

**Claude Debussy** (1862-1918):

Fra *Images, bog II. Et la lune descend sur le temple qui fut* /

Og månen sænker sig over templet, som var (1907)

Fra *Préludes, bog II. Nr. 7 (... La terrasse des audiences du clair de lune)* /

... Måneskinsbetragternes terrasse (1912)

Fra *Préludes, bog II. Nr. 12 (... Feux d'artifice)* / (... Fyrværkeri) (1911-12)

Disse tre stykker er på hver deres måde inspireret af natten. Det første, fra klaversuiten *Images*, bærer titlen *Et la lune descend sur le temple qui fut*, som er en fritsvævende bisætning og til dels også en beskrivelse af noget ikke længere eksisterende. Hermed hensættes lytteren allerede før begyndelsen til den sene Debussys tågede og uigennemsigtige klangverden. Fragmenterede melodistumper og spændingsløse harmonier maler, som med akvarel, et uskarpt omrids af en ruin, der oplyses blidt af månen. Stykkets semitonale teksturer er enkle men ofte uden et iboende klanghierarki, så fraserne væver sig ind og ud af hinanden uden definerede start-, slut-, højde- og tyngdepunkter.

Debussy besøgte Verdensudstillingen i Paris i 1889 og hørte da et javanesisk gamelan-ensemble. Oplevelsen prægede i høj grad hans musik, og hans fortolkning af denne klangverden gennemsyrrer også *Et la lune descend ...* og afspejles i klaverteknikken: Strenginstrumentslignende brudte basakkorder under fuld pedal og pointillistiske klokkeklangene peger uvægerligt mod asien, men i modsætning til den romantiserede og imperialistiske orientalisme fra det 19. århundrede var Debussys tilgang nyskabende, subtil og mere fokuseret på autenticitet.

De følgende to stykker, fra Debussys sene *Préludes*, har strengt taget ikke titler, da han i noderne først tilkendegiver sin inspiration nederst på hvert stykkes sidste side, tilmed i parentes og med foranstående tøvprikker. Selvom præludiet, der betyder et forspil til noget, som form allerede i løbet af romantikken fik lov til at stå alene, antyder Debussy her måske alligevel en slags omvendt kausalitet, hvor selve musikken inspirerer det billedlige - ikke omvendt. På denne måde overlades lytteren til sin egen fantasi, og musikken er et uafgrænset plan, hvor inspirationskilden måske er central men ikke altafgørende.

Ikke desto mindre kan man trække snorlige tråde mellem musik og billede i mange af Debussys *Préludes*. Debussy læste under kompositionen af præludierne en reportage om kroningen af Kejser Georg d. 5. i Indien, hvori formuleringen "det måneskinsbelyste publikums terrasse" forekommer. I *La terrasse des audiences du clair de lune* beskrives månelystet således mere ophøjet og mindre naturalistisk og goldt end i *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Det roligt ceremonielle og nattens pragt reflekteres i lange fraser og meget spredte akkorder i klaverets yderste bas- og diskantregistre.

*Feux d'artifice*, passende det sidste af de i alt 24 præludier, er inspireret af et festfyrværkeri på bastilledagen og forbinder lyd og billede til noget nærmest synæstetisk. Stykket starter med en stillestående og fjern figur, som en brændende lunte og små gnister. Snart efter eksploderer et kalejdoskopisk fyrværkeri af skarpt dissonerende arabesker, *glissandi*, spring og akkorder. Figurernes strukturer tager direkte afsæt i en rakets opstigning, eksplosion og henfaldende buket. Til sidst er dog kun gløderne tilbage, og fjernt høres en melodistump fra Marseillaisen.

**Léopold Janáček** (1854-1928):

Fra ***Po zarostlém chodničku*** / På en tilgroet sti, bog 1 (1900-1911)

1. Naše večery / Vores aftener
2. Lístek odvanutý / Et blad i vinden
5. Štebetaly jak laštovičky / De kvidrede som svaler
6. Nelze domluvit! / Uudsigeligt!
7. Dobrou noc! / Godnat!
10. Sýček neodletel! / Uglen er ikke fløjet bort!

Den tjekkiske komponist Léopold Janáček er bedst kendt for sine operaer og orkestrale værker (specielt den berømte *Sinfonietta*) men ved klaveret fandt han et højst individualistisk og følelsesladet sprog, stærkt inspireret af hans studier af samtidens slaviske folkemusik. Hans klaversuite *På en tilgroet sti*, der opstod i en periode på over ti år, er et paradeeksempel på dette. De små stykker dirrer af en blanding af nostalgi og smerteligt afsavn, ikke mindst affødt af Janáčeks tragiske tab af begge sine børn, sønnen som toårig og datteren, Olga, som 20-årig i 1903.

Hvor Debussy maler med akvarelfarver, tegner Janáček med kul, og den tilgroede sti er ikke så meget et naturbillede som den er en sti ned i underbevidsthedens dybder. Selve samlingen har da også en overordnet dramaturgi, hvor de første numres tilbageskuende og lyriske nostalgi må vige for de sidstes ildevarslende og dystre ubønhørlighed. Vuggevisen bliver således til en sidste udånding og uglens kukkuk hænger i luften som et uforløst *memento mori*.

Janáček skriver forbløffende smukke melodier, der er fast baseret i tonaliteten, men han afbryder dem bevidst med irregulære fraselængder, skarpe rytmer, ekstreme dynamikker og dissonanser. Han skriver i det hele taget meget atypisk og nogle gange næsten kluntet for klaveret. Her er altså intet pianistisk fyrværkeri, men en unik og intim stemme, der besidder en stor vilje til udtryk. I et brev til sin forlægger beskriver Janáček suiten således: "Alt i alt er der her mere smerte, end ord kan beskrive."

## **Frédéric Chopin (1810-1849): Fantaisie i f-mol, op. 49 (1841)**

Frédéric Chopin blev født og voksede op i Polen, mens størstedelen af landet var under russisk belejring og havde meget lidt selvstændighed. Efter at den fejlslagne Novemberrevolution mod styret blev knust af russiske tropper i 1830-31, flyttede den nedslåede Chopin til Paris og kom aldrig tilbage. Meget af hans musik, såsom mazurkaerne og polonaiserne, har et tydeligt nationalt islæt, og dette gælder også hans *Fantaisie* op. 49, der er et af hans længste og mest dramatiske enkeltstående værker. Den mørke march, der virker som en introduktion til resten af stykket, antyder elementer fra den dengang populære polske revolutionssang *Litwinka*. Hvorvidt dette er sket bevidst, vides ikke, men musikken, der følger, har et gennemgående element af poetisk modstandskraft og trodsighed.

Formen *Fantaisie* kan betyde næsten hvad som helst, og Chopins stykke følger da heller ikke noget regulært formskema. Men så improvisatorisk som store dele af musikken lyder, lige så nøje planlagt er formen alligevel; den trodser blot datidens forventninger til struktur til fordel for sine egne naturlove. For eksempel, efter den indledende march, kommer der ud af det blå en magisk og improvisatorisk klingende overgang med brudte akkorder, der tilsyneladende modulerer frit gennem diverse tonearter.

Disse modulationer er imidlertid de samme, som stykket kommer til at gennemgå over de næste knap *hundrede* takter og udgør dermed en slags fraktal eller en 'form i formen'. Herefter stormer musikken igennem usædvanligt mange forskellige temaer, der følger hinanden uden umiddelbar sammenhæng eller relation. Først gennem repetitionen af disse lange passager falder formen på plads, og en konstant fornemmelse af en stræben fremad, en kamp imod magten, gennemsyrrer musikken. I midten af det hele afbrydes alt af en fjern og håbefuldt koral i H-dur – en toneart, der er komplet fremmed og så langt væk fra stykkets grundtoneart f-mol, som man kan komme. Så genoptages de dramatiske temaer en sidste gang, nu endnu mere kraftfuldt end før, og musikken kommer til et knusende klimaks på en dissonerende formindsket akkord. Efter en tåget reminiscens af koralen slutter Chopins *Fantaisie* med en samtidig triumferende og lakonisk uforløst coda i paralleltonarten, As-dur.

Denne dobbelttydige slutning virker måske mere som stræbende efter en revolution end direkte optimistisk, eller som Theodor Adorno beskriver værket: "Lytteren skal stoppe ørerne til for ikke at høre Chopins Fantasi i f-mol som en tragisk og dekorativ triumfsang, der fortæller os, at Polen ikke var tabt for altid, men at det en skønne dag vil opstå igen." Endnu mere kortfattet og poetisk skriver Robert Schumann, at "Chopins musik er kanoner gemt blandt roser."

**Franz Schubert** (1797-1828): **Klaversonate nr. 21 i B-dur, D. 960** (1828)

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo: Allegro vivace con delicatezza

Rondo: Allegro, ma non troppo – Presto

Østrigeren Franz Schubert var en af de ganske få klassiske komponister, hvis geni tåler sammenligning med Shakespeare: Det eneste, der afholdt ham fra at komponere flere værker, var hastigheden, han kunne skrive ned med. Derfor omfatter hans korte liv en enorm produktion af så høj kvalitet, at de fleste komponister, der blev over dobbelt så gamle, end ikke kommer tæt på at have et lignende katalog. Denne uophørlige inspirationsstrøm syntes kun at tiltage i Schuberts sidste år, hvor hans trods sin svækkelse skrev sine måske aller mest kraftfulde og originale værker.

De tre sidste klaversonater står som kronen på hans klaverstykker, og af disse er den allersidste i B-dur nok den mest berømte. Der gik imidlertid lang tid efter Schuberts død, før sonaterne overhovedet blev spillet, og de blev længe betragtet som mindre betydningsfulde end Beethovens lignende svanesangstrilogi. I virkeligheden blev de slet ikke forstået af samtiden, men i dag ses både Beethovens og Schuberts sidste sonater som fuldt ud ligevægtige.

Schuberts sene værker er svære at beskrive rammende og rummer en stor dybde, der virker til at eksistere i en sfære uden for det verbale og konkrete, hvorom man ikke kan tale. Robert Schumann, stadig poetisk kortfattet, beskriver "himmelske længder" i musikken.

Førstesatsen i B-dur sonaten strækker sig således over tyve minutter og præges af hypnotiske og lied-agtige lange melodilinjer, overraskende modulationer og åndeløse øjeblikke af total stilhed, der næsten virker kraftigere end tonerne selv.

I andensatsen, der står i cis-mol, omsluttet en fatalistisk melodi af en opadstræbende og rytmisk skarp, men alligevel blidt funklende akkompagnementsfigur, som gentages et hundrede gange i løbet af satsen.

Scherzoen er ikke blot et humoristisk og *wienerisch* indslag men en opblomstring af viljen til liv.

Rondofinalens tema citerer harmonierne fra Beethovens allersidste komposition, finalen fra strygekvartetten op. 130, og satsen veksler hele tiden mellem mol og dur og formidler en blanding af afklaret livstræthed og (anakronistisk men alligevel passende fra Dylan Thomas' berømte digt) et 'raseri mod det døende lys.'

Denne poetiske dybde rummes af Schubert i et strengt formskema, der på den ene side ikke adskiller sig væsentligt fra tidlig Beethoven eller endda Mozart, men samtidig er udstrakt i en sådan grad, at det bliver fremmedgjort. På den måde fortaber man sig i et udstrakt øjeblik, og Schubert skaber en illusion om tidens totale opløsning i det hinsides.

Gustav Piekut