, og de som klarer å få med riktig artikulasjon og aksentuering¹. For å si dette på en annen måte: Notebilde ro de to ytterdelene kan *se* ganske monotont ut, men variasjonen er stor på grunn av ulike rytmeforskyvninger og vekslende aksentuering av diskantoktaver, bassoktaver og de sentrale akkordene.

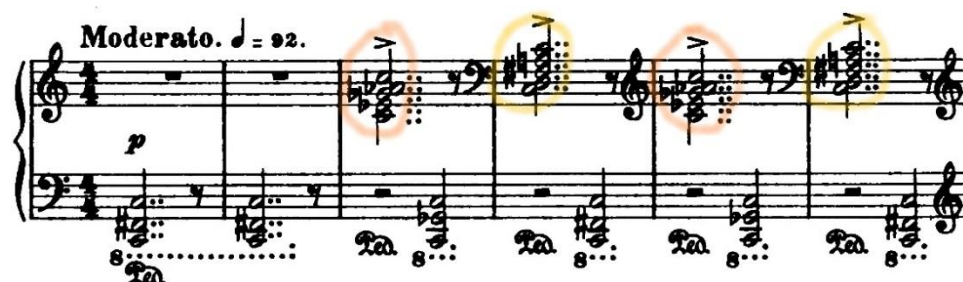
¹ Håkon Austbø og Maurizio Pollini er blant de langsomste, men det er stor forskjell på karakteren: Der Austbø faktisk legger inn den variasjonen i artikulasjon som er antydnet, gjør Pollini det i mye mindre grad. Resultatet er at Pollini lyder monoton og en tanke anspent, selv om det ikke går veldig fort. Austbø er mindre energisk enn f.eks. Uchida eller Bavouzet, men tilfredsstillende i større grad Debussys «sans lourdeur».

Nye harmoniske gåter

Harmonisk og melodisk varieres denne delen også mer etter hvert, på måter som igjen gjør at man kan lure på om teksturen skjuler noen finurlige sitater. Tonaliteten er overveiende diatonisk frem til takt 32, med dur-preg. Scherzo-delens (A-delens) første klimaks, i C-dur (t. 33-38) – til og med med «ordentlig» dominant (G) – introduserer kromatisk forskjøvne akkorder, mens takt 47-50 har heltoneakkorder (som leder til tre eksalterte takter i E-dur). I takt 11-14 henger Debussy seg opp i en veksling mellom e-moll og et par andre akkorder som er litt vanskelig å oppfatte i forbifarten (se eks. 8.3.). Den ene ser ut som f-moll (i venstre hånd) pluss d-dim (D-F-Ass, i høyre) med D i bassen. Den andre er litt enklere – en D7 (med D i bassen). Hvis man tar dette litt rolig og hopper over e-mollakkorden mellom de to, går det an å høre at (A) den mest dissonerende tonen i den ene akkorden er Ass, og (B) at dette begynner å klinge som en av de mest ikoniske harmoniene fra 1800-tallet (kanskje etter Tristan-akkorden), nemlig *klokkeakkordene* fra Musorgskijs opera *Boris Godunov*. I originalen er dette en veksling mellom Ass7 og D7 over C i bassen, som vakte oppsikt som tydelig ikke-funksjonell harmonikk (se eks. 9.4.). Debussy har flere steder anvendt disse akkordene, og Roy Howat beskriver hvordan de på vittig vis har forplantet seg inn i «General Lavine» (*Preludier bok II*, 1912, t. 25-26 mm.) (2009, s. 135). I «Pour les Accords» er det omtrent bare mulig å oppfatte sitatet i langsom fart, og kun på grunn av Ass-en i den ene akkorden som danner tritonus-dissonansen som skal være der mot D-en i D7-akkorden.



Eksempel 9.3. «Pour les Accords», takt 11-14. De to akkordene som alternerer med e-moll er merket henholdsvis oransje (ca. d dim 7) og gult (D7). Akkordsprang i store terser (moll-dur) merket oransje.



Eksempel 9.4. Modest Musorgskij: «Kroningsscenen» fra *Boris Godunov* (= åpningen av akt 2, v/tall 25). Dette er klaveruttoget fra Nikolaj Rimskij-Korsakovs versjon. Akkorder tilsvarende Debussys harmonier i etyden markert oransje og gult.

Etter de tre taktene med heltoneakkorder, lager Debussy en tekstur som stikker ut: Merket *Ritenuato ma con fuoco* (tilbakeholdt men ildfullt) kommer tre takter i E-dur, der 16-deler introduseres til først et par trinnvise fraser, som til sammen spenner fra H til Giss, etterfulgt av to passasjer i oppadgående terser – alt i parallelle akkorder i kraftig dynamikk (se eks. 9.5.). E-dur er en ny tonalitet i stykket, og vi har faktisk ikke hørt akkorden før heller¹. Og her er det plutselig en enorm vilje til å komme til E-dur. Kombinasjonen av brå karakterforandring, dynamikk og toneart ligner på måten Debussy signaliserte sitatet fra «Clair de lune» i etyden «Pour les tierces»². Hvis man leter i stillferdige stykker med mange parallelle akkorder, finner man en riktig behagelig en i «Danseuses de Delphes» (*Preludier bok I*, 1909), der det stille høydepunktet i stykket er en E-dur-akkord i samme leie som i etyden (se eks. 9.6.). Akkorden er også her slutten av en oppadstigende sekvens av akkorder i tersavstand, og også her er E-dur en ny akkord i stykket, harmonisk fjernt fra hovedtonearten B-dur (like før det vender tilbake til jordnære B-dur for å få ro).

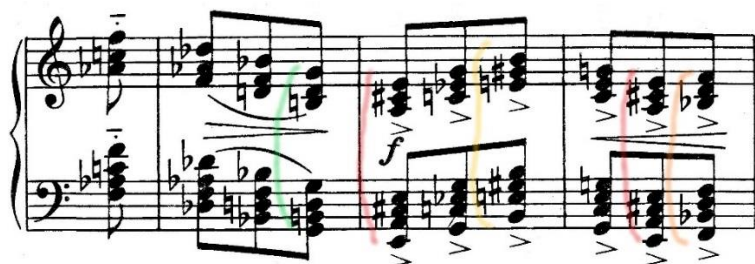
Eksempel 9.5. «Pour les Accords», takt 51-54. De to akkordene som alternerer med e-moll er merket henholdsvis oransje (ca. d dim 7) og gult (D7). Akkordsprang i store terser (moll-dur) merket oransje.

Eksempel 9.6. Debussy: *Preludier, bok I* (1909): «Danseuses de Delphes», takt 23-24. Slutten av frasen ligner mest, harmonisk og melodisk på partiet i eksempel 9.5. Og begge har E-dur som mål.

¹ Hvilket egentlig er ganske vittig, siden E-dur er dominant til a-moll og A-dur. Men i disse akkordenes verden er det altså f-moll som er «dominant».

² Se kapittelet [Etyde nr. 2: «Pour les Tierces»](#).

Like etter dette partiet ser det ut som et annet Preludium gjemmer seg, nemlig «'Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir'» (fra *bok I*, 1909)¹. Dette er mye lettere å se enn forrige sitat, med akkorder som spretter opp og ned i terser (se eks. 9.7.), blir konturen i etyden ganske lik konturen i preludiet, og man kan raskt konstatere at begge fraser begynner med b-tonearter og slutter med kryss-tonearter (se eks. 9.8.). Det er imidlertid vanskelig å høre i tempo, siden etyden på dette stedet nettopp er ferdig med første klimaks, og på vei til ro (og B-delen, eller trioen), mens tilsvarende parti i preludiet også er ganske lavmælt. som også er lett å se, er at få av akkordene er helt like i de to avsnittene: bare G-dur og E-dur og A-dur går igjen i begge, mens de andre akkordene enten er der med motsatt tonekjønn eller ikke i det hele tatt. Dette er likevel nok til at vi lett kan kjenne igjen det ene partiet i det andre².



Eksempel 9.7. «Pour les Accords», takt 61-63 med opptakt. Merk at melodi ligger i ytterstemmene, dvs. kvinten i akkorden fra takt 62-63. G-dur-akkord er merket grønt. E-dur er merket gult, A-dur er rødt.



Eksempel 9.8. *Preludier, bok I* (1909): «'Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir'», takt 35-36 med opptakt. Merk at melodien er uthøvet i bassen og doblet i diskanten, men at den er på grunntonen i de parallelle akkordene, i motsetning til kvinten i eks. 9.7.. G-dur-akkord er merket grønt. E-dur er merket gult, A-dur er rødt.

Scherzo-delen nærmeres fader ut etter dette – i a-moll. Den diminuerer til *pp*, med bare et lite ritardando, før to takter med pause (78-79) som fortsetter (veldig langsomt) i neste takt. Dette lyder nesten litt faretruende, som om A-delen med sitt ustoppelige tema ikke har tenkt å gå vekk – det vil bare hvile litt.

¹ Preludiets tittel står i anførselstegn i notene fordi den er et sitat fra et dikt av Charles Baudelaire (1821-1867).

² Partiet likner også litt på flere steder med parallelle treklanger i travstand i preludiet «General Lavine», men akkordene her er stort sett i b-tonearter og ligner derfor mindre på etydens parti.

Hva akkordene drømmer

Som i en drøm, fortsetter etydens B-del (trio) i en helt annen atmosfære. Tempoet er redusert til en brøkdel, og lange pauser mellom ganske rolige, kortpustede og stillferdige fraser bidrar til den drømmeaktige karakteren. En slående karakteristikk ved den kortpustede fraseringen er at sekvenser som likner hverandre slutter med ulike, underfundige akkorder, som om de stiller spørsmål og kommer med vage utsagn om *noe* de ikke helt vet. Dette frister meg til å trekke en dramaturgisk parallell til Schumanns *Kinderszenen* (op. 15) – spesielt «Bittendes Kind» (nr. 4) med sine bedende, naie og sårbare fraser. Men harmonikk og melodikk ligner ikke, og jeg har ikke funnet andre spor etter Schumann her. Debussys klanger her er mer typiske for hans impresjonisme/symbolisme som vi kjenner fra flere av preludiene¹ og eldre stykker. De 24 taktene partiet fyller utgjør ca. 1 side med noter, altså 1/5 av etydens noterte lengde, men varigheten er like lang eller lenger enn de fire resterende sider (157 takter). Utfra at Akkordene i A-delen syntes å være opptatt av en Scherzo av Chopin, er det kanskje ikke så rart at vi går inn i en nesten motsatt atmosfære nå: Både de fire enkeltstående *Scherzoene* til Chopin og Scherzo-satsene i sonatene har veldig rolige trio-deler. Siden Scherzoen i Chopins *b-moll-sonate* går i ess-moll, og trio-delen går i parallelltonearten Gess-dur, er det kanskje ingen stor overraskelse at Debussys B-del går i den enharmoniske tonearten Fiss-dur.

Men, så kan man begynne å lure: Hvis tonearten i seg selv er en referanse, hvorfor går delen ikke i Gess-dur? De harmoniske utsvingene til Debussy her, går mot b-tonearter – i takt 84-84 notert med løse fortegn, i takt 94 med bytte av faste fortegn, til 3 b-er, dvs. c-moll, eller muligens G frygisk. Og det som har forvirret meg mest, er at den andektige, nesten hymneaktige klangen i takt 92-94 er ganske intrikat notert. De to første av disse taktene (se eks. 9.9.) beveger seg mot Aiss-dur, en toneart som har ti kryss, mens det ville vært enklere å notere de to Aiss-dur-akkordene, og taktene de hører til i, i Fiss-durs enharmoniske toneart Gess-dur. Jeg har derfor tenkt at Debussy igjen har forsøkt å vise frem et nytt sitat, ved å understreke en ny tonalitet i notasjonen – at det ligger noe skjult i takt 94. Denne takten er også muligens etydens absolutte høydepunkt, med en vending fra parallelle akkorder til koralstemmeføring, og en svært vemodig vending til g-moll (fulgt av Ass-dur, B-dur, og en stigning til Dess, notert som Ciss, i t. 95). Debussy her nesten klart å unngå akkurat g-moll hittil i etyden (akkorden er bare brukt like før, i forbifarten på slutten av takt 85), og kanskje det er derfor den klinger så tragisk. Slutten av takt 94 er en oppgang med store sekunder, som kunne vært et ekko fra «Et la lune descend» (*Images bok II*, 1907-08), eller slutten av «La

¹ Som de to rolige *Preludiene* som A-delen refererte til.

Cathédrale engloutie» (*Preludier bok I*, 1910), men Debussy bruker slike akkorder såpass mye at jeg ikke vil kalle dette et sitat.

Eksempel 9.9. «Pour les Accords», t. 92-94. De «frygiske» H-ene er uthevet i rødt. Akkorder som er uthevet er aiss-moll (grønt), Aiss-dur (gult) og g-moll (oransje).

Så jeg må forlate takt 94 med uforløst sak, og håpe at jeg finner riktig drømmetydning senere. Hymnen er praktfull, og det kan hende det er noe annet her som stikker ut. Det er jo mulig at Debussy vil utheve noe med notasjonen i takt 92-93, siden det er *de* som er i en ganske krøkkete toneart. Dette er i så fall et sitat bare pianisten kan se – lytteren kan ikke høre det. Chopin har et ganske kjent stykke i Fiss-dur, den sene *Barcarolle*, op. 60, som både Debussy og Ravel satte veldig høyt¹. Her burde man vel egentlig analysere hele dette stykket som demonstrasjon på hvorfor Debussy kan ha vært så begeistret for det (Nichols, 1992, s. 55), men la meg nøye meg med å si at stykket er lyrisk, antivirtuost og bruker en mengde modale vendinger (dur-moll, sekund- og mediantforbindelser) som er ganske drastiske for sin tid (1846). I sin første del, før rekapitulasjonen av hovedtema, har den en liten episode hovedsakelig i Aiss-dur og med utsving til aiss-moll. Dette er altså een passasje i medianttonearten, så det virker ikke veldig radikalt å bevege seg hit når hovedtonearten er Fiss-dur, og modulasjonen «bare» varer fire takter (t. 20-23). Det som kanskje er aller mest originalt hos Chopin er hvordan han kommer seg dit, fra H-dur i takt 19, altså en frygisk vending (ned en halvtone), og hvordan han kommer videre: Takt 23 har lange (etter hvert doble) triller på Aiss-dur, mens venstre hånd elegant tar to (hele) trinn ned, slik at reprisen på hovedtema blir ganske himmelstormende (i Fiss-dur).

I «Pour les Accords» finner vi en vending av akkorder oppover og nedover fra aiss-moll til Aiss-dur som også inneholder en melodisk H på veien (eks. 9.9.). Harmonikken forløper omtrent omvendt i Chopins *Barcarolles* takt 20 og 21 – fra Aiss-dur til aiss-moll og

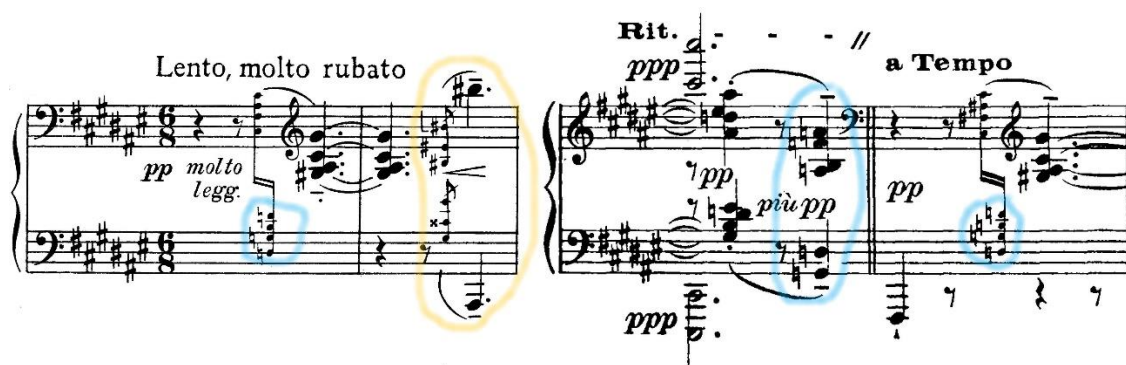
¹ Ravel beskrev den slik: «In the Barcarolle, the theme in thirds, supple and delicate, is continually arrayed in dazzling harmonies. The melodic line is continuous. At one point, a gentle melody appears, remains suspended, and subsides softly, underpinned by magical chords. The intensity increases. A new theme of sumptuous lyricism appears, thoroughly Italianized. Calm is restored. A delicate, fleeting passage arises from the bass, which hovers above exquisite, tender harmonies. One thinks of a mysterious apotheosis...» (Ravel, 1990, s. 336)

tilbake igjen. Melodien har Hiss oppover, men (frygisk) H nedover (se eks. 9.10.). Spilt rolig, med vekt på melodikk, og nøye lytting på harmonikken blir likheten ganske slående.



Eksempel 9.10. Frédéric Chopin: Barcarolle i Fiss-dur, op. 60, t. 21 (og starten på t. 22). Den andre av to takter som er like med unntak av figurasjon i venstre hånd. Aiss-dur er merket gult, og aiss-moll grønt. Oppover spilles Hiss, men nedover bruker Chopin H i både høyre og venstre hånd (merket rødt).

Barcarollen inneholder også et magiske åttetakters orgelpunkt over Fiss, der harmonikken flytter seg gradvis unna tonika, helt til en G7 (en napolitaner, i t. 110) som oppløses direkte til Fiss-dur. Slike napolitanske vendinger er symptomatiske for *Barcarollen*, og kan også forklare den underfundige G7-9-akkorden i *Etydens* t. 95, som synes å komme ganske uforberedt, og som løses opp til Fiss-dur i t. 96 (se eks. 9.11B). Hvis den napolitanske G-dur-akkorden virkelig *er* en referanse til *Barcarollen*, blir også en liten detalj litt viktigere enn før, nemlig forslagene i B-delens åpning, som vender tilbake i takt 87 og 96. Her ligger det en ren G-durakkord som ellers knapt høres, mellom ren Fiss-dur og Fiss9, men som i disse seks taktene (80, 82, 87, 89, 96 og 98) gjør akkurat det den gjør i Chopins orgelpunkt, nemlig å oppløse seg direkte til Fiss-dur (takt 105-106 og 111-112).



Eksempel 9.11A og 9.11B. «Pour les accords» takt 80-81 og 95-96. G-dur akkorder og G7-9 i takt 95 uthevet i blått. Aiss-7-9 markert med gult.

Når den mystiske napolitaneren (G-dur) nå er «avslørt», kan man kanskje lettere se at hele denne B-delen synes å være et minne om Chopins *Barcarolle* i vuggende¹ modal og «napolitansk» Fiss-dur. En annen akkord, som var også lett å var lett å overhøre i starten av B-delen er den vi får i takt 81. Den klinger nokså diffust, men særlig bassen gjør at den kan

¹ En barkarole er mest kjent som en venetiansk gondolsang, men er også forbundet med Napoli.

defineres som en Aiss-durakkord med septim og none (se eks. 9.11A), altså muligens et forhåndsvarsel om passasjen i takt 92-93. Hvis dette virkelig er et bevisst gjemt sitat, er det ganske subtilt gjort av Debussy, men jeg tror det er plausibelt utfra måtene vi har sett at Debussy planter sitater på tidligere. Og sitatet er veldig passende midt i det vakreste partiet i den siste etyden – slik den endelige rekkefølgen ble på *Etydene*.

Hva akkordene ville

Etter enda noen vuggende og drømmende takter er brått A-temaet der igjen, truende i *pp* i bassen. Etter en liten stans fortsetter de ubønnhørlig til en repetisjon av F-A (t. 123-126) som leder til den egentlige reprisen av materiale vi alt har hørt. Også Musorgskijs klokker gjør en reprise (137-143), men E-dur utbruddet uteblir. Det kan virke som om denne delen også har tenkt å slutte dunkelt og underfundig, men to sekvenser à tre takter med stigende akkorder (t. 165-168 og 173-176) fører til en optimistisk avslutning med to miksolysiske vendinger (G7–a-moll) før den endelige F-dur–G-dur–A-dur-kadensen ettertrykket av trippel A (*ff*) i bassen.

Så hva var de de holdt på med, akkordene i denne energiske etyden? A-delens atletiske og brutale karakter kan klinge som en form for debussysk barbarisme (er Stravinsky og *Vårofferet* kanskje også til stede inni her? Eller Bartók?). Det er mulig at de mimrer over noe hyggelig, men de kan ikke beskrives som spesielt følsomme eller lyriske. Ytterdelene er altså særdeles kjølig musikk – i skarp kontrast til midtpartiet. Rytmikken, med de mange hemiolene kan minne om noe vagt afrikansk – en dans med ikke alt for mange nyanser i gestikken. Dette kan dermed oppfattes som eksotisme – kanskje en musikalsk kommentar til Henri Rousseaus naivistiske jungelmalerier. Rousseau er også en morsom parallell, siden han ofte karakteriseres som post-impresjonist, men regnes blant de viktigste forgjengerne til surrealismen, og han satte aldri sine ben i en jungel, men fant sine motiver i bøker og på turer i Paris' zoologisk hage og Jardin des plantes. Et av Rousseaus siste og mest berømte malerier heter nettopp *Drømmen* (se Illustrasjon 7).

Jeg har alt antydnet at B-delen klinger som en drøm. Kanskje er det en idé at akkordene selv drømmer, eller problematiserer sin egen tilværelse. Det vage hintet til Chopins Scherzo og den rastløse monotonien, *kan* antyde en litt dypere filosofisk (men like naivistisk) holdning: Akkordene er lei av romantikkens virtuoserier og drømmer om en litt mer lyrisk, sensuell og følsom rolle. Utfra Debussys respektfulle men distanserte reaksjon på *Vårofferet*, som «an extraordinary savage affair» (Debussy on Music, 1977, s. 262), kan det også tenkes at *Etyden* kan være en lett kritisk eller ironisk kommentar til Stravinskys nye primitivistiske modernisme. Tankegangen i disse tolkningene vil neppe kunne underbygges hvis ikke det

dukker opp nye dokumenter om Debussys inspirasjon til *Etydene*, men den passer med komponistens ironiske, distanserte holdning, og det som jeg hittil har drøftet av tittelbruk og personifisering i verket.



Illustrasjon 7. Henri Rousseau (1844-1910): *Le Rêve (Drømmen)*, 1910. (Fra Museum of Modern Art, New York/Wikimedia Commons)

Oppsummering

Jeg mener at jeg har bekreftet noen av hypotesene som jeg begynte dette prosjektet med ved at jeg faktisk har oppdaget noen skjulte sitater og referanser i Claude Debussys *Etyder*. Noen av disse funnene tror jeg er nye, selv om de kanskje ikke er revolusjonerende for musikkhistorien. Det viktigste er kanskje at jeg mener at jeg har funnet en slags teknikk eller kode for å avdekke Debussys mysterier – sitatene og referansene som han tidvis har gjemt ganske godt i tekstur, melodikk og harmonikk.

Til høyre for Chopin

Jeg har underveis prøvd å avdekke om det er noen pianistisk påvirkning fra Frédéric Chopin i de *Tolv etydene*. Når det gjelder tekstur og idiomatikk ser jeg ikke at det er noe i Debussys *Etyder* som ikke finnes i hans tidligere musikk. Den taktile følelsen av å spille dem, idiomatikk, minner mer om Debussys øvrige klaverstykker enn Chopins *Etyder*. De er et par hakk mer utfordrende å spille enn tidligere verker som *Preludiene* og *Images*, og de fleste av dem krever svært solid teknikk og en så grundig innstudering at man omtrent burde kunne spille dem i blinde. Dette bringer dem i vanskelighetsgrad på høyde med Chopins *Etyder*, men jeg mener Chopins to bind av *12 Etyder* (op. 10 og 25) jevnt over stiller høyere krav til god innstudering. Det er bare noen få rolige partier i disse som i noen grad kan bladspilles av en habil pianist, mens de tre posthume *Etydene* til Chopin er noe enklere.

Av de Debussy-etydene jeg har undersøkt, er det bare fire som har åpenbare paralleller i tekniske utfordringer med Chopins *Etyder*: Nr. 2 «Pour les Tierces» med Chopins *Op. 25/6*, Nr. 4 «Pour les Sixtes» med Chopins *Op. 10/3* og *Op. 25/8*, Nr. 5 «Pour les Octaves» med Chopins *Op. 25/10* og Nr. 7 «Pour les degrés chromatiques» med Chopins *Op. 10/2*. Nr. 12 «Pour les accords» fordrer en teknikk som minner om den i Chopins *Op. 25/4*, men kun for venstre hånd (for Chopin). Av disse er det bare Nr. 4 «Pour les Sixtes» som i enkelte partier kjennes ut som Chopin, og til en viss grad høres den også ut som Chopin på grunn av likheter i både harmonikk og stemmeføring.

Når det gjelder *Etydenes* idiomatikk, opplever jeg at tidligere stykker av komponisten som regel ligger bedre for hendene. David Code beskriver dette slik for noen av *Preludiene* «the quasi-improvisational gestures seem to emerge directly from the array of black and white keys on the piano» (Claude Debussy, 2010, s. 160). Jeg kjenner igjen den følelsen også i enda tidligere stykker. For eksempel har «Pagodes» (fra *Estampes*) noen ganske effektfulle kvartpassasjer som er lagt utelukkende på svarte tangenter og derfor er betydelig enklere enn

de mange raske passasjene i «Pour les Quartes». Noen av disse må fordeles mellom raskt skiftende hender, mens andre krever utspekulert fingersetning hvis man skal unngå å få tommelen på svarte tangenter (hvilket som regel gjør ting vrient). Alternativt må man «jukse» ved å bruke pedal til å spille helt legato. Man kan i enkelte etyder ane at toneart er valgt med tanke på idiomatikk, altså at det skal være greit å forme teksturer med hånden i en «god» miks av svarte og hvite tangenter, men sett i forhold til Chopins idiomatikk er Debussy ofte litt fiklete; de vanskeligste passasjene er selvfølgelig mulig å spille, men det ser ikke ut til at han har kompromittert noe for å gjøre det enkelt noe sted.

To unntak er «Pour les cinq doigts» og «Pour les huit doigts», som begge formulerer idiomatikk nærmest som et tema. «De fem fingre» synes å leke med teksturer og deres tilhørighet på svarte og hvite tangenter, mens «De åtte fingre» har en ganske spesielt formulert idiomatikk (se s. 64), og kan minne om hvordan preludiet «Les tierces alternées» er basert på en slags idiomatisk «oppfinnelse». Det er likevel noe kunstig, nærmest syntetisk, over spillestilen disse to etydene (og det ene preludiet) krever, som styrker mistanken min om at det ligger en form for dogmatisk tenkning bak – at Debussy skaper en begrensning i tekniske muligheter, eller et konstruert problem, for å løse dette problemet på en original, leken, og ofte modernistisk måte.

Man kan faktisk i noen tilfeller ane en beslektet tenkning hos Chopin også, særlig i noen av etydene: Op. 10/5 i Gess-dur anvender hovedsakelig svarte tangenter hvilket produserer en pentaton, nesten orientalsk klang. Op. 10/7 i C-dur lager et mønster i høyre hånd av (for det meste) sekster og terser virker som det er der nærmest bare som en fingerøvelse, men som raskt avslører en veldig morsom måte å frembringe melodikk på. (Dette er også der Chopin kommer nærmest å lage en etyde for repeterte noter.) Op. 10/10 i Ass-dur er en forbløffende maskin der begge hender forholder seg til ulike mønstre gjennom nesten hele etyden. Disse mønstrene er av ulik form og struktur og skaper i rask 12/8-takt muligheter for å lage en stor variasjon av hemioler og synkoperte «off-beat-rytmer» (ikke veldig ulikt det Debussys oktaver holder på med i B-delen). Op. 25/3 i F-dur har enda mer syntetisk figurering i begge hendene. Men disse etydene med litt spesielle tekniske utfordringer kan også «begrunnes» med øvelsesaspekter, for eksempel at de gir økt uavhengighet i fingre. Jeg mener også at alle Chopins *Etyder* klinger som Chopin. Det er flott musikk med elegant og variert melodiføring, stemmeføring og harmonikk som er lett å identifisere denne komponisten med. De få stedene Chopin for meg utfordrer sin egen stil dramatisk, er i noen få av *Preludiene* (op. 28), og i finalen på *Sonaten i b-moll* (op. 35) der Chopins teksturer former en musikk som kan høres ut som den ikke er av ham.

Jeg mener altså det er en litt annerledes holdning til idiomatikk i Debussys *Douze études*, her enn i Chopins 24 (eller 27) *Etyder*, og at Debussy var nærmere Chopins idiomatikk tidligere. Likevel opprettholder jeg at Debussy likevel *kan* ha blitt inspirert av arbeidet med Chopin-utgivelsen, ved at han anerkjente den store *variasjonen* i karakter i Chopins ganske kortfattede *Etyder* (sikkert også av de enda kortere *Preludiene*, *op.* 28) som et slags produkt av nøye valgt toneart og tekstur/teknikk. Men siden jeg ikke har funnet tydelige spor av dette, kan jeg ikke si noe sikkert.

Til venstre for Schumann

For meg er det blitt tydeligere at en form for personifisering og dramatisering er virksomme i Debussys *Etyder*. Utover de små hintene han gir selv – i formuleringen av titlene og særlig i karakteriseringen av sekstene (og nonene, se s.53) og i korrespondansen med Durand – er det flere steder musikkens karakter antyder et drama: «Pour les ‘cinq doigts’» antyder en kamp mellom ulike musikkstiler, muligens i form av en ballett (se s. 38), «Kvartene» lager elefantspor med en referanse til en annen musikalsk elefant (se s. 49), mens de akrobatiske «Oktavene» pussig nok vil spille kabaretvals (se s. 59). Personifisering synes å være til stede i alle de ni *Etydene* jeg har gransket, siden de skjulte referansene og sitatene deres røpes av at de bærer på hemmeligheter de kjenner best – stykker som de har medvirket i tidligere: Både «Tersene» (se s. 42) og «De kromatiske skalaene» (se s. 71) refererer til tidligere stykker av Debussy, «Sekstene» liker Chopin (se s. 53), mens «De repeterte notene» mimrer om klovnerier og flamenco (se s. 77). «Akkordene» som stort sett er svært så atletiske, synes å drømme om en roligere tilværelse i Chopins *Barcarolle* (se s. 90). Om denne karakteriseringen eller personifiseringen har *tatt over* komponeringen av musikken, altså at Debussy faktisk har brukt de tekniske figurene antydnet i etydenes titler som et kreativt alter ego, vil neppe la seg bekrefte i større grad enn jeg har gjort her, men jeg mener mine funn kan tyde på det.

En intertekstualitet i slekt med Schumanns synes også å være tilstede. Debussys *Etyder* siterer, og kommuniserer med tidligere musikk. Jeg er fristet til å si at de til og med har en holdning til den, men hva slags holdning er vanskelig å avgjøre. En humor og ironi mener jeg kan spores – også i sitatbruken, men akkurat *hva* denne humoren uttrykker av holdning, er vanskelig å gripe. Dette har heller ikke vært et mål for min oppgave å avdekke. Min hermeneutiske metode har for det meste forholdt seg til klaverlitteratur, men jeg har også sett én mulig referanse til poesi i «Pour les Tierces» – at ikke bare «Clair de lune» ligger under tersenes skimrende overflate, at men også diktet til Verlaine synes å være tilstede på et

vis (med bergamasken). I en større oppgave eller et videre studium ville det absolutt vært interessant å følge opp de referansene til *Forspill til en fauns ettermiddag*, gjemt i etyden for kromatiske skalaer. En grundigere sammenlikning med orkesterverket vil kanskje avdekke flere sitater og/eller referanser til Stéphane Mallarmés dikt som det er inspirert av. Om dette så gir musikken noen dypere mening blir en subjektiv vurdering – i den grad Debussy på dette stadiet var opptatt av å nå nye dyp eller avdekke nye sannheter. Kanskje er den underfundige sitatbruken en konsekvens av Mallarmés tilsynelatende avvisning av mening – å antyde et stort og mystisk dyp uten bunn (Winther, 2018), eller, for å si det med Oscar Wilde: «To reveal art and conceal the artist is arts aim», fra forordet til *The Picture of Dorian Gray* (Wilde, s. 159).

En viktig forskjell på de personifiseringene man finner i Schumanns musikk (fra samtidige komponister, alter-egoer inspirert av *commedia dell'arte* eller barnets sinn) og i Debussys musikk, er at Schumann varierer karakter hovedsakelig ved å tenke seg ulike personligheter bak hans musikk. I Debussys *Etyder* synes det mest å være små strukturer, altså musikalske elementer som «lager» musikken. Det er nok klovnerier på gang i flere av *Etydene*, og kanskje en elefant løs i en jungel (av kvarter), men jeg får sjelden inntrykk av at Debussy setter meg på fanget til seg selv eller noen annen for å forføre meg med sin «sang». De mest menneskelige – og dermed kanskje mest emosjonelle – av etydene jeg har analysert, er «Tersene» og «Sekstene» som kan virke både nostalgiske og småmelankolske. «Kvartene» har også passasjer som virker ganske vemodige. De tre etydene jeg ikke har analysert her synes også å ha et større og dypere emosjonelt register enn de andre. Men det aller mest rørende partiet i samlingen, mener jeg definitivt er midtpartiet til «Akkordene», der aktørene først blir fremstilt som ganske energiske – til og med barbariske – for deretter å gå inn i en nostalgisk og drømmeaktig modus. Jeg mener det er her Debussy kommer nærmest Schumanns avvæpnende sårbare uskyld, som i det undrende barnesinnet i *Kinderszenen*.

Det ville vært spennende i en annen studie å undersøke i hvilken grad den sene Debussy er i slekt med Schumann – kanskje ved å se på *tone* og *karakter* på frasenivå, og undersøke variasjonen i Debussys uttrykk innenfor hans harmoniske og melodiske vokabular. Kanskje vil man finne flere spor etter både Florestan og Eusebius (og Schumann selv). Disse to mest kjente representantene for hans eget sinn er litterært/historisk i slekt med en del av Debussys ofte humoristiske/ironiske forestillingsverden, som synes å være for en stor del inspirert av *commedia dell'arte*. Men hos Debussy finner vi slektninger av Florestan, Harlekin og Scaramuccio som er «filtrert» gjennom både maleren Antoine Watteau, dikteren Paul Verlaine og komponisten selv. Den følsomme, sarte Eusebius er lett å oppfatte i Schumanns

musikalske verden, men kan man høre ham eller en stedfortreder i Debussys musikk? Kan *commedia dell'arte*-figurer uttrykke det samme i 1915 som de gjorde hos Schumann på 1830-tallet?

Det som for meg også er blitt tydeligere, er at det i tillegg til personifisering også pågår en dramatisering i Debussys *Etyder*. Om det vi hører er dramaer i form av samtaler, dans, eller kanskje opera, eller om aktørene er musikalske elementer, eller personligheter som skjuler seg bak dem, kan også diskuteres. Kanskje løsningen er å se på alle muligheter på en gang og akseptere at de bare *er der*, for som hos Watteau og Verlaine, er det sannsynligvis maskespill på gang. Noen av aktørene i musikken gjemmer seg bak masker og forteller historier som personligheter som kanskje ikke er dem selv. Kanskje mister de maskene nå og da, og kommer med antydninger om hvem de er eller hva de egentlig vil. Jeg tror dette maskespillet er en del av Debussys poetikk. Jeg tror også at man vil kunne finne flere formuleringer av det i *Etydene*, med god tålmodighet, litt fantasi og intuisjon, og *ikke* for mye optimisme om at man vil finne en endelig sannhet bak det hele.

Hva *Etydene* vil

Kan jeg så bekrefte noe om hva slags *etyder* dette er? Hva det er de vil? Debussys utsagn om at *Etydene* gjemmer en «a rigorous technique beneath the flowers of harmony» (Roberts, 1996, s. 304), er jo (typisk nok) heller ikke entydig. Er «teknikken» den pianistiske, den kompositoriske, eller den intertekstuelle – en metamusikalsk teknikk, som skjuler seg bak andre teknikker? Og gjemmer de seg bak harmoniske blomster, altså i harmonikken generelt, eller gjemmer de seg bak de stedene der harmoniene blomstrer?

Jeg mener jeg har påvist alt det ovenstående. *Etydene* er fortsatt teknisk utfordrende øvelser, samtidig som de er musikk som står på egne ben (og fingre) som konsertmusikk. De viser en kompositorisk teknikk som åpner metamusikalske dyp og flertydigheter og formulerer nye spørsmål og gåter mens de studeres, innstuderes eller fremføres. Den beste bekreftelsen på dette er ikke *hva* jeg har funnet, men *hvordan* jeg har funnet det. Jeg kan selvfølgelig ikke være hundre prosent sikker på at alle sitatene og referansene jeg har avdekket er ekte, dvs. bevisst plassert der av Debussy; det er en mulighet for at noen av dem er noe jeg bare tror jeg hører, eller at de er noe som er der, men at det kan være en ubevisst eller tilfeldig prosess som gjør at teksturer og harmonier ligner på noe jeg har hørt før. Men antallet referanser til tidligere stykker, og det at de lettere avslører seg selv, når man gransker

komposisjoner med beslektede teksturer og harmonikk, gjør meg overbevist om at denne teknikken fungerer.

Jeg vet at jeg har ikke funnet noe uttømmende om *Etydene*, og jeg mistenker at både disse og andre av Debussys sene verk rommer mye mer. Jeg vet heller ikke om noen noensinne vil komme til bunns med denne teknikken, hvis målet er å avdekke *alt* Debussy har tenkt og villet da han skrev sin musikk. Da måtte man også vite alt han har opplevd, og det går jo ikke. Men at disse stykkene rommer en form for koder eller nøkler til å forstå Debussys poetikk, er jeg ganske sikker på. Hintene har han lagt ut i form av ord (som vi kan lese i brevene) og av tydelige sitater i musikken som peker mot andre, mindre tydelige referanser. Dermed har jeg bekreftet at man slik kan finne *måten* hintene er gjemt på – hvordan de enkelte etydene avslører det de rommer ved å forholde seg til en eller annen logikk som er formulert av etydens eget musikalske språk. Og ledetrådene i én etyde kan brukes til å avdekke flere ledetråder i de andre.

En siste stildrøfting

Jeg har underveis forsøkt å drøfte stil og karakter i de ulike *Etydene*. Jeg har ikke oppnådd noen nye innsikter i Debussys stil, eller hans holdning til andre stiler i musikk eller andre kunstarter. Jeg er nok blitt litt styrket i min sak om at impresjonisme-begrepet bør parkeres (selv om dette kanskje ikke er mulig), og jeg er fortsatt usikker på om symbolisme-begrepet sier så mye mer. Men det gjør heller ikke *debussyisme*, et skreddersydd begrep for en komponists stil som rommer alt og dermed egentlig ikke så mye. Hensikten min har heller ikke vært å finne noen nye båser å erstatte de gamle med, men å prøve å skape en forståelse av hva som foregår i denne musikken.

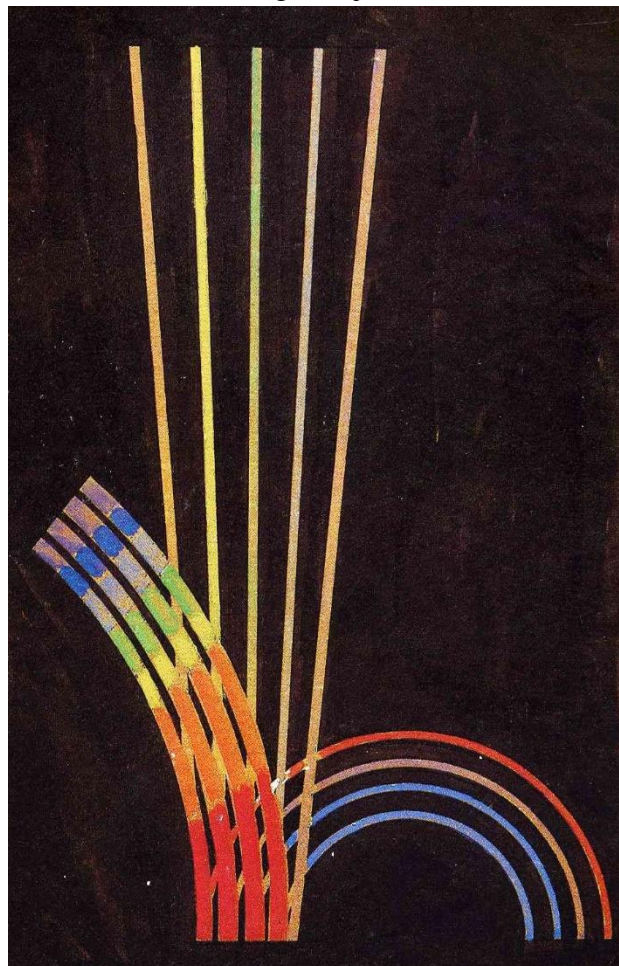
Derfor har det vært viktigere å leke med stilbegreper for å øke min egen bevissthet om hva de faktisk rommer. Igjen tror jeg at denne bevisstheten har økt min forståelse av Debussys virkemidler og kanskje også ført til en større innsikt i den hermeneutiske fortolkningen av *Etydene*. Med andre ord – jeg har sett at karakteren også er noe av det man må lytte nøye til, for å finne musikalske slektninger som etydene *kan* referere til. Hva som kan separeres som stiltrekk eller karaktertrekk, er for meg fortsatt litt uklart, men heller ikke så vesentlig. Debussy ser ut til å ha vært svært bevisst sitt eget repertoar av stil og karakter, fra tidlig av, og gradvis utvidet sin egen «stilpalett» i flere retninger: orientalske, spanske, mauriske, humoristiske, kabarettaktige, pastorale, antikke og lyriske «franske» trekk. De konsentriske sirklene krysser hverandre på flere områder og danner nye «stilformer» i *Etydene*.

Jeg har ikke funnet skriftlige tegn på at Debussy var spesielt opptatt av de nye trendene som materialiserte seg i malerkunsten før Første verdenskrig – særlig kubisme, surrealisme (in spe) og abstrakt kunst. Men jeg synes likevel at disse ismene definerer noen trekk som passer og derfor informerer godt om virkemidlene i Debussys sene stil. For å si det litt enkelt: Kubisme, som en måte å bryte opp og dekomponere visuelle og temporale inntrykk på, speiles i mye av musikkens abrupte fraser, raske skift av modus og karakter, og til og med foregripelse av begivenheter som skal skje (som i «Pour les Octaves», se s. 60). Surrealistiske trekk oppstår for meg i musikken når klare motiver og melodier stikker ut i en uvant (surrealistisk) sammenheng. Et tydelig sitat betyr ikke nødvendigvis at det er surrealisme på gang, men avslører en intertekstualitet som kan representere både symbolisme og surrealisme. Hvis et musikalsk symbol blir såpass mystifisert at det mister noen relevans til det det representerer, vil jeg si at vi kan ha med surrealisme å gjøre. I tillegg vil et hint om surrealisme ofte forsterkes av en humoristisk eller på annet vis underfundig kontekst. Leken med Czernys fingerøvelser i «For de fem fingre» klinger for meg som en surrealistisk anvendelse av en «fremmed» musikalsk stil.

Denne stildrøftingen har for meg vært ganske nyttig, særlig fordi det ikke handler om å finne nye merkelapper på gammel musikk, men å bevisstgjøre seg denne musikkens virkemidler. Å se på hva de ulike begrepene faktisk konnoterer, gir en pekepinn på mulige effekter en komponist kan ha tenkt inn i sin musikk – eller brukt ubevisst, for eksempel som en del av en tidsånd. Det mest vidløftige tankeeksperimentet i så måte er å tenke seg at Debussy kan ha sett for seg muligheten av en *abstrakt* musikk. Dette er fascinerende fordi det var så mange ulike bevegelser på den tiden som på vei mot abstrakt malerkunst. Flere av disse (som Kandinskij og Kupka) vurderte musikken som et forbilde, en kunstart som ikke var tyngt ned av forpliktelser om å ligne på noe eller fortelle noe. Men hva skulle i så fall abstrakt musikk være? Debussys intertekstualitet er jo egentlig det motsatte – musikk som handler om annen musikk (og kanskje poesi og annen kunst) – og musikken ligner veldig på musikk. Men hvis en komponist tenker seg at musikk *handler* om å uttrykke følelser, dramatik – typisk romantiske holdninger til musikk – vil en abstrahert behandling av elementer fra slik (romantisk) musikk kunne ses på som abstraksjon?

Jeg mener at Debussys iscenesettelse av Czernys «Fem fingre» og den motoriske B-delen i «Oktavene» antyder en tankegang om abstraksjon. I det første tilfellet blir resultatet både dramatisk og underholdende med kampen mellom dette nøytrale eller intetsigende materialet og en mer fantasifull «overmakt», mens i det andre blir et i utgangspunktet nøytralt intervall (harmonisk og melodisk) igangsatt med prosedyrer som virker nesten helt mekanistiske. Klangene av dette midtpartiet er noe av det mest «abstrakte» jeg kjenner til i Debussys musikk. Om slike tanker har vært tilstede hos Debussy da han skrev sine siste verk, blir nok vanskelig både å påvise og bevise¹. Dette er tross alt en særdeles selvbevisst komponist, som allerede i 1905 ga uttrykk for en piano- og støyfri tilværelse ved den engelske kanalkysten med «no musicians talking about painting and no painters talking about music» (Debussy, 1987, s. 153). Jeg mener at han her viste at han både var godt kjent med diskusjoner om innbyrdes påvirkning av kunstarter, og at han følte diskusjonen som fåfengt eller avleggs.

En festlig parallell, eller i hvert fall en mulig kommentar til problematikken, finnes i et maleri av Francis Picabia (1879-1953) – en maler forbundet med kubisme, surrealisme og dada, og som pleide omgang med Man Ray og Marcel Duchamp (SNL, Francis Picabia, 2018). Hans malerier er fascinerende på grunn av en underfundig holdning, kanskje en ironi til genrene de synes å passe inn i. De tre sprudlende maleriene *La Source* og *Danses à la source I og II* (alle 1912) ser ut som kubisme, oppstått i et forsøk på å beskrive bevegelse i dans, men Picabia lot disse bevegende danserne (i Napoli) oppløses i former som er nesten abstrakte. Det synes å pågå en



Illustrasjon 8. Francis Picabia (1879-1953): *La Peinture est comme la musique*, 1915. (Beskåret, fra Manoukian-samlingen i Paris/Pinterest.)

¹ Komponisten David Lang gjør i en artikkel i Museum of Modern Arts bok til utstillingen *Inventing Abstraction 1910-1925* en interessant sammenlikning mellom Arnold Schönbergs «Farben» (n. 3 fra *Fem orkesterstykker*, op. 16 (1909) og Debussys *Jeux* (1913). Han beskriver stykkene som to svært ulike stykker, som bl.a. på grunn av fraværet av melodi kan ses på som «the opposing inward-looking [Schönberg] and outward-looking [Debussy] avatars of musical abstraction.» (Lang, 2012, s. 48)

diskusjon i våre dager om hvorvidt disse maleriene er en parodi på kubisme og Picasso eller ikke (Baker, 2016, s. 44), og med det lille jeg har lest og sett av Picabia tør jeg slutte meg til en oppfatning av at det i hvert fall er noe distansert eller problematiserende over disse bildene. Enda mer kryptisk blir Picabia med *La peinture est comme la musique* (Maleriet er som musikken, 1915), der en sammenheng synes å bli påvist mellom malerkunst og musikk med fargerike linjer som kan antyde notelinjer eller strenger på et strykeinstrument (se Illustrasjon 8). Men her er jeg overbevist om at Picabia er ironisk – tittelen er alt for tydelig og dermed banal (eller dadaistisk), og man har også funnet en vitenskapelig illustrasjon som beskriver spredning av alfa-, beta- og gammastråler i et magnetisk felt¹, der linjene er påfallende like Picabias. Motivet er altså hverken musikk eller billedkunst, selv om maleriet *later som* det skildrer en sammenheng mellom de to. Kunsthistoriker Peter Vergo mener tittelen kan peke på en lovmessighet som styrer både musikk (lyd) og malerkunst (farger) og at begge derfor kan abstraheres (The Music of Painting, 2010, s. 331). Nøyaktig hva Picabia har forsøkt å demonstrere, får vi vel neppe vite, men i og med at han på denne tiden var på vei inn i dada og surrealisme, vil jeg heller tolke det som en småvittig og absurd kommentar til en diskurs som maleren selv hadde tilbakelagt. Jeg tror Debussy også ville forstått denne humoren.

Enigma-etydene

Min hermeneutiske metodikk/teknikk har for det meste forholdt seg til det jeg kjenner best av Debussys egen musikk (hovedsakelig for klaver), og musikken til noen ganske få komponister jeg kunne anta Debussy hadde et nært forhold til. Jeg har forsøkt å forsterke og utvide referansematerialet ved å lytte mer, gå tilbake til etyden, og igjen lytte på og studere de kildene som kunne være mulige kandidater som referanser. Dette mener jeg har demonstrert at teknikken har fungert, og dette har inspirert meg underveis samtidig som det har fått meg til å innse at dette egentlig kunne vært et mye større prosjekt. Oppgavens format, og den tilmålte tiden har satt sine begrensninger, men mine små funn har åpnet nye spørsmål og nye gåter.

De mest åpenbare områdene for å finne flere referanser er for meg Debussys musikkdramatiske hovedverk, *Pelléas et Mélisande* (1902), se nøyere på orkesterverkene og kammermusikken, samt å studere sangene med tilhørende lyrikk. Det finnes en lang liste over komponister og musikk vi vet Debussy kjente til, men sannsynligheten for å finne referanser øker ved å forholde seg til det vi kan anta komponisten hadde et nært forhold til. Jeg har stort sett hatt Chopins musikk, siden han holdt på med den nye Chopin-utgaven for Durand, og

¹ Et diagram av fysikeren William Watson fra 1905 (Vergo, 2010, s. 331).

siden et par referanser allerede var avslørt av andre (et par av Chopins *Etyder* i «Pour les sixtes», og 2. sats fra *Sonaten i b-moll*, op. 35 i «Pour les accords»). Skulle jeg begi meg ut på en ny runde med kodeknekking, ville jeg også sett nøyere på musikken til Robert Schumann, Emmanuel Chabrier og Gabriel Fauré, samt «erkekonkurrenten» Maurice Ravel. Schumann, som tysker vil man kanskje avfeie med tanke på Debussys anti-tyske prosjekt på denne tiden, men man skal ikke utelukke at det kan skjule seg subtile referanser f.eks. til *Kreisleriana* (op. 16), som vi vet Debussy likte, og også fikk en av hans få pianoelever til å spille (Nichols, 1992, s. 53). Selvfølgelig er også Debussys elskede og hatete Richard Wagner en kandidat, foruten Wagners russiske motpol Modest Musorgskij.

Det er med andre ord nok av materiale for å utvide fremtidige hermeneutiske søk i Debussys konsentriske sirkler i mange retninger. I et kunstnersinn som var så bevisst som Debussy – i et kunstnermiljø som var så dynamisk og energisk som Paris i 1915 – kan man lese seg svimmel på strømninger og forbindelser mellom kunstarter. Den lille stildrøftingen jeg har gjennomgått antyder også at det finnes mange flere måter å lytte til og oppfatte *Douze études* på, og dermed like mange måter å analysere, tolke og fremføre dem på. Et siste resultat som jeg kanskje ikke kan dokumentere, men som for meg er like viktig som påviselige resultater, er at økt kjennskap til tenkemåter og forståelse for en kunstner, fører til en intuitiv forståelse av sammenhenger som ellers ville forblitt obskure. Man kan stirre seg svimmel på noter, biografier og brevsamlinger, men kombinert med åpensinnet lytting tror jeg at jeg har utviklet en evne til å se og høre forbindelser og sammenhenger som jeg mener er nesten mer verd enn det å kunne orientere seg i sekundærlitteratur. For meg selv – og forhåpentligvis for andre – har jeg åpnet flere nye spørsmål enn svarene jeg søkte innledningsvis. Den irske dikteren og forfatteren Oscar Wilde var i en liten periode i Mallarmés sirkel i Paris, og ble der kjent med Debussys nære venn Pierre Louÿs, som Wilde dediserte den franske utgaven av *Salomé* til (Jensen, 2014, s. 125). Ingen av mine kilder sier noe om et bekjentskap mellom Debussy og Wilde eller hva komponisten mente om forfatteren. Jeg aner likevel et slags åndelig fellesskap, og lar Wilde runde av med sin filosofiske, symbolistiske advarsel om kunstens mysterium:

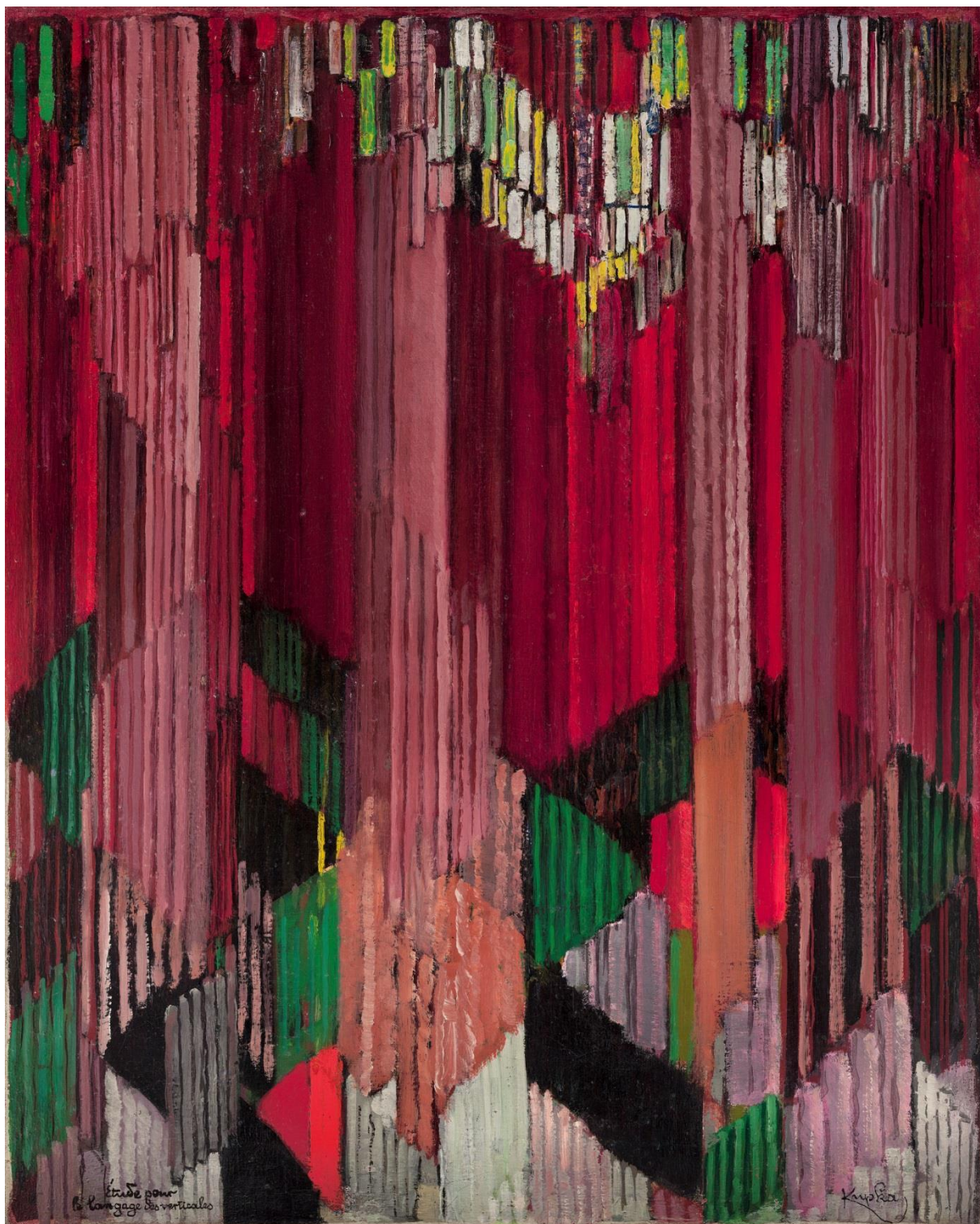
All art is at once surface and symbol.
Those who go beneath the surface do so at their peril.
Those who read the symbol do so at their peril.
It is the spectator, and not life, that art really mirrors.
Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital. (The Picture of Dorian Gray, s. 160)

Referert litteratur

- Alnes, J. H. (2018, 04 29). *Hermeneutikk*. Retrieved from Store norske leksikon: <https://snl.no/hermeneutikk>
- Baker, G. (2016). The Body after Cubism. In A. Umland, & H. Cathérine, *Our Heads Are Round so Our Thoughts Can Change Direction* (pp. 40-49). New York: MoMA (The Museum of Modern Art) og Kunsthaus Zürich.
- Bent, I. D. (2018, 04 29). *Hermeneutics*. Retrieved from Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12871>
- Bent, I. D., & Pople, A. (2018, 04 29). *Analysis §II: History*. Retrieved from Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>
- Chimènes, M. (1971). Children's Corner . *Tekst til Arturo Benedetti Michelangelis innspilling av Debussys Images og Children's Corner*. Deutsche Grammophon (DG 2530 196).
- Circopedia. (2018, 02 06). *Foottit et Chocolat*. Retrieved from Circopedia - The Free Encyclopedia of the International Circus: http://www.circopedia.org/Foottit_et_Chocolat
- Code, D. J. (2010). *Claude Debussy*. London: Reaktion Books Ltd.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Debussy, C. (1927). *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Paris: A. Durand et fils.
- Debussy, C. (1977). *Debussy on Music*. (F. Lesure, & R. L. Smith, Eds.) New York, New York, USA: Alfred A. Knox, Inc.
- Debussy, C. (1987). *Debussy Letters*. (F. Lesure, & R. Nichols, Eds.) London: Faber and Faber Ltd.
- Gatti, G. M. (1921, Juli). The Piano Works of Claude Debussy. *The Musical Quarterly*, Vol 7, No. 3, pp. 418-460.
- Gibbons, J. (2018, 02 08). *The Myths of Alkan*. Retrieved from Jack Gibbons - Pianist and Composer: <http://www.jackgibbons.com/alkanmyths.htm>
- Gossett, P. (2018, 05 01). *Rossini, Gioachino (Antonio)*. Retrieved from Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23901>
- Holen, A. (2018, 04 30). *Impresjonisme - musikk*. Retrieved from Store norske leksikon: https://snl.no/impresjonisme_-_musikk
- Howat, R. (1997/2009). Debussy's Piano Music: Sources and Performance. In R. L. Smith (Ed.), *Debussy Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Howat, R. (2009). *The art of French piano music : Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven, Connecticut, USA: Yale University Press.
- Husslein-Arco, A. (2016). Vienna - Paris: Kupka's Progress. In V. Lekeš, *František Kupka - Catalogue raisonné des huiles* (pp. 10-12). Praha og London: Adolf Loos Apartment and Gallery og Koenig Books.
- Häusler, J. (1967/1997). György Ligeti - An Interview with Josef Häusler. In Div., E. Schwartz, B. Childs, & J. Fox (Eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music (Expanded Edition)* (pp. 389-402). New York: Da Capo Press.
- Jarociński, S. (1976). *Debussy: Impressionism and Symbolism*. (R. Myers, Trans.) London, Storbritannia: Ernst Eulenburg Ltd.
- Jensen, E. F. (2014). *Debussy*. Oxford: Oxford University Press.
- Jiang, Q. (2012). *Rethinking Virtuosity in Piano Etudes of the Early Twentieth Century: Case Studies in Claude Debussy's Douze Études for Piano*. Retrieved 05 01, 2018, from

- New England Conservatory:
<http://ir.flo.org/nec/institutionalPublicationPublicView.action;jsessionid=F72EB9B776DFE2CA3F3998C84CD5736A?institutionalItemId=22>
- Kerman, J. (1980). How We Got into Analysis, and How to Get out. In *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2. (pp. 311-331). Chicago: The University of Chicago Press. Retrieved from www.jstor.org/stable/1343130
- Kerman, J. (1985). *Musicology*. London: Fontana Press.
- Lang, D. (2012). Colors and Games: Music and Abstraction 1909 to 1912. In L. Dickerman, & L. Dickerman (Ed.), *Inventing Abstraction 1910-1925 - How a Radical Idea Changed Modern Art* (pp. 46-49). New York, New York, USA: MoMa (Museum of Modern Art).
- Lesure, F. (2003). *Claude Debussy*. Paris: Les éditions Fayard.
- Lesure, F., & Howat, R. (2018, 04 28). *Debussy, (Achille-) Claude*. Retrieved from Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07353>
- Lindeman, S. D., & Barth, G. (2018, 05 01). *Carl Czerny*. Retrieved from Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07030>
- McPhee, C. (1966). *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New Haven, Connecticut, USA: Yale University Press.
- Nichols, R. (1992). *Debussy Remembered*. London: Faber and Feber.
- Norris, C. (2018, 04 29). *Structuralism, post-structuralism*. Retrieved from Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26993>
- Rahkonen, M. (2016). Douze Études by Claude Debussy – A Pianist’s View. Helsingfors, Finland.
- Ravel, M. (1990). *A Ravel Reader - Correspondence : Articles : Interviews*. (A. Orenstein, Ed.) New York, New York, USA: Columbia University Press.
- Roberts, P. (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, Oregon, USA: Amadeus Press.
- Roberts, P. (2008). *Claude Debussy*. London/New York: Phaidon Press Limited.
- Satie, E. (1977). *Ecrits*. (O. Volta, Ed.) Paris: Champ Libre.
- SNL. (2018, 04 25). *Francis Picabia*. Retrieved from Store norske leksikon: https://snl.no/Francis_Picabia
- SNL. (2018, 04 30). *Odilon Redon*. Retrieved from Store norske leksikon: https://snl.no/Odilon_Redon
- Tschudi-Madsen, S. (2018, 04 30). *Art nouveau*. Retrieved from Store norske leksikon: https://snl.no/art_nouveau
- Tschudi-Madsen, S. (2018, 04 25). *William Turner*. Retrieved from Store norske leksikon: https://snl.no/William_Turner
- Vergo, P. (2010). *The Music of Painting*. London: Phaidon.
- Wheeldon, M. (2009). *Debussy's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press.
- Whistler, J. M. (2018, Januar 23). *Mr Whistler's "Ten O'Clock"*. Retrieved November 19, 2017, from The Correspondence of James McNeill Whistler (fra The University of Glasgow): <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/miscellany/tenoclock/>
- Wikipedia. (2017, Mai 21). *Dogme95*. Retrieved from Wikipedia (dansk): <https://da.wikipedia.org/wiki/Dogme95>
- Wikipedia. (2018, 02 19). *Counterpoint*. Retrieved from Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Counterpoint>

- Wikipedia. (2018, 02 10). *Parade_(ballet)*. Retrieved from Wikipedia:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Parade_\(ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Parade_(ballet))
- Wikipedia. (2018, 02 08). *The Carnival of the Animals*. Retrieved from Wikipedia:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Carnival_of_the_Animals
- Wikipedia. (2018, april 18). *The Five Obstructions*. Retrieved from Wikipedia:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Five_Obstructions
- Wikipedia. (21, 02 2018). *Gong ageng*. Retrieved from Wikipedia:
https://en.wikipedia.org/wiki/Gong_ageng
- Wilde, O. (1890 (ny utgave fra 2011)). *The Picture of Dorian Gray*. (J. Gifford, Ed.) Victoria, British Columbia, Canada: McPherson Library, Special Collections,.
- Winther, T. O. (2018, 04 24). *Stéphane Mallarmé*. Retrieved from Store norske leksikon:
https://snl.no/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9
- Winther, T. O. (2018, 04 30). *Symbolisme*. Retrieved from Store norske leksikon:
<https://snl.no/symbolisme>
- Woori, K. (2014). *A Comparative Study of the Etude Genre in Chopin and Debussy: Technical Application and Pedagogical Approach*. Retrieved 05 01, 2018, from University of Ohio / OhioLINK:
https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1399624188&disposition=inline



Illustrasjon 9. František Kupka: *Étude pour la language des Verticales* (Studie for språket til vertikaler), 1911. (Fra Museo Thyssen-Bornemisza i Madrid.)