

MULTIPLE FORMER I DEBUSSYS LA MER



MASTEROPPGAVE I ANVENDT MUSIKKTEORI

NORGES MUSIKKHØYSKOLE

JØRGEN ADELER

VÅR 2013

Forside. Egen manipulasjon av Katsushika Hokusais *The Great Wave of Kanagawa*

EN STOR TAKK GÅR TIL

Gjertrud Pedersen – som leder veien, men aldri styrer. Selv Buddha ville fremstått som utålmodig sammenlignet med deg.

Nils Bjerkestrand – Takk for gode råd og innspill i analysearbeidet.

Peter Tornquist – som alltid er beredt til å hjelpe.

Bjørn Kruse – Takk for dine gode intensjoner.

Familie og nære venner – Dere vet hvem dere er og hva dere betyr.

Innhold

1. Denne oppgaven	1
1.1. Begrunnelse for valg av emne.....	1
1.2. Å ta stilling til et problem.....	3
1.3. Metode	4
1.3.1. Tre nivåer av tilnærming generelt	4
1.3.2. To faser av analytisk tilnærming.....	5
1.4. Forståelse av form	5
1.4.1. Form og struktur.....	6
1.4.2. Tre retningsgivende formteorier	7
1.4.3. Formdimensjoner	8
1.5. Praktisk referanse til analysen – temabetegnelser o.a	10
2. Historikk/Introduksjon av La Mer	12
3. En analytisk tilnærming til La Mer	14
3.1. 1. sats: "De l'Aube à midi sur la Mer	14
3.1.1. (1). Introduksjon	17
3.1.2. (2) Første hoveddel	20
3.1.3. (3) Andre hoveddel	25
3.1.4. (4) Overgangsdel.....	27
3.1.5. (5) Koda.....	28
3.1.6. Oppsummering første sats	28
3.2. 2. sats: "Jeux de Vagues"	30
3.2.1. (1) Introduksjon	31
3.2.2. (2) A.....	32
3.2.3. (3) B	33
3.2.4. (4) A'.....	34
3.2.5. (5) Koda.....	36
3.2.6. Oppsummering andre sats	38
3.3. 3. Sats: "Dialogue du Vent et de La Mer"	42
3.3.1. (1) A/Introduksjon	43
3.3.2. (2) B.....	46
3.3.3. (3) A'	47
3.3.4. (4) Korall	47
3.3.5. (5) B'	49

3.3.6.	(6) A''	50
3.3.7.	(7) B''	51
3.3.8.	(8) A'''/Koda.....	51
3.3.9.	Oppsummering tredje sats	52
3.4.	En symfonisk skisse	55
4.	En estetisk tilnærming til La Mer.....	58
4.1.	Tid	58
4.2.	Hvilken "isme"?.....	62
4.2.1.	Symbolismen i La Mer	66
4.2.2.	Impresjonismen i La Mer	71
4.2.3.	Mallarmé og Bach, Java og Turner	75
5.	Konklusjon	76
6.	Kilder	77

FIGUROVERSIKT

Figur 1: Tema- og motivtabell for 1. sats.....	14
Figur 2: Grafisk representasjon av Introduksjonen	19
Figur 3: Tematiske sammenhenger til Tema IV	21
Figur 4: Klangfarge og tonehøyde brukt strukturerende	22
Figur 5: Varianter av motiv y	22
Figur 6: Basslinje/Overgang til Andre Hoveddel.....	23
Figur 7: Prismatisk orkestrering.....	24
Figur 8: Konturmessige sammenhenger mellom Det sykliske tema og Tema VI.....	25
Figur 9: Grafisk representasjon av klimaksforskyvning	27
Figur 10:Formdiagram 1. sats.....	29
Figur 11: Tema- og motivtabell for 2. sats.....	30
Figur 12: Tema XIV muterer til en variant av Tema XIII.....	35
Figur 13: Harpefiguren og motiv w transformert til motiv x fra 1. sats.....	37
Figur 14: Klangflate-konstellasjoner i <i>Jeux de Vagues</i>	41
Figur 15: Tema- og motivtabell for 3. sats.....	42
Figur 16: Fusjon mellom motiv l og k.....	44
Figur 17: Introduksjonen i 3. sats som en perversjon av Introduksjonen i 1. sats	45
Figur 18: Sammenheng mellom Introduksjonen i 2. sats og Introduksjonen i 3. sats.....	45
Figur 19: Assosiasjon mellom elementer fra alle tre satser	48
Figur 20: Usynlige tråder mellom alle tre satser	49
Figur 21: Tredjesats forstått dualistisk på tre forskjellige måter.....	54
Figur 22 Vannliljer, 1919, Claude Monet	64
Figur 23: Det jambiske motiv som et symbol for vann på tvers av verker	68

1. Denne oppgaven ...

vil være et forsøk på å beskrive formen i Debussys *La Mer*, så vel fra et analytisk som fra et estetisk ståsted - et forsøk på holde mellom hendene en musikk som er så rik og sanselig, så subtil og kompleks at den synes å glippe mellom fingrene så snart man forsøker. Jeg vil allikevel forsøke.

1.1. Begrunnelse for valg av emne

Min motivasjon for å skrive om *La Mer* springer først og fremst ut i fra en fascinasjon for Debussys musikk. Mitt utgangspunkt har fra starten av vært at jeg ville fordype meg i et av hans "impresjonistiske" orkesterverker, og etter å ha veid for og imot, etter å ha lyttet til og lest om verker som *Printemps* og *Images* – en til dels kaotisk tankeprosess som kan sammenlignes med den som skjer i hodet til en guttunge i det han står inne i en godteributikk – falt valget på *La Mer*.

Jeg visste at jeg ville skrive analytisk om verket, men fra hvilket utgangspunkt? Hvilket teknisk aspekt ved musikken hans ville jeg belyse? Særlig to tekster viste seg å få en avgjørende innflytelse på valget mitt; Wolfgang Dömlings *La Mer* og Roy Howatts *Debussy In Proportion*.

Dömlings analyse åpnet øynene mine opp for hvor strukturelt sinnrik Debussys musikk er. Hans tekst er svært reduksjonistisk og "to the point", med stor vekt på motiviske og tematiske sammenhenger. Å få øynene opp for logikken bak Debussys musikalske språk avdekket en dimensjon i Debussys musikk som tidligere hadde ligget skjult for meg. Det var som om jeg nå for første gang så "arkitekten" Debussy. Der jeg tidligere primært hadde sett på Debussy som en klanglig komponist med en evne til tilsynelatende å la "musikken vokse frem av seg selv" på en improvisatorisk måte, fikk jeg nå se denne andre siden av musikken. Der jeg tidligere kun hadde latt meg drive med i en strøm av inntrykk, fikk jeg nå en intellektuell forståelse av at det er så mye mer i denne musikken, at det er strøm og logikk, sansning og struktur.

Howatts tekst har som utgangspunkt at det gyldne snitt ligger latent overalt i Debussys musikk; nærmere bestemt at en bestemt geometrisk størrelse, uttrykt som et tallforhold, ligger bak svært mange av segmenteringene i musikken. Hans argumentasjon er i stor grad bygget på korrelasjoner av formdelere og "peaks", eller høydepunkter i musikken, og er krevende lesning. Den er krevende fordi man stadig vekk blir nødt til å ta stilling til hvorvidt korreleringen av punkt A med punkt B og C er logisk og relevant. Hvis den er det, og hvis disse korreleringene skjer tilstrekkelig mange ganger, er det en indikasjon på at det gyldne snitt faktisk eksisterer i musikken til Debussy, et moment med enorme implikasjoner for vår forståelse av komponisten og hans formspråk. Teksten til Howatt var derfor enormt skjerpene siden den gang på gang fikk meg til å stille spørsmålsteget ved hvilke krefter som ligger bak formingen og segmenteringen av musikken til Debussy.

Howatt og Dömling vekket altså en interesse hos meg for *form og struktur* i musikken til Debussy. Dömling fikk meg til å se de indre enhetsdannende kreftene i Debussys musikk; Howatt åpnet øynene for de ytre formskapende¹ kreftene som kjennetegner musikken.

I tillegg til disse to analysene valgte jeg ytterligere to for å få et bredere grunnlag som jeg kunne bygge oppgaven min på: Jean Barraqués *La Mer* og Simon Trezises *La Mer*. Den førstnevnte representerer den klart mest detaljerte analysen samtidig som den ikke er fri for estetiske/poetiske utlegninger. Der Dömling er svært knapp og selektiv med hensyn til det han vil drøfte, prosaisk og nøktern, har Barraqué en langt mer åpen og til dels fenomenologisk tilnærming til stoffet. I alle tilfelle har hans analyse vist seg å inneholde mange svært skarpe observasjoner, som jeg har gjort meg nytte av i mitt eget arbeid. Trezises bok ble valgt ut dels fordi den blir hyppig referert til, dels fordi den inneholder flere aspekter ved *La Mer* utover de rent tekniske. Her blir musikken drøftet på bakgrunn av historiske, estetiske, analytiske og tolkningsmessige spørsmål. Boken har derfor vist seg å være en god referanse for *La Mer*, ettersom den løfter verket frem i en større sammenheng.

Disse fire forfatterne regner jeg som mine primærkilder i dette masterarbeidet. De representerer til sammen en stor bredde i tilnærmingen til *La Mer*. Samtidig ble det tydelig for meg i min egen omgang med verket og disse tekstene at det var aspekter ved musikken som ikke var blitt kommentert, og som fortjente mer oppmerksomhet. Disse aspektene gikk på strukturelle detaljer, samtidig som de gikk på større konseptuelle måter å forstå formdannelsen på. Likeledes mente jeg at aspekter ved orkestreringen var blitt oversett, aspekter som ville vise seg å ha så vel en strukturerende som en formskapende funksjon. Disse aspektene kunne dermed være interessante, ikke bare fra et teoretisk/satsteknisk-ståsted, men også som et utgangspunkt for en videre diskusjon av Debussys estetikk.

Utover i arbeidet med masteroppgaven og etter å ha fulgt forelesninger om fenomenologi ble jeg også opptatt av skillet mellom en teknisk-reduksjonistisk partituranalyse, og en mer fenomenologisk, erfart konsepsjon av verket. Jeg ville betrakte den *andre* siden ved dette verket, forsøke å beskrive aspekter som ikke kan pekes på konkret i et notebilde, men som ikke desto mindre fremstår som fullt så virkelige. Tanken var at jeg da ville kunne favne verket bredere, og at en slik betraktning kunne stå som et supplement til formanalysen. Et aspekt ved Debussys musikk som alltid har fascinert meg, og som innbyr til en fenomenologisk betraktning er *tidsopplevelsen*, hvordan tiden moduleres på alle tenkbare måter i musikken. Tiden og dens relasjon til form i *La Mer* vokste derfor ut til eget kapittel, det første i den estetiske delen av denne oppgaven.

I det andre kapitlet av oppgavens estetiske del ønsket jeg å komme med et bidrag til den evige polemikken rundt isme-betegnelsen av Debussys estetikk; Impresjonist eller Symbolist? Her ville jeg knytte det hele sammen: Ved å trekke slutninger om Debussys estetikk på grunnlag av funn jeg hadde gjort i formanalysen og i kapitlet om tid, kunne jeg heve blikket til et høyere plan der også historiske/kunsthistoriske og idémessige faktorer kunne inngå i syntesen.

Slik har jeg trådt inn i en verden der mange har vært før meg, men der det fremdeles er rom for utforskning, fremdeles finnes steiner som kan snus.

¹ En utdypning av disse begrepene vil bli gjort i avsnitt 1.6.

1.2. Å ta stilling til et problem

Følgende hovedspørsmål skal virke strukturerende og formgivende for denne oppgaven:

På hvilken måte skapes form i L.M. og hvordan kan en formanalyse åpne opp for en diskusjon av Debussys estetikk?

Denne problemstillingen er like enkel som den er kompleks, ettersom den sentrerer rundt et av de store spørsmålene innen estetikk generelt og musikkteori spesielt; form. Det er verken mitt ønske eller min ambisjon at jeg skal bidra med noe eget hva gjelder form i generell forstand. Det ville for det første sprengt denne oppgavens rammer, for det andre er det kun ett verk jeg skal se på, formskaping i ett bestemt tilfelle. Men jeg håper at analysen kan åpne opp for noen spørsmål om form i spesiell forstand, knyttet til nettopp dette verket og Debussy.

Hovedspørsmålet kan naturligvis forgrene seg til flere, mere spesifikke underspørsmål. Et slikt spørsmål, knyttet til analysen, vil være:

Hvilke elementer fungerer formskapende i L.M. og hvilke fungerer strukturerende?

Her er argumentasjonen for hvordan dette skjer svært viktig. Dette spørsmålet kan derfor forstås som en presisering av den første delen av hovedspørsmålet. For i det hele tatt å kunne ta stilling til disse spørsmålene vil det være nødvendig med en grundig avklaring og definisjon av begrepene *form* og *struktur*. Dette vil bli gjort i avsnitt 1.5. Et annet spørsmål, tilknyttet analysen, vil være:

Hvordan forholder Debussy seg til tradisjonelle formmønstre og tradisjonell formoppbygging?

Med tradisjonelle formmønstre menes former som sonatesatsform og rondo. Spenningen mellom tradisjonelle former og nye åpne former i Debussys musikk er noe som blir påpekt av flere forfattere.² Graden av likhet mellom de etablerte formene og de jeg mener å kunne påvise i hans musikk vil bli gjenstand for debatt. Slik kan man sette Debussy inn i en musikkhistorisk sammenheng, der hans forhold til tradisjonen og fortiden kan bli belyst, der vi ser hvordan han spiller med gamle former.

I del 4, oppgavens estetiske del, ønsker jeg først å reflektere rundt tidsopplevelsen i verket. Her vil jeg forholde meg fritt til følgende spørsmål:

Hvilket forhold er det mellom formen i La Mer og tidsopplevelsen?

Denne refleksjonen vil på en måte stå som en kontrast til det analytiske arbeidet, da den ikke vil *forklare* musikken i samme forstand som analysen. Det tekniske og reduksjonistiske en partituranalyse representerer vil vike plassen for det som er en mer åpen og fenomenologisk betraktning av musikken. Allikevel håper jeg at disse to forskjellige måtene å se et objekt på ikke skal virke som kontraster og motsetninger, men heller utfylle hverandre og gi en større forståelse til verket enn hver av dem hadde gjort alene.

Til slutt kommer en fortolkende del med hensyn til hvilken "isme" vil skal tilkjenne Debussy. Spørsmålet her lyder:

Hvordan kan vi tolke La Mer på bakgrunn av Symbolismen eller Impresjonismen?

Ettersom symbolisme og impresjonisme er begreper som primært er knyttet til poesi og malerkunst vil det bli aktuelt å se hvordan man kan overføre visuelle og språklige konsepter til musikken. Kan for eksempel måten Debussy bygger opp en formdel på ha sin parallell hos en maler eller dikter? Her kan

² Se for eksempel Bjerkestrand (1998) s. 66.

man naturligvis ikke trekke en direkte sammenlikning mellom det analytiske/tekniske i musikken og de mer estetiske sidene ved billedkunsten og poesien. Det vil altså være vanskelig for eksempel å sammenligne en bestemt akkord med et ord eller et penselstrøk. Men kanskje det vil la seg gjøre å sammenligne kunststartene på et mer konseptuelt nivå? Hvis man først tar steget fra en teknisk og reduksjonistisk analyse av *La Mer* til en sanselig opplevelse av verket, vil det kanskje deretter være mulig å sammenligne *erfaringer* av forskjellige kunstverk og kunstretninger?

1.3. Metode

1.3.1. Tre nivåer av tilnærming generelt

På det første nivået av min metode er lyttingen den viktigste faktoren i denne oppgaven, både hva gjelder analysen og hva gjelder det estetiske. Hva angår den estetiske betraktningen er det mer eller mindre naturlig at man tar utgangspunkt i sansingen og erfaringen. Her støtter jeg meg til Baumgartens definisjon av estetikk som "vitenskapen om den sanselige erkjennelse".³ Når det gjelder det analytiske/tekniske vil jeg også her argumentere for at det er lytteropplevelsen som må være det primære, altså at de fleste analytiske utsagn jeg ytrer om musikken, må være noe jeg mener kan *høres* i musikken⁴. Å lytte til Debussy på en analytisk måte vil derfor ha prioritet før jeg setter meg ned med partituret og ser på hvordan det jeg hørte, er kodet ned. Det er imidlertid klart at disse to handlingene påvirker hverandre; det kan tenkes at jeg blir bevisst et element ved lesing av partituret og deretter hører det i musikken. Men rent metodisk og konseptuelt vil jeg understreke at lyttingen er veiledende for analysen.

Det andre metodiske nivået mitt er lesing av partituret. Når det gjelder partituranalysen vil jeg veksle mellom kun å lese partituret og bruke mitt indre øre, og spille det ved pianoet. I tilfellet med det å lese partituret vekk fra et piano aktiverer det min forestillingsevne, i det alle analytiske tolkninger jeg gjør vil korreleres med musikk som oppstår i hodet mitt. Analysen får i dette tilfellet et abstrakt preg. Det å spille partituret ved pianoet vil på den annen side gi mitt analytiske arbeid et mer håndfast preg – jeg får da en fysisk opplevelse av musikken. I tillegg må man ved partiturspill redusere musikken. Det at det ikke er fysisk mulig å spille alt som står, gjør at man må foreta visse reduksjonistiske valg med tanke på hva man vil representere. Disse valgene vil til en stor grad representere hva som er viktig og hva som er mindre viktig. Slik gjør man en analyse i "real time" og denne prosessen får konsekvenser for den skriftlige analysen.

Det tredje metodiske nivået vil naturligvis være litteratur om Debussy. Mine hovedkilder vil være forfatterne nevnt ovenfor, altså Barraqué, Dömling, Trezise og Howatt. Utover disse kildene har det vært viktig å inkludere nyere kilder, for å kunne sette meg inn i en nåtidig diskurs om Debussy.

Mine tre metodiske nivåer er til en viss grad åpne og griper inn i hverandre på en sirkulær måte. Oppdagelser jeg har gjort innenfor litteraturen, har formet min lytteropplevelse av *L.M.*, noe som igjen kan ha hatt innvirkning på hva jeg har oppdaget i partituret. Disse tre nivåene blir dermed noe abstrakte og kunstige, men det har uansett vært viktig å presisere at lytteropplevelsen har vært viktig og utslagsgivende, ettersom dette ikke er noen selvfølge innenfor musikkvitenskapen og analytisk arbeide.

³ Bale (2009): S. 10

⁴ Når det gjelder dette punktet, se Cook, s.237

1.3.2. To faser av analytisk tilnærming

Når det gjelder metoden i det analytiske arbeidet, vil jeg i stor grad støtte meg til musikkviteren John D. White og hans bok *Comprehensive Musical Analysis*. Følgende utsagn vil være retningsgivende:

The process of analysis can be divided into two basic operations: Step 1, Descriptive Analysis, and Step 2, Synthesis and Conclusions.⁵

Den første fasen vil naturligvis være sterkt selektiv ettersom detaljrikdommen i *L.M.* er enorm. Det vil si at all beskrivelse av musikken, altså trinn 1, må være relatert til, og ligge til grunn for, syntesefasen i trinn 2. Eller som White skriver om den deskriptive fasen:

Here is where the perceptive and creative analyst is most selective in determining those observations which are most useful to the analytical task.⁶

Syntesefasen blir å sette de detaljerte observasjonene man har gjort inn i en sammenheng, å vise til bakenforliggende forhold - eller det oppslagsverket Bährenreiter i sin definisjon av *analyse* kaller "... der Aufdeckung und Vermittlung sinntragender Zusammenhänge innerhalb eines Musikstückes...".⁷

1.4. Forståelse av form

Det bør understrekes at form i musikk er et omfattende tema som er gjenstand for debatt; forskjellige teoretikere har postulert forskjellige teorier for hva *form* i musikk er, eller hvordan den dannes.⁸ Det følgende vil være aspekter ved form og struktur som jeg mener er viktige. Disse aspektene er et resultat av egen refleksjon i møte med andres tekster; et slags forsøk på å ekstrapolere de momentene jeg opplever som viktigst og mest tilbakekommende. Særlig tre formteorier som har påvirket meg og mitt tanke sett rundt form vil bli grovt skissert. I tillegg vil jeg forklare et aspekt ved Debussys formdannelse som jeg har valgt å kalle *formdimensjoner*. Dette er et aspekt som hovedsakelig kun gjelder for første sats, men som allikevel er såpass komplekst at det krever en egen utdypning.

⁵ White (1994): s. 18

⁶ White (1994): s. 19

⁷ Gruber (1994): s. 578 ("... avdekningen og formidlingen av meningsbærende sammenhenger innenfor et musikkstykke")

⁸ Se Form, Oxford Music Online:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09981?q=form&article_section=all&search=article&pos=1&_start=1#firsthit (pr. 08.12. 2012)

1.4.1. Form og struktur

Om ordet *form* som et allment begrep kan man hos Wikipedia finne følgende definisjon: "Form is the shape, visual appearance, or configuration of an object".⁹ Etymologisk stammer ordet fra det latinske *forma*, som kan forstås som *figur, bilde, omriss,...* Dette er den primære betydningen av ordet, altså et visuelt konsept, som har fått en abstrakt overføringsverdi til så forskjellige områder som matematikk, filosofi, musikk osv.

Struktur, på sin side, er hos Wikipedia definert som "a fundamental, tangible, or intangible notion referring to the recognition, observation, nature, and permanence of patterns and relationship of entities."¹⁰ Det er altså mønsteret og forholdet mellom bestanddeler som kan sies å være viktig. I det vi eksempelvis betrakter muslimsk abstrakt kunst, og gjenkjenner den som bestående av geometriske mønstre som repliseres uendelig, gjenkjenner vi dermed strukturen til bildet, ikke formen.

Videre kan man om *musikalsk form* lese følgende definisjon hos Oxford Music Online: "The structure and design of a composition"¹¹.

Jeg vil her gjøre en nyanseforskjell mellom begrepene "structure" og "design", eller det jeg vil kalle "struktur" og "form". På bakgrunn av de foregående definisjonene, og med form forstått som et primært visuelt konsept, vil jeg bruke *struktur* om *underliggende*, enhetsdannende krefter. *Form* (design) vil jeg bruke om *ytre* konturskapende krefter. *Musikalsk form* blir å forstå som samspillet mellom disse kreftene, altså struktur og form. Med analogi til den visuelle verden vil et menneske bestå av en underliggende struktur. Denne strukturen finnes naturligvis på mange hierarkiske nivåer, cellestruktur, organstruktur osv, men den ligger under den ytre formen som en forutsetning for denne. Det vi da ser, er ikke den underliggende strukturen, men den tredimensjonale, spatiale formen av et menneske.

Elementer som gjentakelse, kontrast og variasjon er sentrale formskapende krefter¹². Form vil også være grupperinger og seksjoner, spenning og avspenning samt retning på musikken. Forståelsen av hvor klimaket og hvor bunnpunktet i en spenningskurve ligger, blir derfor viktig. Det er denne ytre formen vi kan beskrive med ABA, bueform, sonatesatsform osv, det er den vi kan segmentere – det er objektet vi "ser", som vokser fremfor oss.

Struktur blir underliggende mønstre og sammenhenger som en funksjon av alle tenkelige elementer. Det er struktur som, med den tyske musikkviteren Hugo Riemanns ord, utgjør "enhet i forskjelligheten".¹³ Det er den som ligger under og binder musikkverket sammen på et dypere plan. To musikkstykker, som begge kan gis betegnelsen sonatesatsform, kan altså ha vidt forskjellige underliggende strukturer. Distinksjonen til form blir også klarere når man vektlegger spenning og avspenning som formdannende prinsipper, ettersom dette er begreper som vanskeligere lar seg knytte til struktur, der struktur forstås som mønster, identitet og korrelering.

⁹ Form, Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Form_\(disambiguation\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Form_(disambiguation)) (pr. 08.12.2012)

¹⁰ Structure, Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Structure> (pr.11.12.2012)

¹¹ Form, Oxford Music Online: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e3890?q=form&article_section=all&search=article&pos=3&_start=1#firsthit (pr. 08.12.2012)

¹² Thoresen (2010): s. 253

¹³ Brincker (1974): s.121

Distinksjonen mellom "ytre" form og "indre" struktur er naturligvis problematisk ettersom man gjør en forskjell mellom hierarkiske nivåer i musikken som kan virke arbitrær. Man kan for eksempel se på en ABA-form som en "underliggende" struktur av én form, satsen. Dermed kan man hevde at all organisering av musikk bare er struktur på forskjellige nivåer. Dette er kanskje grunnen til at mange musikkvitere bruker begrepene "form" og "struktur" helt synonymt.¹⁴ Det er derfor viktig å være bevisst på at når man snakker om "ytre" og "indre", overfører man visuelle begreper til det akustiske doméne. Man bør allikevel ha i mente at ordet *form* primært har en optisk konnotasjon. Slik kan kanskje en grafisk analyse av et verk tydeliggjøre hva som er "ytre" og hva som er "indre". I det man velger å uttrykke musikken som visse kurver eller former, og i det man markerer segmenteringer i musikken reflekterer man det ytre eller formen i musikken. En grafisk analyse som redegjorde for strukturelle sammenhenger på tvers av deler og satter, ville blitt mer å forstå som et svært komplekst røntgenbilde, hvis man skulle gjengitt struktur med presisjon.

På bakgrunn av denne argumentasjonen vil jeg for denne oppgavens vedkommende holde fast på en distinksjon mellom "struktur" og "form" – dette med et forbinde i den visuelle verden, altså med en forståelse av indre og ytre. Etter min mening er det en nyanse her som er viktig og som kan tydeliggjøre argumentasjonen i så vel analysen som estetikken.

1.4.2. Tre retningsgivende formteorier

I forlengelsen av problematikken rundt form og struktur vil jeg nå drøfte tre formteorier som ligger som et teoretisk grunnlag for min tekst. Jens Brincker, en dansk musikkviter, har skrevet en bok om form som har vært veldig klar og konsis i drøftingen av disse. Den første er den klassiske formlære, som med Brinckers ord er "læren om den vestlige musiks opbygning af formled, der sammensættes til karakteristiske former".¹⁵ Som jeg var inne på i avsnitt 1.3. står Debussys formdannelse ofte i en spenning til tradisjonelle formmønstre. Dermed vil det være nødvendig med kjennskap til tradisjonelle former, og tradisjonell formoppbygging hvis man skal nærme seg dette aspektet. Fokuset i denne analysetradisjonen er til en viss grad arkitektonisk, ettersom den ser på musikken som bygget opp, eller konstruert av definerte formledd, selv om dette aspektet naturligvis kan problematiseres.¹⁶

Som en utdypning av den klassiske formlæren har man strukturanalysen. Med Brinckers ord er dette begrepet

... samlebetegnelser for de analyser, der udforsker forskellige grader af identitet mellem (alle) de væsentligste tematiske partier i et musikværk.¹⁷

Her ser man altså forskjellen mellom form og struktur, ettersom grad av identitet blir undersøkt. Identitet er dermed ikke noe gitt, slik man eksempelvis kan peke på en repetisjon av en formdel som noe identisk med det foregående. Det er derimot noe vi må utforske som en underliggende faktor der signifikans blir viktig; altså hvor mye identitet man må påvise mellom forskjellige elementer før man skal

¹⁴ Se for eksempel Brincker (1974) s. 16

¹⁵ Ibid, s. 27

¹⁶ Se Oxford Music Online, The Nature of Musical analysis:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1#S41862.1.2> (pr.10.12.2012)

¹⁷ Brincker (1974): s. 121

tillegge det en strukturell betydning. Her kan man snakke om intervallisk identitet, rytmisk identitet, harmonisk identitet osv. Strukturanalyse er som sagt en utdypning av den tradisjonelle formanlysen og blir først på 1900-tallet en selvstendig analysegren. Felles for disse to analysesystemene er et syn på musikken som arkitektonisk og konstruert, et syn som i noen tilfeller blir referert til som formalistisk.

Den tredje formforståelsen jeg vil nyttiggjøre meg er dynamisk form, som representerer et annet syn på form en det arkitektoniske. Ifølge Brincker er formdynamikernes utgangspunkt:

... at analysere den musikk, de beskæftiger sig med, i andre formkategorier and de klassiske. Og hvor trykket i Hanslicks sætning ligger på *Formen*, lægger formdynamikerne, eller i hvert fald deres fornemste repræsentant Ernst Kurth, trykket på *bewegte*.¹⁸

Det er altså retning og bevegelse i musikken som vektlegges. Musikk forstås som noe plastisk, som vokser frem over tid. To sentrale begreper innenfor formdynamikken er *spenning* og *avspenning*, der det førstnevnte akkumulerer musikalsk kraft og bygger opp til et høydepunkt, mens det sistnevnte får utløp for den musikalske kraften. Et annet sentralt begrep her er *utviklingsbølger*. Om disse skriver Brincker:

Musikken forløber i små utviklingsbølger, "symfoniske åndedrag", der sammenfatter utviklingsmotiv, tematik, rytmikk og harmonikk i en overordnet forløbskategori. Disse små utviklingsbølger sammenfattes til større enheder, der til sidst vokser og omfatter en hel sats.¹⁹

Bølger, på flere hierarkiske nivåer av musikken blir altså et moment som ytterligere kjennetegner formdynamikken. Her ser vi igjen hvordan dette står i et spenningsforhold til en arkitektonisk forståelse av musikk som en balansert konstruksjon.

Den arkitektoniske formen, som en følge av definerte deler og struktur, trenger ikke nødvendigvis å stå i en motsetning til den dynamiske formen. Etter min mening er *L.M.* både struktur, form og bevegelse. Jeg vil derfor betrakte verket såvel arkitektonisk som dynamisk, basere meg fritt på disse teoriene slik de er skissert ovenfor.

1.4.3. Formdimensjoner

Forskjellige elementer kan skape inntrykk av forskjellige former og forskjellige segmenteringer i Debussys musikk. De forskjellige formene er parallelle, og representerer forskjellige fremtoninger av det samme klingende objektet; noe som har fått meg til med et fellesbegrep å benevne dem "formdimensjoner". Dette aspektet springer til dels ut av de forskjellige formteoriene skissert ovenfor, der form kan forstås både arkitektonisk og dynamisk. Man kan betrakte det som en forgrening av disse to størrelsene, der forskjellige arkitektoniske kan eksistere parallelt med forskjellige dynamiske former. På sett og vis har dette konseptet sin klanglige, ikke-tidlige motpart i begrepet "lag".

Lag-begrepet brukes om musikk for å skille mellom forskjellige sjikt i lydbildet der noe kan være foran, noe mellom, noe lenger bak, noe enda lenger bak, osv. (derav begrepene forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn).²⁰ Begrepet kan noe forenklet kobles sammen med mer konkrete fenomener som sterkt og

¹⁸ Ibid s. 104

¹⁹ Ibid s. 110

²⁰ Thoresen (2010), s. 211

svakt, eller melodi og akkompagnement. Mer nyansert kan man snakke om lag som noe som skaper en følelse av et tredimensjonalt klangrom, at forskjellige klanger oppleves å ha en forskjellig plassering i klanglandskapet. Dette er etter min mening spesielt bemerkelsesverdig i Debussys musikk, som har dette preget av lag – ikke som en funksjon av at noe er mer eller mindre viktig enn noe annet, men heller som en funksjon av klanglig plassering, en slags musikalsk oppdagelse av perspektivet. Hans hyppige bruk av begrepet *en dehors* (utenfor) eller *tres lointain* (i det fjerne) understreker dette.

Med begrepet "formdimensjoner" kan vi snakke om en slags adoptering av konseptet "klanglag" til formdoménet. På samme måte som vi kan snakke om forskjellige lag i klangen som eksisterer ved siden av hverandre, kan vi snakke om forskjellige former som eksisterer synkront med hverandre.²¹

Disse forskjellige formene vil oppstå som en funksjon av forskjellige elementer. Fellesbetegnelsen for formene er som sagt formdimensjoner men enkeltvis vil de bli referert til som tematisk form, harmonisk form og klanglig form.

Den tematiske formen er den mest komplekse og presise formen. Med dette mener jeg at inntreden av et nytt tema/temagruppe, eller repetisjonen av dette/denne ofte utgjør klare segmenteringer i musikken. I tillegg er det også denne som virker mest strukturerende, ettersom motivisk bruk og identitet gjennomstrømmer hele *L.M.*

Den klanglige formen er en dynamisk form, preget av bevegelse og akkumulasjon av energi. Klang forstås her som det rent lydlig/fysiske fenomenet, der klangfarge, dynamikk og tekstur kan ses på som underdeler.²² Denne formen utgjør mønstre i musikken som ikke er like eksakte som de tematiske, men som ikke desto mindre virker formdannende. Klangen kan også ha en strukturerende virkning i musikken, noe jeg ønsker å påvise.

Den harmoniske formen kan danne egne segmenteringer og grupperinger i musikken; nærmere bestemt kan lange klangflater og brudd med disse åpne opp for en ny formforståelse.²³ Den harmoniske formen er i hovedsak dynamisk. I likhet med den klanglige snakker vi ikke her om presise formdannende midler som kan beskrive komplekse former alene.²⁴ Den beskriver altså tendenser og retninger i musikken. I noen tilfeller vil jeg også påvise hvordan Debussys harmonikk fungerer strukturerende.

²¹ At forskjellige lag i tekturen kan beskrive forskjellige synkrone segmenteringer av musikken (jfr. en polyfon motett), må ikke forveksles med det jeg omtaler som "formdimensjoner". Selv om konseptet med forskjellige synkrone segmenteringer til dels er likt, skjer segmenteringene jeg omtaler som en funksjon av forskjellige komposisjonselementer.

²² Se White: s. 232

²³ Med klangflater mener jeg harmonier som er preget av lange orgelpunkt. I mange tilfeller er det basstoner som danner disse orgelpunktene og slik bestemmer klangflatene. I andre tilfeller er det hele akkorder eller intervaller som danner orgelpunkt, noe som har fått Bjerkestrand til å gi dem navnet "akkord-/klangorgelpunkt" (Bjerkestrand s. 44). Disse klangflatene kan bli gjenstand for små gradvise alterasjoner, der hevingen eller senkingen av en tone kan gi klangflaten en annen sjattering. I andre tilfeller vil alterasjonene være så store at man vil snakke om en ny klangflate eller harmoni. Dette gjelder særlig ved alterasjoner av basstoner.

²⁴ I annen musikk kan man naturligvis betrakte det harmoniske mere presist. I en Bach-fuge vil akkordfunksjoner som Tonika og Dominant brukes på en konsis måte og slik tydelig definere form. Man kan for eksempel påvise hvordan en harmonisk progresjon blir transponert til et annet trinn i fugen og slik beskrive form som en funksjon av harmonikken. Det harmoniske språket brukes i dette tilfellet på en mer kompleks, formdannende måte.

Jeg vil presisere at jeg med formdimensjoner ikke tenker på en seriell organisering av musikken med uavhengige systemer. Selv om jeg har definert forskjellige formfunksjoner vil de forskjellige elementene som oftest slutte opp om hverandre og tegne omrisset av den samme formen; nytt temamateriale sammenfaller med nye klangflater, nye tempi og nye teksturer osv. Men der vi kan ane at formen deler seg i flere lag, der vi får en følelse av at formen forgrener seg, at elementene så å si lever sine egne liv - der har jeg funnet det formålmessig å snakke om formdimensjoner.

Å nærme seg forskjellige formdannelser ved å se på forskjellige kompositoriske elementer er ikke en ny metode, tvert imot.²⁵ Som nevnt springer denne idéen ut av tanken om at form utgjøres på flere måter og kan forstås på forskjellig vis, at eksempelvis den dynamiske formen vil bli beskrevet ved å fokusere på andre elementer enn de som vil bli vektlagt ved en arkitektonisk tilnærming. I tillegg må jeg presisere at lesingen av Howatts analyse, som i stor grad handler om forholdet mellom overlappende segmenteringer, har virket som en spore for mange av mine egne tanker. Begrepet *formdimensjoner* har oppstått i møtet med Debussys musikk og den kompleksiteten den utgjør. Det har aldri vært ment som en teoretisk, abstrakt konstruksjon, kun til for sin egen skyld.

1.5. Praktisk referanse til analysen – temabetegnelser o.a.

Analysepresentasjonen vil foregå på to nivåer, på bakgrunn av Whites to hovedfaser slik jeg drøftet dem i seksjon 1.3. Det første nivået vil være hovedsakelig deskriptivt der jeg tar for meg og beskriver viktige momenter i musikken etter hvert som vi beveger oss fremover i partituret. Disse kan være tematiske, harmoniske og teksturale. Deretter vil jeg bevege meg til et mer syntetiserende og sammenfattende oversiktsnivå.

Denne todelte fremgangsmåten vil bli applisert på hver formdel. I slutten av hver sats vil jeg ta et skritt tilbake og definere makroformen på bakgrunn av mine betraktninger om formdelene. Her vil jeg befinne meg på det andre nivået.

Skjemaet i starten av hver sats vil avgrense de store formdelene og angi hvilke tonale plan det er som dominerer disse. Det vil også angi annen essensiell informasjon om hvilke temaer det er som definerer disse delene. Der disse temaene utgjør en karakteristisk form, som bueformen i Introduksjon av 1. sats, vil dette bli angitt. I motsatt fall vil jeg kun angi hvilke temaer det er som utgjør disse delene. Skjemaet til 1. sats vil i tillegg angi den klanglige utviklingen i hver av de fem delene.

Som tidligere anført vil jeg støtte meg til analysene gjort av Trezise, Dömling, Barraqué og Howat. Generelle trekk i analysen, som for eksempel at Debussy bruker den akustiske skalaen i takt x, vil jeg ikke nødvendigvis tilskrive en spesiell analyse, men observasjoner som jeg mener er ekstra skarpe hos en av de ovennevnte, vil bli referert til. Min bruk av kildene kan beskrives som en destillering og sammenstilling; de elementene som er viktigst, vil bli skilt ut og bearbeidet i min egen analyse. På den måten står jeg støtt på skuldrene til alle fire.

Det vil naturligvis være nødvendig for leseren med tilgang til partitur. Taktall i partituret vil bli henvist til med et enkelt tall; tall som markerer avsnitt i partituret, vil bli notert i kursiv.

For klarhetens skyld vil ordet "del" bli brukt som fellesnavn for de større segmenteringene av en sats, slik som introduksjon og koda. Navngivingen av spesielle deler er i noen tilfeller ment å skulle betegne hva slags funksjon/karakter en spesiell del har i en sats, for eksempel "Overgangsdel" eller "Koda" i

²⁵ Se Bjerkestrand (1998): s.65

første sats. Der en slik deskriptiv tittel ikke er naturlig, vil jeg kun bruke store bokstaver. Mindre segmenteringer av delene vil jeg betegne med "avsnitt". Underdeler som har funksjon av å være overganger, vil bli referert til som overledning. Hvert avsnitt vil bli betegnet med et tall og en liten bokstav. Tallet vil angi hvilken del av satsen det er snakk om, bokstaven vil angi det spesifikke avsnittet og eventuelle repetisjoner/likheter innenfor formdelen.²⁶ Slik vil for eksempel henholdsvis det første og siste avsnittet fra Introduksjonen i første sats bli betegnet med 1a og 1a¹, ettersom det her dreier seg om to avsnitt med det samme tonematerialet. Motiver vil bli betegnet med bokstaver bakerst i alfabetet. Temaer vil bli benevnt med romertall.

Enkle notenavn vil bli skrevet med liten bokstav i kursiv. Klangflater vil generelt kun bli benevnt med en stor bokstav i kursiv. I noen tilfeller vil jeg nærmere presisere hva slags harmoni det er snakk om. Da vil jeg benytte meg av besifringssymboler.

Når det gjelder utgaver vil min analyse basere seg på Durands 1909 - edisjon, Debussys siste hånd på verket (se kapittel 2).

Alle oversettelser er gjort av undertegnede.

²⁶ Repetisjoner av avsnitt på tvers av formdeler der rekkefølgen stadig er stokket om, forekommer hyppig hos Debussy, spesielt i andre sats. For å skape større klarhet vil allikevel ikke disse avsnittene bli benevnt med samme bokstav, men hver del vil begynne på nytt i alfabetet.

2. Historikk/Introduksjon av La Mer

Det råder en viss uoverensstemmelse med hensyn til når Debussy startet arbeidet på *L.M.* Edward Lockspeiser, med sin nær sagt obligatoriske biografi om Debussy, hevder at verket ble påbegynt i 1902 uten å gi en nærmere begrunnelse for dette. Tvert imot sier han faktisk at den første anledningen komponisten nevner dette verket, er i et brev til sin forlegger Jacques Durand datert 12. september 1903.²⁷ Dömling hevder også at verket ble påbegynt i 1902, og viser da til et utsagn av Debussy like etter premieren på *Pelléas et Melisande* den 30. april dette året, der han sier at han har begynt arbeidet på et stort orkesterverk.²⁸ Dömling gjør det allikevel klart, i likhet med Lockspeiser, at den første direkte henvisning til verket er fra 1903. Trezise hevder – på grunn av mangel på annen ”firm evidence” – at verket ble påbegynt i 1903.²⁹

Komponisten har altså med sikkerhet begynt arbeidet i 1903, men det er stor sannsynlighet for at det ble påbegynt allerede i 1902. Fra Bichain i Burgund, hvor Debussy ofte tilbrakte sommeren sammen med sine svigerforeldre, skriver han i august 1903 til sin forlegger Jacques Durand: ”Jeg arbeider med La Mer [...] Hvis Gud er god mot meg, vil jeg være kommet langt innen jeg må tilbake.”³⁰

I et senere brev fra september samme året er Debussy mer informativ og lar Durand få vite navnet på de tre satsene: ”Mer belle aux Iles Sanguinaires”, ”Jeux des Vagues” og ”Le vent fait danser la Mer”. Verket har i tillegg nå fått undertittelen ”Trois esquisses symphoniques pour orchestre”. De to yttersatsene skulle i løp av arbeidsprosessen få betegnelsene de i dag er kjent under.

Debussys kjærlighet til havet sprang ut av barndomsopplevelser, muligens da han tilbrakte tid hos sin tante i Cannes ved Middelhavet. Når han som voksen vender seg til havet i det som skal bli hans personlige hyllest til det, er det opplevelsene han hadde som barn som inspirerer ham. I et brev til vennen Andre Messager, av 12. september 1903, skriver han:

Du vet kanskje ikke at jeg var ment til et liv som sjømann og at det kun var tilfeldigheter som førte meg vekk fra det. Men jeg føler fremdeles en sterk lidenskap for havet. Du vil kanskje si at havet ikke skyller over åsene i Bourgogne og at det jeg gjør blir som et landskapsmaleri utført i et studio. Men jeg har tallløse erindringer og, etter min mening, er de mer verdt enn virkeligheten, som ofte tynger ned ens tanker.³¹

²⁷ Lockspeiser (1972): s. 87

²⁸ Dömling (1976): s. 3

²⁹ Trezise (1994): s. 11

³⁰ Dömling (1976): s. 3

³¹ Lockspeiser (1972): s. 87

Som det kommer frem i dette brevet, ble ikke verket skrevet i nærheten av havet; Bichain ligger faktisk et stykke sydøst for Paris. At inspirasjonen til dette verket først og fremst var minnene, eller en slags abstrakt og personlig konsepsjon av havet, er noe jeg vil komme tilbake til senere. Blant andre verk av Debussy som kan forstås som en hyllest til hav og vann kan også nevnes *Sirènes*, *Pelléas et Melisande*, *Reflets dans l'eau* og *L'isle Joyeuse*.

Når det gjelder hans liv i perioden da han skapte *L.M.*, var det preget av en svært turbulent hendelse; separasjonen fra Lilly Texier til fordel for sangerinnen Emma Bardac, noe som førte til et mislykket selvmordsforsøk fra Texiers side. Hendelsen ble en stor skandale i Paris og mange av Debussys venner klandret ham og brøt med komponisten etter dette.³² *L.M.* blir av noen tolket i lys av denne dramatiske tiden i Debussys liv; at havet på sett og vis kunne kanalisere de enorme følelsene som må ha rørt seg i komponisten på denne tiden.³³

Det endelige manuskriptet ble av Debussy datert til "søndag 5. mars, 1905, kl 6 om ettermiddagen". Stykket ble uroppført av Concerts Lamoureux under Camille Chevillards ledelse den 15. oktober 1905 i Paris. Mottakelsen var blandet. Kanskje er ordene til kritikeren Pierre Lalo de mest berømte:

For første gang i det jeg lytter til et av Debussys deskriptive verker har jeg følelsen av ikke å bivåne naturen, men en reproduksjon av denne, uhyre subtil, sinnrik og imponerende, dette uten tvil, men allikevel en reproduksjon tross alt... jeg verken, hører, ser, eller føler havet.³⁴

At verket ikke ble akseptert med det første, kan skyldes flere faktorer. Debussy uttrykte misnøye med Chevillards tolkning av musikken; det skal ha vært tekniske vanskeligheter i verket som musikerne ikke lot til å beherske. I tillegg var mange i Paris opprørte over det de mente var en dårlig behandling av Lily Texier. Uansett skulle det ikke gå mange årene før *L.M.* ble anerkjent som et av Debussys store mesterverk og ble en fast del av repertoaret til dirigenter som Koussevitzky og Toscanini.

I 1909, fire år etter førsteutgaven, ga Debussy ut en revidert utgave av verket. Forskjellene mellom disse to utgavene lå hovedsakelig i utelatelser av en horn- trompetfanfare i siste sats, og sammenslåingen av to takter til én, i første sats.³⁵ Andre mer subtile forandringer går på små justeringer i dynamikk og orkestrering. Denne 1909-utgaven kan ses på som Debussys endelige versjon av verket ettersom den ble til under hans revisjon (senere utgaver har blitt utgitt etter hans død).³⁶

Verket er skrevet for et orkester bestående av: 2 fløyter; pikkolofløyte; 2 oboer; engelsk horn; 2 klarinetter; 3 fagotter, kontrafagott; 4 horn; 3 trompeter; 2 kornetter; 3 tromboner; tuba, pauker, stortromme; cymbaler, triangel; tamtam, klokkespill; 2 harper og strykere.

³² Ibid: s. 87

³³ Se for eksempel de Médicis (2007): s 219

³⁴ Trezise (1994): s. 25

³⁵ Howatt argumenterer på en tankevekkende måte for at denne alterasjonen bringer stykkets proporsjoner langt nærmere det gyldne snitt - en proporsjon som for øvrig aldri kan bli eksakt i musikk, eller i billedkunst for den saks skyld (med mindre man postulerer en uendelig underdeling av tidssegmentet og linjesegmentet). Se Howatt (1983): s. 91

³⁶ Trezise (1994): s.xi

3. En analytisk tilnærming til La Mer

«La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'infini...»³⁷

3.1. 1. sats: "De l'Aube à midi sur la Mer"

Figur 1: Tema- og motivtabell for 1. sats

The figure displays four musical staves illustrating motifs from the first movement of Debussy's 'La Mer'.
1. The first staff, in bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a 6/4 time signature, is labeled 'det jambiske motiv'. It shows a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E35

Koraltemaet (Tema VIII)



Formdel	Takter	Harmonikk	Tematikk	Klang
Introduksjon	1-30	H/D	Bueform	Intensivering - Brudd
Første hoveddel	31-83	Dess	Bueform	Intensivering - Nedbygning
Andre hoveddel	84-121	B	Variasjonsform	Intensivering - Nedbygning
Overgangsdel	122-131	Ass	Enleddet	Nedbygning
Koda	132-141	Gess-Dess	Todelt	Intensivering – Brudd

3.1.1. (1). Introduksjon

Avsnitt 1a: Takt 1-5

Avsnitt 1b: Takt 6-8

Avsnitt 1c: Takt 9-16

Avsnitt 1b¹: Takt 17-22

Avsnitt 1a¹: Takt 23-30

Åpningen av verket viser ut skillet mellom stillhet og musikk; den uhyre svake og subtile klangen av en *h* i kontrabass og pauker later til å negere begynnelsen av musikken. Ut fra denne klangen vokser en pentaton figur, motiv *x*, i tre klanglag mellom celli, bratsjer og harper. I celli kan man så vidt høre det som ofte blir referert til som det jambiske motiv³⁸, altså rytmen hurtig-sakte i kombinasjon med et sekundintervall. Det er ennå ikke noe spesielt tema til stede, ingen harmonisk progresjon eller uttalt rytmisk gruppering. Man kan si at det er klangskulpteringen eller teksturen som gir disse fem første taktene form; Debussy bruker et enkelt tonemateriale og en distinkt orkestrering som et middel til å forme klangen plastisk. Dette er avsnitt 1a.

I takt 6, avsnitt 1b, trer obo frem med verkets første tema, Tema I. Dette temaet er egentlig bare en utbrodering av det jambiske motiv. Den strukturelle betydningen av det jambiske motiv begynner gradvis å vokse frem. En mer definert klangfarge settes opp mot den mere duse i forrige avsnitt.

Avsnitt 1b flettes inn i 1c i takt 9 ved at den fallende diatoniske figuren fortsetter, mens temaet kjent som "Det sykliske tema" (dette på grunn av at det dukker opp i alle tre satsene) blir forvarslet, for så å dø ut to takter senere. Det sykliske tema i sin helhet fra tall 1 har en fri rytmisk profil med en periode på fem takter. Harmonisk ser man her at Debussy nesten beveger seg i et polymodalt landskap: hvis strykere og pauker danner en *h-dorisk* tonalitet (fremdeles uten ters) ser man at det "jambiske motiv" er skrevet i en *c-aeolisk* toneart. Dette fører til at temaet trer frem fra den øvrige harmoniske teksturen, det første eksempelet på at dette temaet vil få en slags "en *dehors*" funksjon i verket.

Tema I kommer tilbake i takt 17. Dette avsnittet designeres 1b¹ og vi har passert den symmetriske akse av bueformen. Denne gangen er temaet forkortet med en takt og får et ekko i takt 19. Forkortingene er starten på en gradvis intensivering som varer frem til starten av første hoveddel. Variasjonen av en frase er typisk for Debussy i det han hele tiden lar musikken utvikle seg på en fri måte. Dömling skriver:

Nicht nur sind die ornamenthaften Arabesken, die kurzen, wie naturhaft-eigenständig dem Klang entwachsenden motivischen Gestalten nicht weiter zerlegbar und analytisch schwer zu fassen; auch weiter traditionelle Vordersatz-Nachsatz-Abfolge, allenfalls eine „spannungslose“ Reihung von Zwei- oder Viertakt-Gruppen, die meist schon wieder Varianten hervorbringen.³⁹

³⁸ Se f.eks Dömling (1974): s. 6

³⁹ (Ikke bare er de ornamenterte arabeskene, de korte, motiviske gestalter som synes å vokse naturlig ut av klangen vanskelige å få tak på analytisk. Også tradisjonelle oppbygninger av fraser i forsats-ettersats/spørsmål-svar er vanskelig å påvise. Til nød kan man snakke om en spenningsløs rekke av to- eller firetakt grupper, som stadig genererer nye varianter.) Dömling (1976): s 7

Det blir her pekt på noe essensielt ved Debussys formoppbygging; hvordan musikken hele tiden vokser frem av det foregående, som en organisme – et moment jeg stadig vil komme tilbake til.

Ved tall 2 er vi kommet til det andre ytterpunktet av bueformen 1a¹, slik det blir definert av den stigende pentatone figuren. Som jeg var inne på ovenfor skjer det her en intensivering av det musikalske materialet. Dette skjer ikke bare ved at frasene blir kortere (den stigende pentatone figuren i treblåserne varer nå over to takter i motsetning til tre); intensiteten øker også ved akselerering av tempoet: "Animez peu à peu jusqu'à l'entrée du $\frac{6}{8}$ ". Videre intensiveres selve klangen ved at det skapes et orkestrert crescendo der alle lagene i takt 30 smelter sammen til et stort klanglig hele, før klangen brått oppheves og vi står igjen med en slags ettervibrering av hele klangmassen i fioliner og bratsjer i takt 31. Som ved de fem første taktene er det her først og fremst klangskulpteringen som preger dette avsnittet.⁴⁰

OVERSIKT

På bakgrunn av det tematiske kan vi beskrive den interne formen i Introduksjonen som en bueform der Det sykliske tema danner det symmetriske midtpunktet. Viktigheten av dette temaet som strukturerende, ikke bare for denne satsen, men også for de to andre får altså en formmessig understrekning. Bueformen er for øvrig svært åpen der 1a og 1a¹ har vidt forskjellige funksjoner. Mens det første avsnittet står som en stillstand, peker det andre fremover og leder oss inn i Første hoveddel. b-avsnittene er på sin side mer lik hverandre, der forskjell i fraselengde og repetisjon av Det jambiske motiv utgjør forskjellen mellom disse. Bueformen avtar altså i symmetri utover i buen, noe som åpner opp formforløpet og gjør overgangen til neste del mindre merkbar.

Hvis vi ser på det harmoniske i denne Introduksjonen, er det tre lange klangflater som peker seg ut og virker formdannende: *H*-flaten fra takt 1-13, deretter *D*-flaten fra takt 17 og til slutt en *H/A*-flate fra takt 22. Takt 14-16 representerer med de trinnvise bevegelsene og kromatikken en overgang til den neste flaten. Fraværet av pauken i dette partiet, som det eneste stedet i denne Introduksjonen, understreker dette partiets harmoniske overgangskarakter. På bakgrunn av de lange klangflatene kan man altså beskrive introduksjonen som ABA', der A representerer *H*-flaten, B representerer *D*-flaten og A' representerer *H/A*-flaten. Denne forminndelingen vil sette en parentes rundt de tre første avsnittene: (1a, 1b, 1c), slik de er uttrykk for den tematiske formen. Dermed vil det symmetriske midtpunktet i de to formdimensjonene ikke stemme overens med hverandre (fig. 2). Man kan altså snakke om en symmetriforskyvning som en konsekvens av to formdimensjoner. Harmonikken utgjør her ingen sterkt formdannende funksjon – disse harmoniske skiftene får også en fargedannende/varierende effekt. Men den er formdannende, ettersom skiftet til *D* oppleves som en uventet kontrast til den foregående klangflaten, og skiftet til *H/A* i takt 22 oppleves som en retur til utgangspunktet. I tillegg til den segmenterende funksjonen dette basskiftet har, gir det også uttrykk for en strukturerende funksjon. Den lille tersen mellom *h* og *d* (her omvendt som stor sekst) vil komme til syne senere utover i verket.

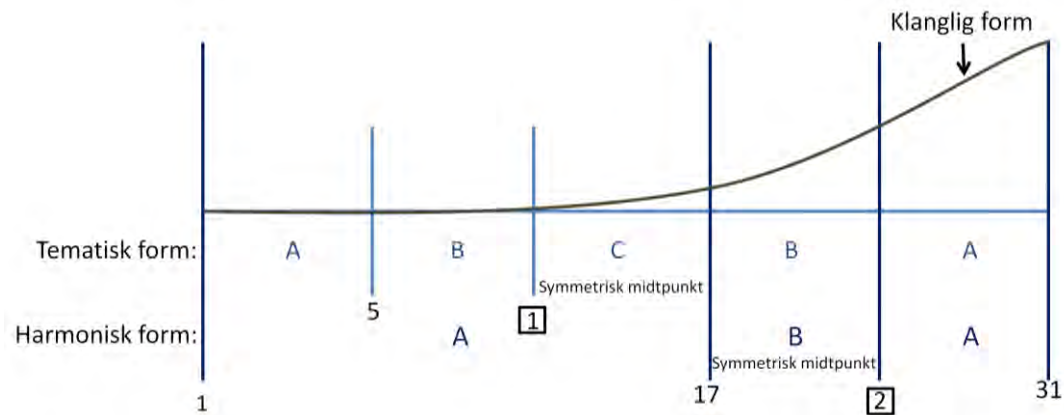
Til slutt, hvis vi betrakter denne Introduksjonen ut fra et rent klanglig perspektiv kan, man si at den er som en eneste stor intensivering, et orkestrert crescendo som med mindre bølgebevegelser strekker seg fra begynnelsen og når sitt klimaks i takt 30. Denne enheten skapes kanskje først og fremst ved at underliggende basstoner får ligge og vibrere hele tiden. Pauke ligger under med en trille fra takt 1 som varer helt til takt 12. På dette punktet har vibrasjonen også startet i fioliner (takt 6) og blitt gradvis

⁴⁰ Brincker påpeker hvordan de første tegnene på at klangen kunne få en formdannende funksjon vises i brytningen mellom 1800 og 1900-tallet, etter at dur-moll tonaliteten begynner å miste sitt hegemoni. Se Brincker (1974), side 18.

forflyttet nedover i strykergruppen til kontrabasser tar over for pauke i takt 12. Når vibrasjonene i kontrabass forsvinner ved tall 2, er pauke der igjen og fra dette punktet mettes resten av orkesteret, samtidig som vibrasjonen intensiveres ved bruk av alle strykere. Slik kan hele Introduksjonen som en funksjon av klangen betraktes som én form.

Oppsummert representerer den tematiske formen en forgrening av den harmoniske formen med forskjellige symmetriske tyngdepunkter. Bak disse to ligger klangen og skaper inntrykket av én form, en eneste lang intensivering. Dermed fungerer den stabiliserende mot symmetriforskyvningen de to andre formene representerer. Grafisk kan dette fremstilles slik:

Figur 2: Grafisk representasjon av Introduksjonen



3.1.2. (2) Første hoveddel

Avsnitt 2a: Takt 31-42
Overledning: Takt 43-46
Avsnitt 2b: Takt 47-52
Avsnitt 2a¹: Takt 53-58
Avsnitt 2c: Takt 59-63
Avsnitt 2b¹: Takt 64-66
Overledning: Takt 67
Avsnitt 2a²: Takt 68-71
Avsnitt 2d: 72-83

Denne delen begynner der vi slapp i forrige kapittel med en ettervibrasjon i fiolin og bratsj av den enorme klanglige bølgen i takt 30, en slags videreføring av energien til det massive crescendoet. Det er som om denne ettervibrasjonen tilhører den foregående klangmassen, at Debussy kun fjerner alt over, og alt under, helt plutselig. Slik skapes koherens i denne formovergangen, som ellers virker svært markert og abrupt. Det er nå kommet en større bevegelse inn i bildet, konstituert av de flytende sekstendedelsbevegelsene. Denne er satt opp mot den mer statiske og fragmenterte rytmikken i det forrige avsnittet. Harmonisk har vi nå et nytt *Dess*-plan som vil strekke seg helt frem til 4.

Motiv y, som dukker opp i fløyte i takt 33, knytter seg strukturelt til motiv x på to måter. For det første er begge dannet av den pentatone skalaen, men ekskluderer en tone: *diss* i motiv x, *dess* i motiv y For det andre presenterer de sine fire toner i rene bevegelser. I takt 35 settes Tema III inn, et tema som vil være orkestrert med horn ved alle sine inntredener. Det har blitt påpekt at å binde bestemte klangfarger til bestemte temaer er et generelt trekk ved Debussys orkestreringsteknikk⁴¹. Jeg vil hevde at det er et strukturerende trekk; man skaper en fusjon av klangfarge og tematikk der disse to elementene oppleves som et integrert element. I en sats som denne der det er en enorm rikdom av forskjellige klangfarger og varierte temaer, skaper et slikt "klangfargetema" et fast holdepunkt, som formmessig trer ut av en variert bakgrunn.⁴² Der nesten alt annet er i fluks, fungerer et slikt klangflatetema som en søyle. Et helt analogt tilfelle til dette fenomenet er også "arabesktemaet" IV som kommer senere, i takt 47 og takt 64 (tall 7).⁴³

Ved tall 4 kommer et nytt avsnitt (takt 43-46) der vi beveger oss harmonisk fra *Dess* til *B*. Tema IV som blir spilt av obo, harpe, solocello og kontrabass knytter seg til motiv y der åpningsintervallet er det samme (*b-ass*) og der konturen av frasen er den samme (fig. 3). Dette temaet får her en overgangsfunksjon og leder i takt 46 over til et motiv som består av en liten stigende ters (*ess-gess*), motiv z. Dette motivet blir en organisk celle som kommer til syne flere steder utover i satsen. Harmonisk er dette stedet det punktet i første sats som har raskest harmonisk puls. Vi ser hvordan den forrige

⁴¹ Dömling (1976): s. 8

⁴² Brincker påpeker noe av det samme fenomenet i Mahlers symfonier når han skriver "... kommer klangen til at spille en selvstendig rolle. Man kan se det bryde igennem i den vægt, instrumentationen har i f.ex. Gustav Mahlers symfonier, hvor nogle udtryk kombineres med bestemte klangkvaliteter, der kan få selvstændig formdannende virknig..."

⁴³ For en annen berømt kobling av tema og klangfarge, se *Faunens ettermiddag* der den berømte arabesken også her kobles til fløyten.

delen er preget av en lang Dess- klangflate som ligger over hele 12 takter (takt 31-42). Dette nye avsnittet virker slik som et dynamisk brudd med det foregående hva angår harmonikken.

Figur 3: Tematiske sammenhenger til Tema IV

I takt 47 kommer Tema V i fløyten. Barraqué har påpekt det bemerkelsesverdige både ved orkestreringen og harmonikken på dette punktet.⁴⁴ Orkestralt oppstår det et flimmerspill ved delingen av strykere og den komplementære rytmikken, en rytmikk som fører til en strøm av sekstendedeler.

Den andre frasen av Tema V slutter med motiv z. Dette motivet repeteres så videre i takt 51-52. Om Debussys motiviske bruk har Nils Bjerkestrand påpekt følgende

Ut av denne fragmentkimekonstruksjonen oppstår ofte en linearitet som får et resitativisk preg, et preg som kan minne om gregorianikkens flytende melodiske karakter og rytmisk frie utfoldelse, kombinert med barokkens viderespinnings-teknikk. Dette gir som resultat et aperiodisk og asymmetrisk formforløp, som klart avtegner seg både innenfor korte formavsnitt og i helhetsformen, og der myke overganger mellom formdelene er med på å tilsøre komposisjonens reisverk.⁴⁵

Dette sitatet er på mange måter svært dekkende for det som skjer i dette avsnittet, nemlig hvordan Debussy på en resitativisk måte utvikler motivene sine, og hvordan det her skaper et asymmetrisk formforløp: to takter som nesten improvisatorisk skytes inn mellom Tema V og Tema III i takt 53.

Overgangen til avsnitt 2a¹ i takt 53 forberedes med trestroken *cess* i strykerne som "fades" inn. Dette er den samme tonen som "fader" inn i takt 6 av Introduksjonen. Det dreier seg altså om en strukturerende bruk av én tone og én klangfarge – en "orkestral reminisens" (fig. 4). Orkestreringen ved tall 5 når enda et nytt nivå av flimmereffekt/virvler, med en komplementær "ekko" rytmikk i strykere og treblåsere samt tremolospill i strykerne. Her, som i likhet med forrige avsnitt, er det den statiske harmonikken som tillater den enorme orkestrale fargebruken – én bestemt harmoni som blir rytmisert og spaltet på alle tenkelige måter. Over dette klangteppet trer nok en gang Tema III frem, bundet til horn.

⁴⁴ Barraqué (1988): s. 20

⁴⁵ Bjerkestrand (1998): s. 58

Figur 4: Klangfarge og tonehøyde brukt strukturerende

The figure shows three staves of musical notation for the first violin. The top staff is in 4/4 time, starting at measure 7, and features a series of chords with a melodic line. The middle staff is in 6/8 time, starting at measure 52, and shows a melodic line with a dynamic marking of *8va*. The bottom staff is also in 6/8 time, starting at measure 6, and is labeled "1. fiolin, solo" with a dynamic marking of *8va*. Arrows indicate connections between the staves.

Det nye avsnittet, 2c, skiller seg ut med en slags pointillistisk kammermusikalsk tekstur og en større stillstand enn det foregående. Formmessig representerer dette partiet et midtpunkt i første hoveddel. Det er et slags hvilepunkt der musikken stopper litt opp og får et mer introspektivt uttrykk. Harmonisk er dette partiet nok så ladet med en slags polymodalitet der melodien tegner en *B* frygisk melodikk, mens akkompagnementet ligger under med en *Ass* klang uten ters.⁴⁶ En slik polymodalitet i sekundavstand har vi allerede sett i introduksjonen og vi vil se det igjen senere. Temaet, som ligger i oboen, er nært beslektet med Tema IV (se fig. 3). Legg også her merke til trestrøken *cess* (*h*) i slutten av frasen i solofiolin, den samme som i takt 52 og 7 (se fig. 4).

Ved tall 7 kommer Tema V i fløyte. Denne gangen blir det imidlertid ikke repetert, men forkortet og variert. I Takt 67 blir motiv *y* bearbejdet på en resitativisk måte i retrograd og med en rytmisk variasjon. (fig. 5)

Figur 5: Varianter av motiv *y*

The figure shows three staves of musical notation for motif *y*. The top staff is for woodwinds (labeled "motiv y - treblåsere") and features three triplet markings. The middle staff is for violin (labeled "fiolin") and features a dynamic marking of *67*. The bottom staff is for double bass (labeled "kontrabass") and features a dynamic marking of *67*.

Ved tall 8 kommer Det sykliske tema i trompet. En stor *E7*-klangflate ligger her under temaet og det kan virke som om tekturen på dette punktet utgjør et høydepunkt og en maksimal intensitet. Legg merke til hvordan den lille tersen *d-h* (samme tonene som i Introduksjonen) ligger under i kontrabass. Denne gangen er det imidlertid en integrert del av *E7* harmonien og danner derfor ikke nye akkorder. Debussy

⁴⁶ Man kan hevde at dette partiet går i *Ass*-moll og at *dess* og *b* er å forstå som akkordfremmede toner, slik som for eksempel Barraqué gjør. Etter min mening vil man imidlertid måtte gå med på at melodien nesten bare består av akkordfremmede toner. En *b* over *ass* modalitet er derfor etter min mening mer logisk.

bruker altså tersintervallet i bass strukturelt, men han gir det forskjellige funksjoner på forskjellige steder.

Fra takt 76 og til 83 skjer en gradvis oppløsning av klangmassen, et orkestrert decrescendo der motiv *y* blir variert på forskjellige måter. En subtil detalj ved overgangen til Andre Hoveddel i takt 84, er hvordan tonene *h-giss* i bassen (takt 83) på et plan representerer avslutningen på Første hoveddel. Samtidig leder de ned til store *f* i takt 84 som en transponert variant av den forminskede figuren i de foregående taktene (*d-h-giss* blir til *h-giss-f*) (fig. 6). Slik sløres overgangen til Andre hoveddel. Igjen ser vi og betydningen av den lille tersen. Angående edisjoner er dette stedet i musikken et av to steder der forskjellen mellom 1905- og 1909-utgaven er mest merkbar: To takter ble slått sammen til én (takt 83) ved at noteverdiene til den fallende figuren *h-giss-f* ble halvert.⁴⁷

Figur 6: Basslinje/Overgang til Andre Hoveddel



opp, nesten som et lite intermezzo, før musikken tar seg opp igjen. Dermed er ikke intensiveringens lineær; den blir mer som to bølger, den ene større enn den andre. Klimakset av denne forkortningsteknikken nås ved tall 8 og gir Det sykliske tema en understrekning.

Formen som en funksjon av klangen kan også beskrives som en gradvis stigende intensitet, idet orkestreringen blir stadig mer kompleks og intens hver gang Tema III dukker opp. Tall 5 utviser en merkbar større intensitet enn ved tall 3. Se for eksempel hvordan fløyte, obo, klarinett, harpe og fioliner, på forskjellige måter gir uttrykk for den samme idéen, hvordan tersen i obo forgrenes utover i orkesteret prismatisk (fig. 7). I takt 57-58 bygges intensiteten ned og vi ledes over i en kammarmusikalsk tekstur ved tall 6. Ved tall 7 begynner nok en gang intensiteten å tilta klanglig og i takt 69, ved Tema III' s tredje inntreden, når musikken ett enda høyere nivå av intensitet. Det klanglige klimakset, som en følge av denne intensiveringens, nås i takt 76. Deretter bygges intensiteten ned igjen til vi ledes over i Andre hoveddel.

Formen som en funksjon av klangen kan altså, i likhet med den tematiske og harmoniske formen sies å bestå av to intensivering, eller to bølger. I den klanglige formen blir hver av disse bølgene bygget ned. Klimakset til den klanglige formen er allikevel ikke på det samme stedet som ved den harmoniske/tematiske. Det harmoniske/tematiske klimakset nås ved tall 8. Det klanglige klimakset nås senere, i takt 76. Vi snakker altså om en klimaksforskyvning på fem takter, intensiteten blir dermed spredd utover dette tidsrommet i musikken.

Figur 7. Prismatisk orkestrering

The image shows a musical score for six instruments: 1./2. fløyte, obo, 1./2. klarinett, 1. harpe, 1. fiolin, and 2. fiolin. The score is in 6/8 time and begins at measure 53. The fløyte part features a melodic line with a slur over the first two measures. The obo part has a long, sustained note in the first measure. The klarinett part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The harpe part has a complex, arpeggiated texture. The fiolin parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the first violin part marked *8^{va}* in the first measure.

3.1.3. (3) Andre hoveddel

Avsnitt 3a: Takt 84-111

Avsnitt 3b: Takt 112-121

16 celli presenterer Tema VI, som har en subtil likhet med Det sykliske tema. (fig. 8). Materialet i cello, som har en delt harmonisk og melodisk funksjon, etablerer en slags *c-dorisk* modalitet. Med orgelpunktet i kontrabass tatt i betraktning, kan vi si at dette partiet utviser en *c-dorisk/f* polymodalitet.⁴⁸ På denne måten knyttes det sammenheng til Introduksjonen som også utviste polymodalitet i forbindelse med et orgelpunkt, og som også hadde en *c-moll* modalitet (aeolisk). Tema VI har, når vi kommer til takt 91, utviklet seg til et rytmisk ostinat der den lille tersen knytter seg til motiv z. Legg merke til kvart-kvint motivet som blir introdusert av klarinett i takt 93. Dette motivet vil dukke opp igjen i en transformert form i fioliner ved tall 13, og deretter i fløyte ved takt 14. Ved tall 10 går Tema VI hurtigere inn i en slags utvikling enn første gang (takt 101). Hvis vi teller 14 takter fra tema VI blir presentert før det gjentas ved tall 10, kan vi telle 7 takter før det starter på nytt ved tall 11. Nå varer det bare to takter før det repeteres ekkoaktig i takt 107 og 108. Formmessig er det altså her snakk om en intensivering og fortetning på det tematiske planet, analogt til hva som skjedde i Første hoveddel.

Figur 8: Konturmessige sammenhenger mellom Det sykliske tema og Tema VI

Avsnitt 3b markeres med Det sykliske motiv, instrumentert på nøyaktig samme måte som i Introduksjonen. På grunn av ostinatfiguren som videreføres i strykerne er overgangen til dette avsnittet sløret, ikke minst siden Ass/B- klangflaten har etablert seg allerede i takt 110, noe som rent harmonisk forskyver segmenteringen med to takter. En videre fusjonering av tematiske elementer skjer ved tall 13: Kvart-kvint frasen i fiolin og bratsj er en variasjon av figuren spilt av treblåsere i takt 95, samtidig som den stadig viderefører det rytmiske ostinatet; halen av Det sykliske motiv spilles av første horn som svares av en rytmisk diminuert/heltone-variant i trompet; til slutt har vi i fløyte en transformert variant av frasen som blir spilt av obo ved tall 4 (se fig. 3).

⁴⁸ Barraqué viser i sin analyse hvordan hele Tema IV kan forstås som en utvikling av et stort sekund og en liten ters og hvordan disse intervallene "appelés à se croiser et s'interpénètrent dans une conscience à la fois harmonique et mélodique" ("krysser og blander seg i en tilstand som er harmonisk og melodisk på en og samme tid"). Barraqué (1988): s. 23

OVERSIKT

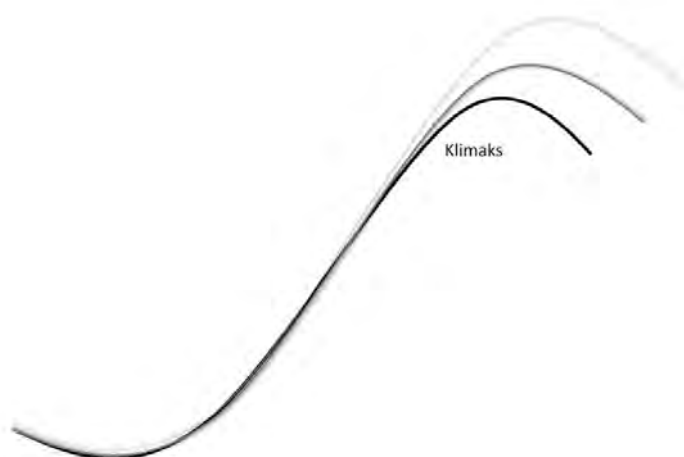
Andre hoveddel er langt mer enhetlig enn Første hoveddel. Den er utpreget ostinataktig med en punktert triolrytme, en rytme som strekker seg over hele delen frem til takt 122. Man kunne med fordel sagt at delen kun består av et avsnitt på grunn av den sterkt enhetlige effekten dette ostinatet produserer. Når jeg definerer et nytt avsnitt ved tall 12, er det på grunn av tematikken, at Det sykliske tema settes inn på dette punktet. Flere lesninger av formen på dette punktet er dermed mulig. Det sykliske tema har nå fått en slags nøytral "en dehors" funksjon, der det kommer til uttrykk i stadig nye sammenhenger, på sett og vis litt utenfor den musikalske dramaturgien. Dette, kombinert med den enhetlige rytmikken, teksturen og harmonikken gjør segmenteringen her nesten usynlig.

Når det gjelder harmonisk og tematisk utvikling, skjer den samme type avkortning som vi så i forrige del. Andre hoveddel kan beskrives som en intensiverende variasjonsform, der ett tema og en rytmisk figur blir utviklet og variert. Det er vanskelig å definere noen eksakt lengde på dette temaet, altså når det slutter, ettersom den samme rytmiske figuren hele tiden ligger et sted i teksturen. Men vi kan telle takter mellom hver gang temaet begynner på nytt. Første periode blir dermed på 14 takter (takt 84 til 97). Andre periode blir på syv takter (tall 10 til takt 104). Siste periode blir på to takter (tall 11 til 106). Til slutt har temaet nådd sin maksimale forkortning ved at det varer to ganger én takt. Klimakset av denne intensivering kan dermed sies å skje i takt 107-108. Harmonisk fortsetter også en utvikling av kortere klangflater og større kromatisk alterering. noe som leder til et harmonisk klimaks i takt 115, der man når en heltoneharmonikk.⁴⁹

Den klanglige formen i denne delen viser den samme tendensen som i Første hoveddel, en stigende intensivering for deretter nedbygning (bølgebevegelser). Men denne delen består kun av én slik intensitetsbølge, i motsetning til den forrige som bestod av to. Begynnelsen ved takt 84 har en relativt enkel tekstur, selv om den klanglig sett er svært egenartet med 16 celli. Når fløyter kommer inn i takt 92, starter en gradvis intensivering av det klanglige som når sitt høydepunkt ved tall 11. I takt 107 begynner deretter en gradvis nedgang i intensiteten. Ved tall 12 er *pp* nådd, og fra dette punktet er det tempoet som bidrar til nedgang i intensitet, inntil man når et bunnpunkt i den dynamiske kurven ved takt 121. Man kan merke seg at klimakset som en funksjon av klangen opptrer ved tall 11, klimakset som en funksjon tematikken skjer i takt 107, og klimakset som en funksjon av harmonikken opptrer i takt 115. Denne klimaksforskyvningen gjør på sett og vis at de utligner hverandre, eller åpner opp for flere lesninger av formen.

⁴⁹ Strengt tatt utgjør strykerne på dette punktet kun en Gess7-akkord i tredje omvendning, men fagottlinjen får en delt harmonisk-tematisk funksjon og fyller ut heltoneskalaen (med fløyte).

Figur 9: Grafisk representasjon av klimaksforskyvning



3.1.4. (4) Overgangsdelen

Avsnitt 4a: Takt 122-131

Denne delen har en spesiell funksjon i 1. sats. Etter den veldige fremdriften i forrige del er det som om musikken stopper helt opp på dette punktet, som om vi er kommet til et slags musikalsk limbo. Det eneste som driver musikken fremover på dette punktet er tema VII, spilt av engelsk horn og celli. Når det gjelder koherens til foregående motiver bringer den første frasen en assosiasjon tilbake til den fallende diatoniske bevegelsen som blir spilt av fioliner i takt 8. Jeg vil også gjøre oppmerksom på den andre frasen av tema VII, en heltonestruktur foregrepet av fagotter i takt 115.

Overgangsdelen skiller seg også ut i fra det foregående ved at den bevarer én og samme klangflate ut gjennom hele delen.

Når det gjelder klangen, skaper den en tilknytning bakover til Introduksjonen med lange og høye toner som ligger og svever i fiolinene. Bruken av engelsk horn som et soloinstrument, også her merket *très expressif et soutenu*, knytter også denne delen teksturalt til Introduksjonen. Det faktum at det er doblet av celli og ikke trompet, skaper en slags "klanglig reminisens" – det er nesten den samme klangfargen men allikevel litt modulert, med en annen sjattering. Dette kan forstås som analogt til hvordan Debussy skaper tematiske reminisenser ut gjennom stykket, nye motiver som stadig assosieres med foregående motiver. Dynamisk har denne delen effekten av en eneste lang utånding. Med *Retenu* og *diminuendo* fra *pp* i de siste to taktene er dette den eneste delen som kun trekker seg tilbake i energi. Der alle de andre delene er preget av akkumulerende bølgebevegelser, er havet blitt helt stille.

3.1.5. (5) Koda

Avsnitt 5a: Takt 132-134

Avsnitt 5b: Takt 135-141

Det koralaktige temaet i horn og fagotter har en lik rytmisk struktur med Det sykliske tema; altså ser vi her det andre eksemplet på at Det sykliske tema ikke bare har en selvstendig, fiksert karakter, men også er strukturelt knyttet til andre temaer.

Avsnitt 5b inneholder en variant av motiv y i fløyte som blir svart av fioliner. Dette fusjoneres med et tema i messingblåsere som presenterer nok en variant av det jambiske motiv. Denne delen avsluttes på samme måte som Første Hoveddel ble avsluttet, med den rytmisk augmenterte varianten av motiv y unisont i orkesteret.

OVERSIKT

Harmonikken beskriver en helt lik segmentering som tematikken, med en endelig Dess/B-klangflate ved takt 135. Her ser vi igjen det lille tersforholdet i bassen (jfr. Introduksjonen takt 17).

Når det gjelder klangen, utgjør denne én stor bølgebevegelse, som stiger i intensitet fra tall 14 og som når sitt høydepunkt i takt 139. Det voldsomme crescendoet som starter i takt 134, er et av elementene som gjør at vi fra et klanglig perspektiv ikke segmenterer Kodaet i to deler. Orkestreringen er også medvirkende her da den er relativt homogen ut stykket. Takt 135 representerer i så henseende ikke en ny tekstur, men en gradvis "metning" av den forrige; messingblåserne bevarer sin solistiske, tematiske funksjon; treblåsergruppen blir fylt ut nedover i registeret mens strykergruppen blir fylt ut oppover i registeret. Slik intensiveres tekturen til den når et tutti i takt 137. Deretter, i takt 141, skjer det en brå oppheving av klangen ved et voldsomt diminuendo og ved at messingblåserne ligger igjen med en ettervibrering av klangmassen fra taktene før. Igjen ser vi at forskjellige momenter beskriver forskjellige former i 1. sats.

3.1.6. Oppsummering første sats

På et vis representerer denne satsen den minste formmessige enheten. Det er ingen klare repriser av noen av de større formdelene, ingenting som klart "rammer" inn denne satsen, slik vi vil se det i to andre satsene. Til tross for den periodiske tilbakevendingen av temaer som Det sykliske tema og Tema III, er det ingen av disse som blir dominerende nok til at de får en "Hovedtemafunksjon". Den rytmisk augmenterte varianten av motiv y, som viser seg i takt 76 og takt 139, blir to symmetriske høydepunkter som stikker seg ut fra resten av satsen og balanserer musikken. Disse dukker opp i slutten av Første Hoveddel og Kodaet, men rammer allikevel ikke inn satsen som en helhet. Til det er Introduksjonen for lang og viktig.

Denne tilsynelatende mangelen på symmetri og enhet i makroformen blir imidlertid kompensert ved den sterke motiviske sammenhengen, der de samme temaene, klangene og motivene stadig dukker opp i forskjellige varianter i alle delene. Alle de forskjellige delene og alle de forskjellige temaene til tross: Debussys assosiative bruk av temaer, motiver og klanger utgjør en underliggende organisk struktur som sørger for enheten.

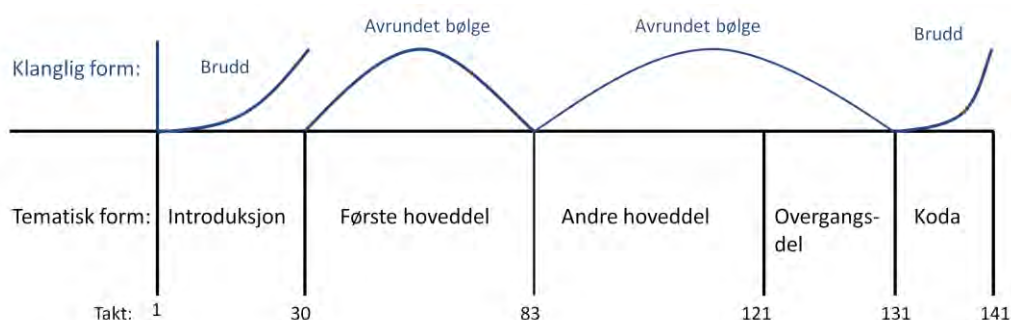
Den klanglige formen utviser symmetri på makroplanet. Introduksjonen preges av en gradvis intensivering før det skjer et brudd i overgangen til Første hoveddel, med en ettervibrering av klangmassen i starten av denne. Den samme type intensivering og brudd skjer også i Kodaet, der en ettervibrering av klangmassen blir liggende igjen i den avsluttende takten etter det enorme klimakset

som har vært i takt 139. Første hoveddel og Andre hoveddel preges på sin side begge av stigende intensivering med påfølgende nedbygging i intensitet.⁵⁰ Ut fra et slikt klanglig/dynamisk perspektiv vil Overgangsdelen åpne opp for to forskjellige formforståelser. Den kan enten ses på som et siste utløp for energi og slik segmenteres sammen med Andre hoveddel. Eller den kan ses på som starten av den siste bølgen og dermed segmenteres sammen med Kodaet. Det første alternativet er nok det mest logiske, ettersom Overgangsdelen dør ut helt før Koraltemaet settes inn. Uttryksmessig er imidlertid Overgangsdelen mer beslektet med Kodaet, med en stor grad av ro, tematisk og harmonisk. Altså åpner forskjellige momenter igjen opp for forskjellige lesninger av formen i verket.

Debussys bruk av metronomangivelser i denne satsen avmerker, ved siden av harmonikken, hver nye formdel.⁵¹ Alle nye tempi blir modulert frem gradvis, det eneste unntaket er ved tall 9. Her får "utprøvingen" i cello to takter tidligere allikevel en avrundende effekt, slik at dette nye tempoet ikke utgjør noe rykk. Bruken av tempo er altså svært balansert: På den ene siden reflekterer nye tempi nye deler, på den andre er forandringene så gradvise og nyanserte at vi aldri opplever et brudd i tidsopplevelsen. Vi kan si at modulerende tempi danner - i likhet med klangen - bølgende bevegelser, både på makroplanet og internt i formdelene.

Alle disse momentene kombinert utgjør formen i første sats. Symmetrien som den klanglige formen utgjør virker stabiliserende for den frie, rapsodiske og komplekse formen som en følge av tematikken (fig. 10). I Introduksjonen så vi to forskjellige former, bueform og ABA-form som en følge av tematikk og harmonikk, noe som dannet en symmetriforskyvning. Vi har også sett hvordan forskjellige elementer danner forskjellige klimakser, noe som også forskyver formdannelsen.

Figur 10: Formdiagram 1. sats



⁵⁰ Det må presiseres at det innenfor disse store bølgene er mindre bølger som til sammen utgjør de store bølgebevegelserne, et fenomen som innenfor formdynamikken er kjent som "potensering". Se Brincker (1974), s. 110

⁵¹ Tempoangivelsene må ses i sammenheng med rytmikken og pulsen. Andre Hoveddel og Overgangsdelen har for eksempel en helt annen relativ bevegelse selv om de er markert med den samme metronomangivelsen (4-del =104).

3.2. 2. sats: "Jeux de Vagues"

Figur 11: Tema- og motivtabell for 2. sats

The musical score for the second movement "Jeux de Vagues" consists of several thematic elements:

- motiv w**: A triplet of eighth notes.
- Tema IX**: A complex triplet pattern in the treble clef.
- Tema X**: A triplet of eighth notes with trills in the treble clef.
- Tema XI**: A bass line with a wide interval.
- Tema XII**: A melodic line with a wide interval in the treble clef.
- Tema XIII**: A triplet of eighth notes in the treble clef.
- Tema XIV**: A simple melodic line in the treble clef.

Formdel	Takter	Tonalaffinitet	Tematikk
Introduksjon	1-35	Fiss/ C/Gess	Tema IX
A	36-71	E	Tema X, XI,XII
B	72-162	Åpen	Tema XIII, IX,XII,
A'	163-224	E	Tema X, XIV
Koda	225-261	E	Tema IX

3.2.1. (1) Introduksjon

Avsnitt 1a: Takt 1-8

Avsnitt 1b: takt 9-35

Tematisk svever hele avsnitt 1a i luften. De fire første taktene er en ren lek med klanger og effekter. I takt 5 kommer et fallende kromatisk løp mellom fløyte og klarinett, men dette er heller ikke å forstå som en frase av noen tematisk betydning, men heller "farge i bevegelse".

Harmonisk har vi å gjøre med en fiss-moll9 klangflate som strekker seg over det første partiet og definerer dette. Vi kan si at det er denne som gir de første 8 taktene form og enhet og som tillater den fragmentariske tematikken og orkestreringen for øvrig.

Ved tall 16 kommer Tema IX. Hodet til dette temaet, altså heltonefiguren, vil bli benevnt med motiv w.⁵² Harmonisk har vi fra Fiss beveget oss til en C-flate, noe som er interessant ettersom dette reflekterer rammeintervallet i Tema IX, altså en tritonus. Tema IX har en ekstremt åpen karakter og dukker opp i stadig nye transformasjoner utover satsen. Jeg vil også fremheve den kontrapunktiske, polyrytmiske utviklingen av Tema IX mellom engelsk horn og fløyte i takt 16-17. Marie Rolf har skrevet en viktig avhandling om *L.M.*, der edisjoner og skisser blir gjennomgått. Når det gjelder disse taktene setter hun dem i forbindelse med østlig musikk og dens kontrapunktiske bruk, der en linje blir bearbeidet simultant i det hun kaller "an Eastern-oriented, heterophonic type of polyphony"⁵³

Ved tall 17 er det etablert en Giss- klangflate som vil strekke seg frem til tall 18. Deretter kommer det første klimaket i satsen over en B-dur akkord (hurtig alternert med ciss-moll). Her igjen "farge i bevegelse" i takt 29 og 31. Eller som Mark DeVoto uttrykker det:

Timbral and textural changes, with spare and widely spaced textures and abundant instrumental solos, occur in *La Mer* more frequently than in "Sirènes", often with dizzying rapidity.⁵⁴

Triller i celli utgjør en nedadgående som assosieres rytmisk tilbake til den diminuerte varianten av motiv y i forrige sats (takt 76) med en hemiolgruppering. De fire siste tonene ned til E danner også en heltonestruktur og kan ses på som en omvendning av motiv w.

OVERSIKT

På en måte kunne jeg definert Introduksjonen til kun å bestå av takt 1-8, hvor det ikke er noe tema, men kun klanger, dynamikk og bevegelse. Når Tema IX setter inn i takt 9, er det som om musikken starter. Orkestralt ser vi allikevel at Debussy viderefører nesten nøyaktig den samme teksturen her, med den effekten at disse avsnittene flyter over i hverandre. Vi har også sett hvordan Tema IX speiler harmonikken (*Fiss-C*) frem til dette punkt, noe som binder dette temaet til det foregående musikalske forløpet. Ved tall 19 er det på den annen side et en merkbart større segmentering av musikken, i tillegg til en etablering av en slags hovedtoneart (E-dur), noe som rettferdiggjør at musikken opp til dette

⁵² Dette motivet dukker for øvrig også opp i operaen *Pelléas et Melisande* i slutten av Akt 3, Scene 3, da også lagt til engelsk horn – som et klangfargemotiv brukt på tvers av verker.

⁵³ Rolf (1976): s. 185

⁵⁴ DeVoto (2003): s. 191

punktet kan beskrives som en introduksjon. Tvetydigheten til denne satsen hva gjelder dens form, er for øvrig noe som går som en rød tråd igjennom mange analyser, og vil også gjøre det i min.

Det er vel verdt å merke seg at denne satsen, i likhet med den forrige, starter fullstendig a-tematisk, med en ren klangskulptering som den viktigste formgivende faktoren (noe som også er tilfellet med siste sats). I alle tre tilfellene bevares i tillegg den samme orkestrale teksturen når temaer settes inn.

Selv om Debussy i denne Introduksjonen presenterer nye klangfarger med "a dizzying rapidty", virker det som om han balanserer ut virkemidlene. Det fallende kromatiske løpet i fløyte og klarinett kommer først etter fire takter med en større klanglig stabilitet. Det neste punktet der det momentane får overhånd er ved tall 18, men dette skjer da etter ni takter med en større klanglig stabilitet.

Harmonisk er det tre klangflater til stede i denne introduksjonen (*Fiss-C-Giss-B*). *Fiss* og *C* har jeg allerede gjort rede for. Når det gjelder *Giss* og *B*, vil de dukke opp igjen senere i satsen på viktige formmessige steder, noe vil jeg komme tilbake til.

Når det gjelder energi og retning, er denne delen innfallspreget. Det blir for eksempel akkumulert energi i takt 16-17 som følge av dynamikken og den polyrytmiske utviklingen mellom fløyte og obo som jager musikken fremover. Momentet blir allikevel plutselig brutt ved tall 17. Klimakset som kommer ved tall 18, henter litt av energien sin fra de tre foregående taktene, men det virker helt uproporsjonalt i forhold til det foregående.

3.2.2. (2) A

Avsnitt 2a: Takt 36-47

Avsnitt 2b: Takt 48-59

Avsnitt 2c: Takt 60-71

Tema X spilles av fioliner og speiles i obo i takt 36. E-dur er den rådende tonearten, men tilstedeværelsen av tonene *c* (forstørret kvint) og *diss* (stor septim) gir oss en følelse av *Giss* mot *E* tonalitet. Ved takt 44 skjer det en videreutvikling av dette temaet, der fløyte fortsetter med triolbevegelsene, mens 1. fiolin har et melodisk kontrapunkt. Denne utviklingen leder oss over til tall 20 med et glissandoløp i harper som plutselig bryter momentet i musikken og som slik definerer et nytt avsnitt: 2b.

I takt 50 kommer horn med et nytt tema, harmonisert med parallelle forstørrede akkorder. Dette blir benevnt med romertall XI. Deretter kommer igjen harpeglissandoet med en avbrytende effekt. I takt 54 starter temaet på nytt og denne gangen får det utvikle seg uavbrutt og leder oss over til tall 21.

Avsnitt 2c etablerer en *Ess*-klangflate med en rytmikk i treblåsere som minner om Ravels bolero. Tema XII har sin inntreden i takt 62 og ligger i obo. Dette temaet kan ses på som rytmisk avledet av Tema XI. I tillegg er halene til disse to temaene beslektet med en stigende liten ters (motiv z fra 1 sats). Dette partiet uttrykker en stor grad av flyt og avspenning i relieff til musikken frem til nå. Ved tall 22 tar strykere over for obo, med en *Giss*-klangflate som ligger under. Bruk av strykere med en melodisk så vel som harmonisk funksjon har vi for øvrig sett 1. sats (tall 9). På begge disse stedene ser vi også at hornet ligger under og tilfører en viss pregnans til de myke strykerne. De stigende tersbevegelsene binder også strukturelt disse to stedene sammen.

OVERSIKT

A bærer preg av å være en slags eksposisjon, der tema X får en hovedtemafunksjon og der Tema XII kontrasteres med dette og slik får en sidetema-funksjon. I tillegg er etableringen av E-dur viktig her, da vi senere skal se at denne tonearten vil bli brukt neste gang temaet dukker opp (ved tall 33). At Debussy binder en toneart til et tema gjør, dermed at vi får en anelse om en slags reprise i klassisk forstand.

Delen balanserer på samme måte som Introduksjonen mellom avsnitt med større klanglig/harmonisk enhet og avsnitt der det flyktige og kimære tar overhånd. Avsnitt 2a og 2c representerer slik en relativ stabilitet satt opp mot avsnitt 2e, der den plutselige og avbrytende inntreden til harpe i tillegg til heltoneharmonikken i horn bringer oss ut av balanse.

Når det gjelder momentet i denne delen får musikken retning fra og med takt 44, men blir plutselig avbrutt av harpeglissandoet. En ny spenningsbølge dannes, som dør ut av seg selv ved tall 21. Moment og flyt skapes igjen, og en ny spenningsbølge startes ved tall 22. Denne bølgen leder ikke inn i, men kuttes av takt 72. Overgangen her virker nesten klippet sammen av et redigeringsprogram. Dermed peker formen i alle retninger.

3.2.3. (3) B

Avsnitt 3a: Takt 72-91

Avsnitt 3b: Takt 92-96

Avsnitt 3c: Takt 97-103

Avsnitt 3d: Takt 104-117

Avsnitt 3b¹: Takt 118-123

Overledning: Takt 124-125

Avsnitt 3a¹: Takt 126-152

Avsnitt 3e: Takt 153-162

Denne delen starter svært brått etter det lyriske partiet i de foregående taktene. Heltonefigurene i fløyte og obo kan ses på som en omvendning av motiv w. I engelsk horn, klarinett, horn og trompet skimter vi en svak avlevring av Det jambiske motiv. Avsnitt 3a har, på samme måte som begynnelsen av Introduksjonen, preg av å være et rent spill med klanger og effekter, farger i bevegelse. Samtidig er det ikke kun et fargespill, men motivisk utvikling "kamouflert" som fargespill: Figuren i fløyte og obo er en omvendning av motiv w; Det jambiske motiv viser seg i engelsk horn (takt 72).

Ved tall 23 får vi nok et nytt tema, Tema XIII. Dette bærer en strukturell likhet med Tema XI. I takt 80 og 81 er det igjen en lek med farger og effekter når heltoneløpene veksler mellom fløyte, harpe og klarinett. Legg merke til figuren i fagott og horn, en figur som vil bli brukt igjen i tredje sats (engelsk horn takt 25). Takt 82-85 har et kammermusikkaktig preg, der fiolinen videreutvikler tema XIII. I takt 86 skjer en fusjon av elementer ved at "bolerytmen", opprinnelig brukt sammen med Tema XII, nå brukes i kombinasjon med Tema XIII.

Avsnitt 3b åpner med tema IX, nå i en ny variant og over en A-klangflate. Temaet i takt 97, avledet fra Tema XIII, gir et melodisk pusterom i musikken. Her, som ved tall 22, blir også et lyrisk tema presentert av strykere - bundet sammen med horn. Man ser altså at orkestreringen fungerer strukturerende ved at visse uttrykk blir bundet til visse instrumenteringer.

Avsnitt 3d etableres av tema XII, denne gangen over en C-klangflate. Her er det harmonikken og orkestreringen, som blir variert fra forrige gang vi hørte temaet (takt62). Barraqué peker på at vi i takt 116 får høre en augmentert variant av motiv y fra første sats, her i cello og harpe.⁵⁵

Tema IX definerer avsnitt 3b¹ i takt 118. Også nå harmoniseres det med en A-klangflate, men knytter seg klanglig til åpningstaktene av satsen med tremolostrykere som fades inn og ut med stereoeffekt.

En ytterst transformert variant av Det sykliske tema settes inn i takt 124 i trompet. Temaets hale knytter seg til motiv w.

Etter denne overledningen kommer vi til et langt avsnitt der en insisterende harpe får en slags ostinatfunksjon. Det som skjer nå, er en nesten kaotisk utvikling av Tema XIII: i klarinett med triller og 32-deler (takt134); i bratsj med pizzicato (rytmisert på forskjellige måter i takt 134 og 140); harmonisert med forstørrede treklanger og med trille (takt 142); harmonisert i terser og variert rytmisk (takt 143). Det hele eskalerer og når et foreløpig klimaks ved tall 32, der det jambiske motiv blir harmonisert i terser. Vi ser også hvordan det danner en nedadgående heltonestruktur, noe som binder dette motivet så vel til motiv w som til treblåserfiguren i takt 72. Harmonisk sett har vi her å gjøre med en B⁹-akkord, den samme akkorden Debussy benyttet seg av ved det forrige klimaket i takt 29.

OVERSIKT

Fra denne delen begynner i takt 72, er den preget av en rastløshet og et jag som skiller den ut fra resten av satsen. Det er som om verken temaer, harmonier eller teksturer riktig får festet seg før vi blir eksponert for et nytt innfall. Det er vanskelig å peke på et konsistent mønster hva gjelder bruk av tematikk eller andre elementer. Delen er preget mest av Tema XIII, som både åpner den og avslutter den med en frenetisk utvikling mot slutten. Samtidig får Tema IX, ved at det er knyttet til A-dur ved begge dets inntredener en stabiliserende effekt. Det kan virke som om Debussy balanserer på en knivsegg i denne delen med hensyn til hvor momentan og uforutsigbar han kan være før musikken kollapser. Slik kommer klimaket over en B-flate som en stabiliserende forløsning, akkurat på det punktet hvor det kan virke som om alt holder på å falle fra hverandre.

3.2.4. (4) A'

Avsnitt 4a: Takt 163-170

Avsnitt 4b: Takt 171-224

Tema X ligger nå i fløyte og under det ligger strykere med skimrende tremolo og trillebevegelser. Den kromatiske frasen som ligger under i 2. fiolin, kan ses på som en fjern reminisens av frasen som ligger i bratsj og pikkolofløyte i takt 92. Det er verdt å merke seg at dette partiet er orkestrert vidt forskjellig fra da det dukket opp i del A (tall 19). Det er en total omstokking av roller ettersom melodien lå i strykere første gangen, mens treblåserne hadde en mer kontrapunktisk funksjon. Samtidig opererer Debussy med forskjellige lag her: Den nevrotiske klangen i strykerne fader inn og overtar oppmerksomheten i takt 166 (med harpe og klokkespill som støtter opp under dette), men crescendoet blir kuttet og overlater igjen fokuset til Tema X. Dette "spillet" repeteres i takt 170 og denne gangen er det et varig skifte av lag: Fra takt 171 er det strykerne som har kommet i forgrunnen klanglig, mens to takter senere tar fløyter over igjen. Disse klanglige skiftene skjer gradvis, men peker i en retning der strykerne tar mer og mer overhånd før de får en klart dominerende rolle fra og med tall 35.

⁵⁵ Se Barraqué (1988), s. 35

Tema XIV gjør sin inntreden i 2.fiolin og celli, takt 171. Dette temaet speiler de ornamentale triolbevegelsene i første fiolin, noe som gir nok et heterofont kontrapunkt. Fra og med dette punktet blir klangflaten *Giss* mer og mer dominerende. Her er det rett og slett et langt orgelpunkt på 44 takter, der forskjellige harmonier kombineres med dette orgelpunktet – harmonier eller harmoniske forhold som har spilt en viktig rolle opp til nå. Vi begynner i en *Giss*-dorisk tonalitet, men kommer i takt 173 til en *E7*-akkord over *Giss*-kontrapunktet. Denne akkordprogresjonen er en reminisens av den Debussy benytter seg av i takt 62 i forbindelse med Tema XII. Der gikk vi fra en *Ess7*-klang til en *Fiss7* med ters i bass. Det var altså to septimakkorder i tersavstand, der en av dem ligger i første omvendning. En annen harmonisk reminisens blir harmonien som oppstår i takt 191 (en forminsket *Giss9* uten ters): Denne viser tilbake til harmonien i takt 50, som kan leses som en forminsket *H9* uten ters. I tillegg til at det er samme type harmoni, setter hornene inn med et motiv som kan knyttes til Tema XI, altså temaet som spilles i takt 50. En tilsvarende harmonisk assosiering oppstår i takt 211; her assosieres det tilbake til harmonien i takt 29. Denne harmoniske utviklingen skjer samtidig som Tema XIV stadig utvikler seg. Det virker som om disse to elementene gjensidig driver hverandre videre. Parallelt med denne utviklingen blir fragmenter av tidligere partier spilt ut i orkesteret på en overlappende måte. Se for eksempel Tema XI i horn, Tema IX i fløyter og Det sykliske tema i trompet, i takt 191-194.

Videre harmonisk utvikling, stadig over et *Giss*-orgelpunkt, leder oss frem til det store klimakset i *B*-dur ved tall 38. Den stadige transformasjonen av Tema XIV har på dette punktet utviklet seg til en frase som kan ses på som en variant av Tema XII. Et tema har altså mutert og blitt til en variant av et annet tema (fig. 12).

Figur 12: Tema XIV muterer til en variant av Tema XIII

OVERSIKT

Tilbakevendingen av *E*-dur og tema X utgjør en stabilitet som er lenge etterlenget etter den kaotiske utviklingen i del B. Denne stabiliteten er kjærkommen, men som med resten av satsen tar det ikke lang tid før Debussy igjen begynner sitt spill, gir oss en fornemmelse av at musikken løper løpsk. Her fungerer imidlertid *Giss*-kontrapunktet fra takt 171 som et strukturelt anker. Slik representerer denne delen egentlig en langt større strukturmessig enhet enn den forrige, som langt på vei blir den mest komplekse og uoversiktlige delen i satsen. Del A' har også langt større retning enn den foregående. Fra og med Tema XIV starter i takt 172 er momentet uavbrutt, noe *Giss*-flaten samt den insisterende utviklingen av ett og samme tema fører til. Den regelmessige frasestrukturen på to og fire takter bringer også en

metrisk balanse til musikken på dette punktet, noe blant annet Howatt påpeker. Klimakset over en *B*-flate er det tredje og største av alle klimakser hit til, alle i *B-dur*.⁵⁶ I likhet med det forrige klimakset slår også det jambiske motiv inn for fullt her, men det konkurrerer med oppmerksomheten til som er blitt til Tema XIII. Måten Debussy lar musikken dø ut på i overgangen til Kodaet bringer for øvrig tankene tilbake til første sats og overgangen mellom Første Hoveddel og Andre Hoveddel: Først og fremst ved bruken av tremolostrykere som tynnes ut med tilslag av pizzicati, men også med den synkende basslinjen som dreier rundt en liten ters før den når den endelige klangflaten – (Her *E*), (første sats *F*). Man kan altså si at orkestreringen samt linjeføringen i bassen her fungerer strukturerende.

3.2.5. (5) Koda

Avsnitt 5a: Takt 225-236

Avsnitt 5a¹: Takt 237-261

Vi er nå kommet tilbake til en *E* klangflate, og musikken går fra dette punktet mot en total oppløsning. Harpeglissandoet dukker opp igjen. Her har det også en funksjon av å bryte momentet i musikken, samtidig som det forbereder oss på at noe skal skje, en slags signaleffekt. Det åpner nå veien for hodet av Tema IX, før harpen igjen bryter momentet og åpner veien for et annet fragment. Dette fragmentet, som ligger i bratsj og cello, har en svak likhet med den kromatiske tersbroderingen som finner sted i klarinetter i takt 6.

Fra og med takt 237 og avsnitt 5a¹er vi kommet til et rent heltonelandskap. Motivet som ligger i fløyte, kan ses på som avledet fra motiv *w*, der den andre tonen er eliminert. Dette motivet blir rytmisk diminuert og omvendt i harpe der tonen *diss* fyller ut den tonen som mangler i fløyte, noe som fører til en slags ekkoeffekt, et impresjonistisk kontrapunkt. Når det gjelder harmonien på dette punktet, er det den samme som i takt 50, altså en forminskert *H9* uten ters. Denne akkorden går ned til en *E-dur6* ved tall 41 og beskriver slik et dominantisk forhold. Videre ser man at Det jambiske motiv dukker opp i engelsk horn i takt 240, hodet av tema IX i takt 243 i obo, og trompet og fløyte i takt 245. En transformasjon av harpefiguren gjør at den nå bruker den samme intervallstrukturen som i motiv *x*, fra første sats. Til slutt ser vi at motiv *w* gjennomgår en diatonisk transformasjon ved tall 41 (trompet og pikkolofløyte). Deretter transformeres det ytterligere og blir, på samme måte som harpefiguren, en variant av motiv *x* fra første sats (fig. 13). Barraqué påpeker for øvrig den enormt subtile og økonomiske måten Debussy tar i bruk virkemidlene på, her i slutten av denne satsen:

Les quatre dernières mesures présentent une grande économie tonale, chaque degré n'étant représenté qu'une seule fois.⁵⁷

Det er noe nesten pointillistisk, og minimalistisk med musikken på dette punktet, en ren fascinasjon over hva enkelte toner og klangfarger kan bety. Musikken viskes ut av stillheten og er like svak og umerkelig som ved begynnelsen av første sats.

⁵⁶ Howatt anser dette klimakset som strukturelt viktig ikke bare for denne satsen, men også for siste sats. Han argumenterer da for at dette klimakset utgjør en symmetrisk segmentering av musikken hvis man ser det i et kontinuum med tall 46, takt 156 og takt 257 i siste sats (102:101:101). Se Howatt (1983): s. 128

⁵⁷ (De fire siste taktene representerer en vesentlig besparelse i disponeringen av toner, ved at hvert tonerinn kun blir brukt en gang). Barraqué (1988): s. 45

Figur 13: Harpefiguren og motiv w transformert til motiv x fra 1. sats

247

257 motiv w

28 motiv x, 1. sats

OVERSIKT

Kodaet i denne satsen bærer preg av å være en lang avspenning. Denne avspenningen starter allerede i takt 219, like etter det enorme klimakset ved tall 38. Slik er overgangen mellom del A' og Kodaet nesten umerkelig, det eneste som segmenterer musikken på dette punktet er harpeglissandoet. Avspenningen går over hele 37 takter, så det er med ekstremt subtile virkemidler Debussy oppnår denne gradvise effekten. Et moment er naturligvis det dynamiske; fra to *ff* (tre *fff* i strykere) ved tall 38 utporsjoneres dynamikken gradvis, til den når tre *ppp* i den siste takten i klokkespill, fløyter, fiolin cymbal.

Decrescendoet er ikke bare en konsekvens av dynamikken, men også en konsekvens av orkestreringen, der instrumentbruken blir stadig tynnere, der vi kan se at klangen destilleres. Man kan også forstå avspenningen som en konsekvens av den harmoniske bruken. Ved tall 39 befinner vi oss i et harmonisk landskap preget av mye kromatisk bruk og tette bevegelser i terser og sekster (harpeglissandoet, cello og kontrabass i takt 231). Fra takt 237 løser harmonikken seg mer opp og blir rent heltonepreget, mer definert. Til slutt nås en endelig avspenning ved tall 41 der en *E*-dur med tillagt sekst ligger under som en klangflate. Det dominante forholdet mellom *H*-akkorden og *E*-akkorden blir her viktig da det beskriver en spenningsutløsning, nesten på en klassisk måte. Spenningen er for øvrig ekstra stor som en følge av den forminkede kvinten i *H*-akkorden, noe som fører til en ledetonevirkning fra tonen *f* til *e*.

Til slutt kan vi se at avspenningen er en konsekvens av avstanden mellom innsatsen av temaer og motiver, fra og med tall 41. Bruken av pauser og fragmenterte temaer avslutter en sats som aldri har stoppet opp.

3.2.6. Oppsummering andre sats

Blant mine kilder er det uoverensstemmelse angående hvordan man skal inndeles satsen i større deler. Min inndeling i fem deler er i overensstemmelse Dömlings. Trezise, tolker satsen som bestående av fire deler, der det jeg betrakter som Avsnitt A og Avsnitt B, blir sett på som én lang del. Barraqué bruker sonatesatsformen som et rammeverk for sin formanalyse, idet han faktisk bruker betegnelser som "eksposisjon", "gjennomføring" og "reprise" (min A, B og A'). Howatt leser satsen som to overlappende binære systemer⁵⁸ som segmenterer musikken på forskjellige steder. Det ene systemet er tematisk og deler musikken ved tall 16 og 25, det andre tonalt og deler satsen ved tall 19 og 33.⁵⁹

Uenighet om forminndeling av denne satsen reflekterer etter min mening det faktum at musikken er svært åpen og tvetydig, med en form som springer i alle retninger. I så henseende blir denne satsen ofte sammenlignet med balletten "Jeux" som bærer mye av det samme uttrykket.⁶⁰

Howatt gir uttrykk for den åpne formen og komplekse formen i denne satsen på en tankevekkende måte:

Logically we have to acknowledge this enigmatic mixture of open-ended and closed formal aspects (rather than opt solely for one aspect, as many analyses tend to do); a type of architectural counterpoint, it is one of various dualities that make this movement such an intriguing one.⁶¹

Å erkjenne kompleksiteten til denne satsen og at den ikke lar seg definere på en tradisjonell måte, bør derfor være utgangspunktet for en analyse. Å tolke satsen eksempelvis inn i en sonatesatsform bringer med seg flere problemer enn det løser.

Hvis vi gjør som Barraqué, og benytter oss av sonatesatsbetegnelser, vil del A stå som en eksposisjon, med to klare kontrasterende temaer. Del B kan man da betrakte som en gjennomføring, men da uten en utvikling av hovedtema X, og med en innføring av nye temaer og ideer. En gjennomføring uten utvikling av hovedtema blir da et premiss. Første avsnitt av A' (frem til takt 170) kan man se på som miniatyr-reprise før vi fra takt 171 er inne i en ny gjennomføring. Vi skimter altså skjelettet av et klassisk formmønster - samtidig er det elementer her som står i sterk spenning til en sonatesatsformforståelse.⁶² Tema X, som starter hver A-del, og som understøttes av det vi kan si er hovedklangflaten (E-dur) i denne satsen, bærer egentlig ikke preg av å være noe hovedtema, til det får det ikke nok understrekning, verken i form av utvikling eller hyppighet. Det er andre temaer her som fremtrer langt oftere. Tema IX er i så måte kanskje et slags "hovedtema" ettersom det dukker opp med jevne mellomrom ut igjennom hele satsen (8 ganger, medregnet transformasjoner og bruddstykker). I tillegg rammer det inn satsen ved at det er fremtredende både i Introduksjonen og i Kodaet. Utover dette har alle delene preg av

⁵⁸ Dette er et eksempel på hvordan Howatt ser på overlappende segmenteringer som en funksjon av forskjellige elementer, noe som har påvirket min egen analyse av første sats og begrepet "formdimensjoner".

⁵⁹ Howatt (1983): s. 111

⁶⁰ Trezise (1994): s. 52

⁶¹ Howatt (1983): s. 111

⁶² At man kan skimte klassiske formmønstre i Debussys musikk er ikke et ukjent aspekt ved hans musikk. Slik kan man kanskje si at musikken opererer i et grenseland der vår oppfatning og opplevelse av hva en "Sonatesatsform", "Rondo" osv. er, tøyes og utfordres. Om bruken av klassiske formmønstre hos Debussy, se for eksempel Bjerkestrand s. 66.

gjennomføring, alle delene er i fluks. Det er mulig at del B har et enda større element av utvikling ved seg enn de øvrige delene. Men kontrasten i så måte til de andre delene blir ikke stor nok til at den får en klar gjennomføringsfunksjon. Hva som er gjennomføring og hva som er hovedtema i forhold til hovedtoneart, blir derfor etter min mening for tvetydig til at man kan bruke sonatesatsbetegnelser i beskrivelsen av formen.

Satsen, helhetlig sett, har noe autogenerativt ved seg, den spinner videre hele tiden uten man riktig vet hvor det hele ender - en organisme som muterer ukontrollert.

Til tross for alle disse motsetningene og tvetydighetene som preger satsen, er det visse faktorer ved denne som har en overordnet, strukturerende funksjon.

Grovt sett utviser stykket en slags symmetri. Begge ytterdelene innledes med aforismer, eller "farge i bevegelse", og begge understreker motiv *w*. Del A og A' omkranser på sin side del B, som langt på vei er den mest komplekse og uforutsigbare av alle delene. Samtidig peker Trezise på at de to siste delene av denne satsen (A' og Koda) har et mye større enhetlig preg enn musikken inntil da.⁶³ Dette åpner for en formforståelse der stykket blir delt i to etter en mangfold-enhet akse, en segmentering som står i spenning til symmetrien nettopp skissert.

Tre klimakser, alle over en B-harmoni, står frem som tre store energiutladninger, kulminasjonen av akkumulert energi fra det foregående materialet. Retning til og fra disse klimaksene er altså av viktighet for formforståelsen. De to viktigste momentene for å forstå formen i denne satsen, er allikevel motiv *z* og klangflatekonstellasjoner.

Som jeg var inne på ovenfor, fremstår Tema IX som et hovedtema i kraft av dets hyppige forekomst og at det innleder satsen tematisk. Det er spesielt hodet av dette temaet (motiv *w*) som later til å ha en overordnet funksjon. Man kan her snakke om to forskjellige bruk av dette motivet. I det ene tilfellet videreføres det som Tema IX, i det andre tilfellet får det stå alene, på en deklamatorisk måte. Når det videreføres som Tema IX, ser vi at det alltid skjer på en ornamental og improvisatorisk måte, noe som i det hele tatt gjør det problematisk å definere Tema IX. Merk for eksempel forskjellen mellom dets videreføring når det dukker opp ved tall 16, og når det dukker opp ved tall 17. En liknende forskjell (om enn ikke like stor) skjer ved henholdsvis tall 25 og i takt 118.

Kjernen i dette temaet, det som forblir mer eller mindre konstant, er motiv *w*, som i sin grunnform er en heltonerekke. Signifikansen av dette motivet blir ikke bare etablert av hyppigheten, vi kan også se gradvis en selvstendigjøring av motivet utover satsen. I Introduksjonen utgjør Tema IX ved tall 16 en 9-takts periode, deretter ved tall 17 en 10-takts periode. I del B har det blitt ytterligere redusert: Ved tall 25, utgjør det 5 takter, deretter i takt 118, 6 takter. Videre viser tema IX seg i takt 191, men nå er det kun et fragment av tidligere versjoner. Til slutt: En ytterligere reduksjon av temaet to takter etter tall 39 har ført til den endelige frigjøringen av motiv *w* fra Tema IX⁶⁴ Den siste konsentrasjonen av det som nå kun er motiv *w*, skjer i klokkespill i takt 258, der det kun varer én takt. Den gradvise reduksjonen av Tema IX der vi til slutt kun står igjen med motiv *w*, gjør dette motivet til et bærende element for satsen.

Hvis vi nå forlater Tema IX og motiv *w* for en stund og flytter blikket over til harmonikken, er det spesielle klangflater som "stikker seg ut" i denne satsen. For det første kan vi si at den viktigste og mest dominerende klangflaten i satsen er *E*. Del A og A' starter begge med en klar *E-dur*, likeledes avslutter

⁶³ Trezise (1994): S. 61

⁶⁴ Motivet har allerede blitt spilt løsrevet før dette punktet, men da har det vært i transformerte varianter som i obo ved tall 29 og i horn, takt 149.

stykket med en åpen *E*-klangflate. Understrekingen av *E* som en hovedklangflate blir også tydelig med den autentiske kadensen i slutten av stykket, der spenningsutløsingen er maksimal.

Samtlige klimakser skjer over en *B*-klangflate, både ved tall 18, ved tall 32 og ved tall 38. Klimaksene skjer slik i en toneart som står i et tritonusforhold til hovedtonearten, noe som har betydning ettersom *E-dur* følger like etter ved alle tre klimaksene. Harmonisk spenning, ved siden av dynamikk og tekstur, er altså en faktor som benyttes for å bygge opp og uttrykke klimakser.

En tredje klangflate som har en viktig strukturerende rolle i denne satsen, er *Giss*. Den dukker først opp ved tall 17, deretter forekommer den sporadisk, som ved tall 22 og i takt 78. Den har også som nevnt ovenfor en skjult fremtreden i kombinasjon med Tema IX ved tall 19 og 33. Den desidert viktigste forekomsten av en *Giss*-klangflate kommer imidlertid i takt 171, starten på den lange utviklingen som skal lede frem til klimaket ved tall 38. Som tidligere nevnt varer denne klangflaten i hele 44 takter, noe som understreker dens viktighet.

En fjerde klangflate med en viktig strukturerende rolle er *A*-klangflaten ved tall 25 og i takt 118. Den kommer i forbindelse med Tema IX og skaper to balanserende punkter av symmetri og gjenkjennelse. Ved nærmere ettersyn kan man se at de stedene der Debussy nesten gjentar seg selv direkte, er ved starten av del A og A' med Tema X over en *E*-flate, og disse to *A-dur* stedene, i midten av del B. Slik skapes balanse og symmetri i storformen. De to *E*-flatene koblet med Tema X blir to søyler for hele satsen, de to *A*-flatene koblet med Tema IX blir to søyler i del B (altså to mindre søyler omkranset av to større).

En femte klangflate som må trekkes frem *H*. Denne utgjør, sammen med den siste *E* klangflaten, en lang autentisk kadens spredd utover 25 takter.

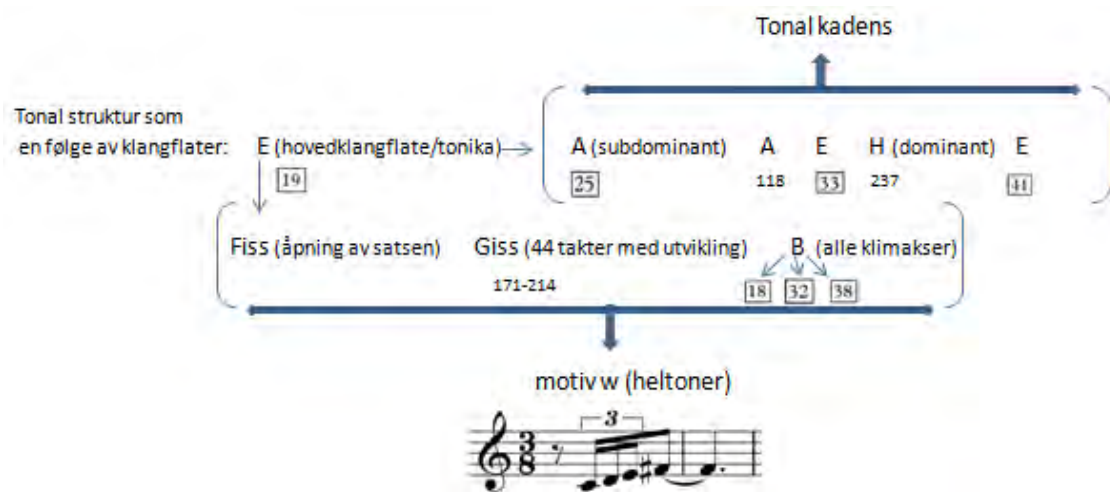
Den siste klangflaten jeg vil omtale er *Fiss*, i begynnelsen av satsen. Denne er viktig nettopp fordi den innleder musikken og etablerer den harmonisk. Det eneste stabile på dette punktet er, som nevnt tidligere, harmonien, alt annet er fargespill og fragmenter.

På bakgrunn av disse klangflatene jeg nå har omtalt, vil jeg hevde at det er to klangflatekonstellasjoner som strukturerer denne satsen. Den første er rett og slett konstellasjonen av Tonika, Subdominant og Dominant. *E-dur* får en slags tonika-funksjon i denne satsen; deretter ser vi at *A-dur* blir rammet inn av *E-dur* og setter sitt preg på Avsnitt B. Tilslutt har vi den altererte H7-akkorden som leder dominantisk til den siste *E*-klangflaten, ved tall 41. Debussy har altså på en subtil måte spilt ut disse tre klassiske akkordfunksjonene i en sats som på overflaten later til å være skapt av spontane innfall og anarki.

Den andre klangflatekonstellasjonen jeg mener ligger i bakgrunnen, er den som blir dannet av de resterende klangflatene nylig omtalt, altså *Fiss*, *Giss* og *B*. Disse danner sammen med hovedklangflaten *E* en heltonerekke på fire toner, altså motiv *w*, nettopp det motivet som har den sterkeste tematiske signifikansen i stykket. For å tydeliggjøre argumentet om klangflatekonstellasjoner i *Jeux de vagues* vil jeg også peke på harmoniene som utgjør Introduksjonen: *Fiss*, *Giss*, *B* og *C*. Disse danner også en heltonesammensetning, eller motiv *w*. Denne første klangflatekonstellasjonen er rent lineær, den er ikke spredd utover i satsen slik som de to andre. Den er derfor et mer eksplisitt tegn på at Debussy bruker klangflater strukturelt.

Vi kan oppsummert si at stykket er strukturert tonalt over to kontrasterende klangflatekonstellasjoner; den ene en tonika, subdominant, dominant-konstellasjon, den andre en heltone-konstellasjon avledet av motiv *w*, begge sentrert rundt det tonale senteret *E* (fig. 14). Disse to konstellasjonene blir meislet ut av den musikalske massen etter hvert som stykket tar form. Dette er, etter min mening, den underliggende harmoniske planen for denne satsen – et subtilt prinsipp som bringer struktur til en sats som på overflaten utviser en svimlende kompleksitet og vekstfaktor.

Figur 14: Klangflate-konstellasjoner i *Jeux de Vagues*



3.3. 3. Sats: "Dialogue du Vent et de La Mer"

Figur 15: Tema- og motivtabell for 3. sats

The image displays a musical score for the third movement, "Dialogue du Vent et de La Mer". It consists of seven staves of music, each representing a different motif or theme. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/2. The first staff, labeled "motiv k", is in bass clef and features a triplet of eighth notes. The second staff, labeled "motiv l", is also in bass clef and shows a sequence of chords. The third staff, labeled "Tema XV", is in treble clef and contains a melodic line with a triplet. The fourth staff, labeled "Tema XVI", is in treble clef and features a melodic line with four groups of triplets. The fifth staff, labeled "5", is in treble clef and contains a melodic line with four groups of triplets. The sixth staff, labeled "Tema XVII", is in treble clef and shows a melodic line with a long phrase. The seventh staff, labeled "5", is in treble clef and contains a melodic line with a long phrase.

Formdel	Takter	Tonal affinitet	Tematikk
A (Introduksjon)	1-55	Åpen	Tema XV, Det sykliske tema
B	56-93	Ciss	Tema XVI, Tema XVII
A'	94-132	F/H	Det sykliske tema
Koral	133-156	Ass	Koraltemaet
B'	157-210	Dess	Tema XVI
A''	211-244	Dess – F – A – Ess	Det sykliske tema, Tema XVII
B''	245-269	Ciss – B	Tema XVI, Koraltemaet
A'''(Koda)	270-292	Diss	Det sykliske tema

3.3.1. (1) A/Introduksjon

Avsnitt 1a: Takt 1-8

Avsnitt 1b: Takt 9-13

Avsnitt 1a¹: Takt 14-17

Avsnitt 1b¹: Takt 18-21

Avsnitt 1c: Takt 22-29

Avsnitt 1d: Takt 30-42

Avsnitt 1c¹: Takt 43-55

På samme måte som med første sats begynner denne satsen med en vibrasjon i pauker, nå en *c*. Og på samme måte som i første sats vokser musikken opp nedenifra, med dype strykere. Denne gang har musikken derimot et helt annet preg, med en rastløs og agiterende figur, motiv *k*. Antydningen bakover til første sats fortsetter når obo kommer inn med et tema (Tema XV) som også begynner på *giss* og som også er konstruert trinnavis. I takt 15 hører vi nok en reminisens fra første sats når engelsk horn fader inn med en *c*, nøyaktig den samme *c*-en som får signaleffekt i takt 9 av 1. sats. Debussy tillegger altså én bestemt tone, koblet til én bestemt klangfarge, en tematisk og strukturerende funksjon på tvers av satsene. I takt 22 kommer motiv *l*, presentert av fagott. Legg merke til hvordan det samme motivet blir skulptert ut i dype strykere. Dette motivet er implisitt konstruert av tritonusintervallet. Når Det sykliske tema settes inn med trompet ved tall 44, har det en svært resiterende, nesten fanfareaktig, karakter. Bruken av sordin gir allikevel klangen et forvrengt og krast uttrykk som kommer i forlengelsen av uttrykket så langt. Ved tall 45 kommer en figur i strykere som kan forstås som en fusjon mellom motiv *l* og motiv *k* (fig. 16). I takt 45 kommer en frase i horn som inkluderer Det jambiske motiv. Disse tre tonene (*c, d, e*) blir så meislet ut i strykerne i takt 53 og 54 før tonen *giss*, blir nådd, antydningen av en dominant til det som følger.

Figur 16: Fusjon mellom motiv l og k

The image displays three musical staves in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/2 time signature. The top staff, starting at measure 22, shows a sequence of notes with brackets labeled 'motiv l' and 'tritonus' indicating a tritone interval. The bottom staff, starting at measure 2, shows a sequence of notes with brackets labeled 'motiv k' and 'tritonus'. A middle staff, starting at measure 45, shows a more complex sequence of notes with brackets labeled 'tritonus', representing the fusion of the two motifs. Arrows indicate the relationship between the individual motifs and the fused section.

OVERSIKT

Når det gjelder designeringen av bokstav A og B til de forskjellige deler i dette verket, er de en funksjon av henholdsvis Det sykliske tema og Tema XVI. Det vil si at det er disse temaene som dominerer de respektive deler og gir denne satsen en dualistisk storform, der A- og B-delene balanserer hverandre.

Rent tematisk blir det i Introduksjonen dannet en slags kjede av små partier, med avsnitt 1d (Det sykliske tema) som unntaket. Introduksjonen kan imidlertid segmenteres på en enklere måte hvis man betrakter det som skjer harmonisk.

Denne Introduksjonen leder til og fra Det sykliske tema ved tall 44. Alt som skjer før dette punktet, alle temaer og motiver er bundet sammen av den underliggende vibreringen med tonene *c* og *fiss*. (Fra starten ligger kun en *c* og vibrerer i pauke, men denne klinger hele tiden imot den dypeste tonen i motiv *k*. Så snart dette motivet opphører, blir det skapt en kontinuerlig trille med disse to tonene.)

Dette tritonusintervallet får en midlertidig oppløsning i takt 30 med H7-akkorden i 2. omvendning. Etter dette er det igjen som om tritonusintervallet fester grepet, først tentativt i takt 35. Deretter, fra og med tall 45, blir intervallet igjen dominerende ut resten av Introduksjonen. Det kommer imidlertid nå implisitt som en følge av det foregående. Som nevnt kan den oppadgående figuren i strykere fra tall 45 ses på som en fusjon mellom motiv *l* og motiv *k*. Begge disse motivene uttrykker implisitt tritonusintervallet (se fig. 16). Det er derfor logisk at den nye figuren også uttrykker tritonusintervallet – essensiell informasjon blir bevart når to motiver sammensmeltes.

Introduksjonen er således treleddet, med Det sykliske tema omkranset av det som er forskjellige uttrykk for et tritonusintervall. Man kan her ane et ekko av formdimensjonene fra første sats, der en harmonisk segmentering sto i spenning til en tematisk. Her er det imidlertid ingen ren harmonisk form som utgjør denne tredelingen. Tritonusintervallet blir utlagt både harmonisk og melodisk, eksplisitt og implisitt. I tillegg blir det symmetriske vendepunktet vel så mye definert av Det sykliske tema som av fraværet av tritonusen.

På samme måte som vi så at Introduksjonen i 1. sats kunne forstås som enleddet, kan man også til en viss grad gjøre det med denne Introduksjonen: En vibrering ligger hele tiden bak motiver og intervaller/harmonier. De få stedene slagverk ikke utgjør denne vibreringen, ser vi at strykere gjør det, som for eksempel i takt 43.

Dette er imidlertid ikke så utpreget og gjennomført som i 1. sats. Vibrasjonen stopper også tre takter før tall 46, når hornmotivet blir meislet ut i strykere.

Oppsummert ser vi at Debussy nærmer seg den samme måten å konstruere musikken på som han benyttet seg av i Introduksjonen i 1. sats. Der var det tre klare formdimensjoner som segmenterte musikken på forskjellige måter. Nå åpner han også opp for multiple formforståelser, men det skjer på en mer implisitt, kaotisk måte. I tillegg ser vi at han eksplisitt parafraiserer elementer fra 1. sats: musikken som vokser opp nedenfra med bruk av strykere og pauker, tonen c som "fades" og Tema XV som blir en parallell til Tema I. I tillegg danner også her Det sykliske tema et symmetrisk vendepunkt.

Ut over dette viser denne Introduksjonen også tilbake til Introduksjonen i 2. sats der det samme tritonusintervallet (*fiss-c*) definerte så vel de to første klangflatene, som rammeintervallet av motiv w. Debussy skaper altså i denne siste introduksjonen en fusjon av tidligere formdelere, bruker den samme muterende teknikken som gjennomsyrer hans motiv- og temabehandling (se fig. 17 og 18).

Figur 17: Introduksjonen i 3. sats som en perversjon av Introduksjonen i 1. sats

1. sats

3. sats

Figur 18: Sammenheng mellom Introduksjonen i 2. sats og Introduksjonen i 3. sats

2. sats

3. sats

3.3.2. (2) B

Avsnitt 2a: Takt 56-71

Avsnitt 2b: Takt 78-79

Avsnitt 2c: Takt 80-83

Avsnitt 2d: Takt 84-91

Avsnitt 2c¹: Takt 92-93

Tema XVI understreker et fallende sekundintervall, stort og lite, og knytter seg derfor til Tema XV. Det har på den annen side en utpreget lyrisk karakter, noe som Howatt setter fingeren på når han skriver

The principal theme of the second group ('the sea') is powerfully evocative of the Romantic second-subject style of the Russian symphonists and French counterparts; its phrase structure and association with the more conciliatory tones of the woodwind have a yearning character not met elsewhere in *La mer*.⁶⁵

Under temaet ligger en figur i strykere som kan ses på som avledet av motiv *k*. Ved tall 47 kommer tema XVII som både inkorporerer Det jambiske motiv og står i forlengelsen av Tema XVI på to måter. Den første måten er åpenbar, da begge motiver har den samme melodiske kontur. Debussy forflytter også den kromatiske altereringen som finner sted i det førstnevnte temaet, når *a* blir gjort om til *a*iss. I det andre temaet er det ingen kromatisk alterering av selve temaet; i stedet skjer den kromatiske altereringen i den underliggende akkorden der tonene *h* og *d* (i obo) blir gjort om till *c* og *d*iss. Til slutt kan man i takt 80 hos fioliner se at Debussy bearbejder rytmisk slutten på Tema XVI.

En variant av Tema XV følger ved tall 48. Dette blir svart av strykere i takt 86 med en figur som kan forstås som en reminisens av figuren i fløyte og klarinett i andre sats ved tall 21. En variant av motiv *l* dukker opp ved tall 49 og avslutter delen.

OVERSIKT

Denne delen kommer som en kontrast til Introduksjonen som hadde en større grad av uro og uforutsigbarhet enn denne. Samtidig bevarer en del av uroen fra den forrige delen ved innlemmelsen av motiv *k* i strykere. Overgangen er her markert sterkt av pizz. i strykere, en effekt som også ble brukt i overgangen mellom Introduksjonen og del A i andre sats. Som jeg har vært inne på ovenfor, kan man betrakte Tema XVI og Tema XVII som en tematisk enhet. Denne tematiske enheten varer til og med takt 81. Denne blir deretter kontrastert mot motiv *l* og Tema XV, som begge er mer kromatiske og dissonerende. Merk imidlertid at motiv *k* overlapper med Tema XVII i takt 80. Den økende harmoniske spenningen vil lede over til neste del. Foreløpig kan man merke seg metamorfosen av Tema XV. Det fallende sekundet er bevart, samtidig har det fått en annen rytmikk, en rytmikk som vil prege senere deler.

⁶⁵ Trezise (1994): s. 70

3.3.3. (3) A'

Avsnitt 3a: Takt 94-118

Avsnitt 3b: Takt 118-132

Dömling påpeker at strykerfiguren som innleder denne delen står i tilknytning til strykerfiguren i takt 105, første sats.⁶⁶ På samme måte som i første sats vil også denne figuren nå fungere ostinat-aktig og vare helt til Det sykliske tema slutter ved tall 51. En tritonus, uttrykt som Det jambiske motiv, får en kraftig understrekning i horn i takt 94. Det vil fungere som et slags signal og innlede hver nye transposisjon av Det sykliske tema. Det sykliske tema blir i løpet av denne delen presentert på tre forskjellige trinn, der alle er forskyvninger av den samme heltoneskalaen. Det første trinnet en *f* (takt 98), det andre trinnet en *a* (takt 103) og det siste trinnet en *h*. *H* blir, på grunn av strykerfigurene, også en slags hovedklangflate her, noe som gir den siste transposisjonen et preg av å ha nådd frem. Men det faktum at den samme heltoneskalaen benyttes, gir tematikken mer et preg av modalitet og symmetriske forskyvninger. Denne utviklingens klimaks og disse forskyvningene finner sted midt i takt 118, der tritonusintervallet *c-fiss* fra Introduksjonen, nok en gang blir understreket. Tre elementer sloss om overtaket her: en ny variant av Tema XV i blåsere, Det sykliske tema i kornetter og strykerfiguren avledet av motiv *l* hørt tidligere ved tall 45.

OVERSIKT

På samme måte som vi så en reminisens fra forrige sats i forbindelse med Del B og takt 86, ser vi her med strykeostinatet en reminisens fra første sats. Det interessante er at det ikke dreier seg om tematiske reminisenser, men snarere teksturale/rytmiske.

Denne delen kan på samme måte som den forrige deles inn i to segmenter – det første dominert av Det sykliske tema og de stadige forflytningene av dette oppover i heltoneskalaen, det andre etter klimakset ved tall 51. Hvis vi sammenligner denne delen med den forrige der Det sykliske tema figurerte (A/Introduksjon), ser vi at rollene er byttet om. I Introduksjonen var Det sykliske tema et kort pusterom mellom de andre, mer kaotiske, elementene som ble spilt ut. Denne gangen blir det de andre elementene som avbalanserer dette temaet etter at det har fått dominere hele 25 takter. Dette er også det første punktet i verket der Det sykliske tema trer ut av sin "en dehors" funksjon og inn i den musikalske dramaturgien, mister den resitativiske funksjonen det har hatt til da.

3.3.4. (4) Koral

Avsnitt 4a: Takt 133-144

Avsnitt 4b: Takt 145-156

Koraltemaet har nå en annen harmonisk utforming enn det hadde i første sats. Denne gang dreier det seg om en *ess*-dorisk modalitet. I takt 137 ser vi i strykerene en figur konstruert av tre store sekunder, altså tritonusintervallet. Denne figuren assosieres bakover til så vel motiv *w* fra andre sats som til åpningen av Tema VII fra første sats (fig. 19). I takt 145 kommer et fjernt ekko av strykerfrasen ved tall 22 i andre sats. Denne stigende frasen svares så med en frase som bygges ned i orkester. Denne frasen på sin side

⁶⁶ Dömling (1976): s. 21

minner svakt om den nedadgående bevegelsen til Tema VI fra første sats. I forbindelse med tall 22 i andre sats har jeg allerede vært inne på hvordan denne kunne assosieres tilbake til første sats og Tema VI. Det skapes altså usynlige tråder mellom disse tre punktene i de tre forskjellige satsene (fig. 20). Trillen i cello ved tall 54, først med *ass* og *bb*, deretter med *ass* og *b* forbereder Tema XVI i neste del.

Figur 19: Assosiasjon mellom elementer fra alle tre sats

OVERSIKT

Denne Koralen har en overgangsfunksjon i satsen. Barraqué påpeker hvordan begge de to hovedakkordene som utgjør denne delen (*ess*-moll, *Ass*-dur [dominant]), forbereder tilbakekomsten av *Dess*-dur i den etterfølgende delen ved at de følger kvintsirkelen med en sekvens på to kvinter.⁶⁷ På sett og vis minner denne delen om Overgangsdelen i første sats som også forberedte tilbakekomsten av hovedtonearten, da ved bruk av en lang dominantisk *Ass*-klangflate. Assosiasjonen tilbake til denne blir også skapt av tonegruppen *c-b-ass-gess*, identifisert ovenfor. Det er altså på dette punktet en total blanding av fragmenter fra alle tre sats. Det bemerkelsesverdige er allikevel at det ikke skjer på en kunstig måte, men virker helt uforsert.

⁶⁷ Barraqué (1988): S. 57

Figur 20: Usynlige tråder mellom alle tre satser

The figure consists of three musical staves. The top staff is labeled 'Tema VI, 1. sats' and 'tersbevegelser', showing a triplet of eighth notes. The middle staff is labeled '3. sats' and shows three instruments: 'fløyte' (Flutes), 'obo' (Oboes), and 'fiolin' (Violin I), each playing a triplet of eighth notes. The bottom staff is labeled '2. sats' and 'tersbevegelser', showing a triplet of eighth notes. Dashed arrows connect the triplet in the top staff to the triplet in the middle staff, and the triplet in the middle staff to the triplet in the bottom staff. A large curved arrow on the right side of the image indicates the overall flow of these 'invisible threads'.

3.3.5. (5) B'

- Avsnitt 5a: Takt 157-162
- Avsnitt 5b: Takt 163-170
- Avsnitt 5a¹: Takt 171-174
- Avsnitt 5b¹: Takt 175-194
- Avsnitt 5a²: Takt 195-198
- Avsnitt 5b²: Takt 199-210

Halen av Tema XVI får denne gangen en annen utforming. Rytmisk knytter det seg fra takt 162 til utformingen av Tema XV slik det presenteres ved tall 51. Dette rytmiske motivet blir utviklet stadig videre, alt over en lang *Dess*-klangflate. Etter 22 takter slutter denne klangflaten i takt 179. Nå blir den liggende *dess* i bass til tersen i en A7-akkord. Deretter forbereder en kromatisk senkning av tonen (c i takt 183) tritonusintervallet *c-fiss* i takt 187, det samme intervallet som ble drøftet ovenfor (se avsnitt 3.3.1. s.44)

OVERSIKT

Delen veksler stadig mellom to elementer: hodet av Tema XVI og halen av det, utsatt for bearbeidelse og variasjon. Hodet av temaet har de to første gangene (5a, 5a¹) et statisk og esoterisk uttrykk, noe som understrekes av anmerkningene i partituret (*Retardez, Cédez*). Halen av dette temaet har derimot et større preg av fremdrift og utvikling (*Reprenez peu à peu le mouvt*). De fire første avsnittene er kjennetegnet av denne spenningen mellom det statiske og det fremadrettede. Etter dobbeltstreken

(takt 179) er det som om halen av temaet løsriver seg og fremdriften får overhånd. Denne løsrivelsen er delvis et resultat av den harmoniske endringen, der Dess-klangflaten opphører. Den er også et resultat av forandringen i den orkestrale teksturen; her slutter den kontinuerlige harpearpeggioen og flageolettene i første fiolin. Denne endringen ved dobbeltstreken er starten på en utvikling som skal kulminere i det store orkestertuttiet ved tall 56. Det er etter min mening nå et åpent spørsmål hvor den største intensiteten inntreffer. Howatt peker på tall 57 som et "central climax".⁶⁸ Til tross for et notert *ff* på dette stedet er det en vel så stor intensitet i de foregående taktene. Den dynamiske notasjonen her gjør ikke punktet sterkere, men opprettholder heller intensiteten ettersom orkestreringen tynnes kraftig ut og strykere blir brukt i et langt mindre intensitetsleie. Klimakset er altså spredd utover fra og med tall 56 og dør gradvis ut fra og med takt 205.

3.3.6. (6) A''

Avsnitt 6a: Takt 211-220

Avsnitt 6b: Takt 221-224

Avsnitt 6a¹: Takt 225-229

Avsnitt 6b¹: Takt 230-233

Avsnitt 6a²: Takt 234-236

Avsnitt 6b²: Takt 237-244

En ostinatfigur i trompet driver fra nå av musikken fremover. Strykerfiguren fra takt 43 (avledet av motiv I) blir spilt pizzicato i strykere i takt 213. Nå kommer en ny variant av Det sykliske tema i kornett med en fanfareaktig kvalitet. Dette temaet blir i denne delen alternert med Tema XVII, som inntreffer ved tall 58. Ved den neste inntreden av Det sykliske tema (takt 225) har det igjen fått sin opprinnelige rytmiske utforming. Her kan vi se at det består av de samme tonene som da det ble spilt av kornett, men den underliggende harmonikken har forandret seg. Nå ser vi at en A7-akkord ligger under, noe som kombinert med melodikken gir oss den akustiske skalaen. Etter en ny alternering med Tema XVII begynner Det sykliske tema på den samme tonen som sist (*dess* enharmonisk med *ciss*). Nå er vi derimot kommet til en Ess7-akkord (tritonusforhold til A7). Melodien blir derfor omtolket til Ess-mixolydisk, noe som gjør at kun de to første tonene blir de samme som ved temaets forrige inntreden. Avsnitt 6b² representerer igjen Tema XVII. Dette er for øvrig et avsnitt i musikken der 1905-utgaven inneholder en fanfare for trompeter og horn, noe som ble fjernet senere i 1909-utgaven.⁶⁹

OVERSIKT

Debussys behandling av Det sykliske tema er stikk motsatt av hva det var ved forrige A-del. Da ble det spilt over en konstant H7b5-klangflate og det var hele tiden temaet som forflyttet seg oppover i heltoneskalaen. Nå er det temaet som er tilnærmet konstant, mens den underliggende harmonikken forflytter seg. Rollene er byttet om: Det som var statisk er blitt mobilt, det som var mobilt er blitt statisk.

⁶⁸ Howatt (1983): s. 103

⁶⁹ Det har blitt spekulert i hvorfor Debussy fjernet denne fanfaren. En uverifisert historie vil ha det til at Debussys retusjerte bort denne fanfaren etter en bemerkning om at den lød som en del av Puccinis *Manon Lescaut*. Det er for øvrig interessant å merke seg at Howatt anser dette partiet som et "peak" med signifikans i forhold til det gylne snitt. Han skriver i en fotnote at dette klimakset var mer tydelig i 1905-utgaven. Samtidig legger han stor vekt på at revisjonen av takt 83 i første sats av 1909-utgaven brakte verkets proporsjoner langt nærmere det gylne snitt som et hele. Se Trezise (1994) s. 17 og Howatt (1983) s. 87/102

Det er verdt å merke seg at Tema XVII sist ble brukt i alternasjon med Tema XVI (tall 47). Nå blir det brukt i alternasjon med Det sykliske tema. Tema XVII blir altså brukt i alternasjon med de to store temaene som definerer delene i dette verket (A og B). En slik fri bruk av rekkefølgen på temaene var noe som preget 2. sats og som gjorde den kompleks og uforutsigbar. Her gjør denne omdisponeringen at delene nærmer seg hverandre i uttrykk. Det blir en slags nøytraliserende faktor.

3.3.7. (7) B''

Avsnitt 7a: Takt 245-257

Avsnitt 7b: Takt 258-269

Tema XVI har sin inntreden for siste gang. Den flytende åttendededelsrytmikken er nå blitt en del av den underliggende strykerteksturen, noe som er med og opprettholder drivet fremover. Hvis temaet ble utsatt for stor variasjon og bearbeiding ved forrige B-del (jfr. takt 175), har det nå kommet tilbake til sin opprinnelige form. Harmonisk ligger nå Cess-dur akkorden i andre omvendning, noe som gir musikken på dette punktet en større grad av uro. I takt 258 kommer igjen Koraltemaet, nå i en b-dorisk modalitet, men er denne gang forkortet og leder ved tall 61 til et klimaks i Dess-dur og starten på Kodaet. Man kan også se at et slags ekko av Tema XVI blir videreført i strykere og treblåsere.

OVERSIKT

På dette punktet i musikken ser vi at dualiteten som har preget musikken frem til nå, er i ferd med å forsvinne og at alt peker i en retning. Det at Tema XVI nå ligger med *ass* i bassen, gir musikken et dominantisk, uforløst preg som først vil få sin forløsning i Kodaet ved tall 61. Når da Det sykliske tema kommer i Kodaet i det som er en Dess-dur i grunnstilling, fungerer B'' som en harmonisk opptakt til den neste delen. Den harmoniske utviklingen som skjer i takt 258 med fremtreden av Koraltemaet i b-moll/dorisk, fungerer som en lang suspensjon av den endelige fremkomst til Dess-dur ved tall 61.

3.3.8. (8) A'''/Koda

Avsnitt 8a: Takt 270-292

Det store klimakset ved tall 61 kommer i forlengelsen av Koraltemaet. Figurene i strykere skaper en assosiasjon tilbake til motiv *y* fra første sats og til figuren i strykere i takt 147, 2. sats. Ved tall 62 blir Det sykliske tema spilt i så vel kornett som i dype strykere, mens den virvlende pentatone figuren til strykere blir overtatt av treblåsere. I forbindelse med den rytmisk augmenterte varianten av Det sykliske tema i kontrabass og strykere, kan man merke seg at den her har en melodisk og harmonisk funksjon. Den gir oss omrisset av b-moll, den tonale affiniteten som sto i vekselvirkning med Dess også i slutten av Kodaet i første sats. I tillegg ser vi også her nok et eksempel på heterofon polyfoni i samspillet mellom dype strykere og kornett. Den endelige sammensmeltningen av Det sykliske tema og det jambiske motiv, de to bærende ideer for hele verket, skjer i takt 282. Ved tall 63 ser man nok en sammensmeltning av ideer: Motiv *y* i fløyte flettes sammen med Det sykliske tema i pikkolofløyte og strykere, i nok et impresjonistisk kontrapunkt. I takt 284 får også tritonusintervallet sin endelige understrekning med en G⁹akkord som leder til den endelige Dess-dur ved tall 63 – den samme type perverterte tonale kadens som preget alle de store klimaksene i andre sats. Dette siste store klimakset når kanskje den største intensiteten i takt 290. Trillen med en *bb* assosieres tilbake til Tema XVI og trillen i cello ved tall 54. En

naken *dess* i strykere og pauker markerer slutten på et verk som vokste ut av en klang med pauker og strykere, nå derimot med et diametralt motsatt uttrykk.

OVERSIKT

Dualiteten som har preget de fem siste delene (fra A'), har nå veket plass for et Koda som på en frenetisk måte understreker syntesen av Det sykliske tema og det jambiske motiv – de to bærende tematiske idéene i hele verket. Hvis 3. sats kan ses på som en veksling mellom Det Sykliske Motiv og Tema XVI, kan vi på sett og vis si at det førstnevnte tar overhånd. Slik blir Kodaet en del som destillerer musikken ned til det viktigste elementet i satsen. Det sykliske tema blir nå fastslått som hovedtemaet i 3. sats, Tema XVI blir sidetemaet. Når figuren i fløyte, obo og klarinett, takt 289, går over til en trille med tonen *bb*, er det allikevel en svak antydning av Tema XVI til stede. Det bombastiske og entydige gir helt til slutt etter for det underfundige og antydende hos Debussy.

Med aksenten i pauker og strykere i den siste takten er det også som om Debussy vil vise oss hvordan en klang kan blir pervertert i ytterste konsekvens. Mens åpningen av verket visker ut skillet mellom stillhet og musikk, er det som om han her vil markere sterkest mulig når stillheten inntreffer, med nøyaktig det samme instrumentariet.

3.3.9. Oppsummering tredje sats

Denne satsen er i en viss forstand den minst komplekse av alle de tre satsene. Det er kun to nye tematiske ideer i denne satsen, ettersom Det sykliske tema blir brukt gjennomgående i hele verket og Tema XVII er så nært knyttet til det jambiske motiv at det blir vanskelig å betrakte det som et nytt, selvstendig tema. Videre lar satsen seg beskrive ganske enkelt som en veksling mellom A og B, eller Det sykliske tema og Tema XVI, altså en enkel dualistisk rondoform med Korallen som en overgangsdelen. Musikken er også preget av mer regelmessige fraser og perioder enn vi har sett i de andre satsene. Med tanke på tonal affinitet er også den satsen den som har den største graviteringen rundt et tonalt sentrum, Ciss eller Dess.

Beskrivelsen av denne satsen form slutter allikevel ikke der. Formforståelsen vår blir utfordret på flere måter. Den første og siste delen har dobbelte funksjoner i det de både gir uttrykk for å være Introduksjon og Koda, samt ritorneller i en rondoform. Den første delen er som nevnt en pervertert versjon av Introduksjonen fra første sats, der så vel klanglige som tematiske elementer blir referert til på en subtil måte. Når Det sykliske tema setter inn i ved tall 44, har det den samme *en dehors* kvaliteten som det har hatt gjennom hele verket frem til da. Det er først ved dets neste inntreden i A' at det etablerer sin plass som et Hovedtema, på lik linje med Tema XVI. I retrospekt betegner vi altså denne delen med "A". Men når den utfolder seg, har den mer karakter av å være en introduksjon i likhet med introduksjonene i de to andre satsene. Slik sett er det som om satsen først begynner ved tall 46.

Det samme gjelder også for den avsluttende delen A'''. Den har også en slik dobbelt funksjon, dels som det avsluttende ritornellet, dels som et koda. Dette er i stor grad en konsekvens av det intense tempoet (*Très animé*) i samspill med virvlende sekstendedels bevegelser, i tillegg til den avkortede bruken av Det sykliske tema. Dermed kan man si at Debussy spiller med vår hierarkiske opplevelse av seksjoner, m.a.o. at noe er en forberedelse til eller avslutning av noe annet, samtidig som det ikke er det.

En annen faktor som åpner opp formforståelsen, er at A-delene er mer varierte enn B-delene. Både tematisk og harmonisk blir Det sykliske tema utsatt for en langt større variasjon enn Tema XVI. Det sistnevnte blir i hvert tilfelle åpnet i den samme tonearten (Ciss/Dess), tonearten som definerer både denne og første sats. A-delene, derimot, har mer preg av å være gjennomføringer i den forstand at de representerer alle, med unntak av Kodaet, forskjellige tonale affiniteter. Slik blir B-delene ankerpunkter og på sett og vis de sanne "A"-delene. Dette momentet knytter seg direkte til problematikken rundt hva

som er satsens hovedtema. Som nevnt i avsnitt 3.3.8., er det først til slutt i satsen at Det sykliske tema kan forstås som satsens viktigste tema, i og med at det avslutter satsen og får en enorm understrekning. Slik blir det igjen et spørsmål om hva som er det viktigste temaet i satsen; vår hierarkiske inndeling av temaer og også dermed deler, blir utfordret. Det er som om disse faktorene blir balansert perfekt ut mot hverandre, at musikken ikke lar oss definere klart hva som er A og hva som er B, hva som er hovedtema og hva som er sidetema, men at disse forståelsene blir forskjøvet etter hvert som man analytisk vektlegger forskjellige momenter.

Barraqué ser i denne satsen en dualisme som ikke er direkte knyttet til det tematiske eller harmoniske stoffet, men heller et spenn mellom kaotiske, virvlende avsnitt og melodiske sådanne. Han skriver:

... tout le troisième mouvement sera caractérisé par le dialogue entre des mouvements «chaotiques», mouvements de remous (R), et des sections mélodiques (M). Les sections R sont plus marquées par les sonorités, les timbres et l'accentuation (très importante), alors que la matière mélodique des parties «chantantes» concerne le thème cyclique (1), le «thème de la Mer» (chiffre 46), et la variante du thème de Midi (9 mesures après 52) issu de la coda du premier mouvement. Les passages de l'une à l'autre constituent une troisième force caractérisée par des sections «fonction conductrice, mobile et réversible» dites sections de *Mutations poétiques* (MP)...⁷⁰

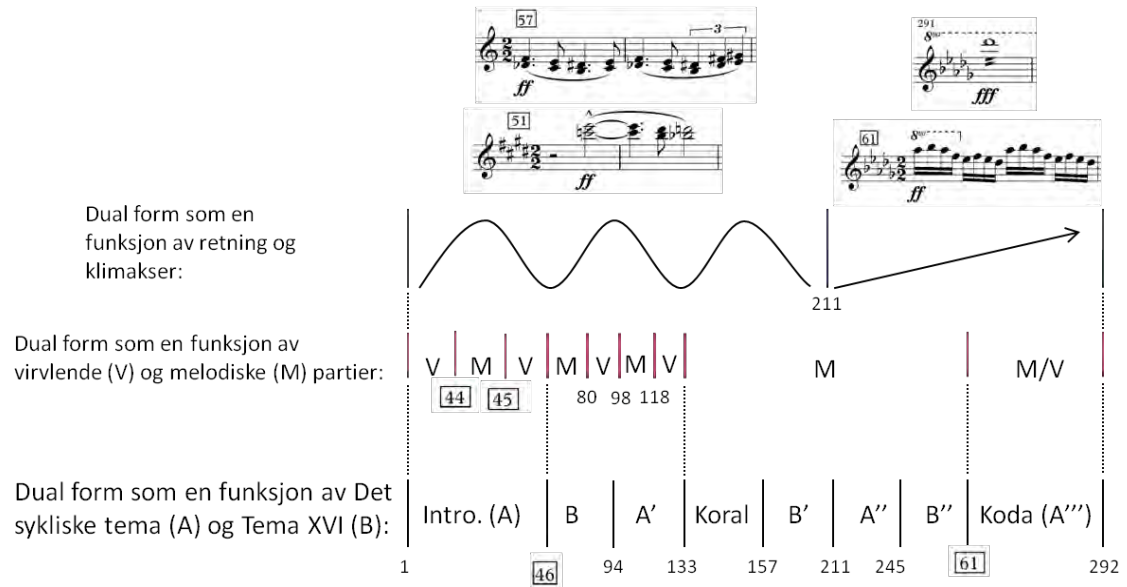
Jeg er enig i at denne satsen er kjennetegnet av en slik uttrykksmessig og klanglig dualitet, en dualitet som vil representere en spenning til den enkle A-B dualiteten som jeg har skissert ovenfor, basert på det tematiske materialet. Hvis A-B dualiteten utspilles mellom Det sykliske tema og Tema XVI, vil derimot (V)-(M) - dualiteten utspilles på et annet felt, for eksempel mellom motiv I (Virvlende) og Det sykliske tema (Melodisk), takt 22-42. Som Barraqué skriver, omhandler (M) både Det sykliske tema og "le thème de la Mer" (Tema XVI). Altså vil (V)-(M) dualiteten utligne A-B dualiteten, basert på vekslingen mellom disse to temaene (se fig. 21).

Når det gjelder retning kan man si at satsen fra og med A'' får et mye større moment. Frem til da har musikken økt og saknet i tempo på det karakteristiske bølgepreget som også kjennetegner 1. sats. Etter dette punktet peker alt i en retning, med et moment som til slutt skal lede frem mot Kodaets frenesi. Man kan innvende at tempoet tas litt ned ved tall 60 (*Au Mouvt. initial*) og at dette bryter momentet. Jeg vil allikevel hevde at dette blir gjort for å kunne bevare effekten eller illusjonen av en gradvis økning over alle disse taktene frem til tall 61 (*très animé*).

Musikken frem til A'' har to store klimakser, det ene ved tall 51, det andre ved tall 57, som minner sterkt om hverandre med den samme rytmiske utformingen. Klimaksene etter A'' er alle massive Dess-dur akkorder (tall 61 og takt 290). Fordelingen av like klimakser før og etter A'' virker derfor formdannende og kan derfor sies å understreke denne todelingen av satsen. Altså er det tre momenter som gjør at man kan forstå denne satsen dualistisk på tre forskjellige måter: Vekslingen mellom Det sykliske tema og Tema XVI; et spenn mellom melodiske og virvlende avsnitt; og endelig momentet i musikken som deler satsen ved A'', og som blir understreket av klimaksene (fig. 21).

⁷⁰(... hele tredje sats er kjennetegnet av «kaotiske», virvlende bevegelser (V) og melodiske seksjoner (M). V seksjonene er mer preget av det sonore, klangfargene og aksentuasjonen (veldig viktig), mens det melodiske materialet til de «sangbare» delene omhandler "le thème cyclique" [Det sykliske tema](1), "le thème de la Mer" [Tema XVI](tall 46) og varianten av "le thème de Midi" [Tema VIII] (9 takter etter 52), hentet fra første sats' coda. Passasjene fra den ene til den andre utgjør en tredje virkekraft, kjennetegnet av seksjoner med «en ledende, bevegelig og reversibel funksjon» eller såkalte *Poetiske mutasjoner* (PM) ...) Barraqué (1988): s. 45

Figur 21: Tredjesats forstått dualistisk på tre forskjellige måter



3.4. En symfonisk skisse

Helhetlig sett er det flere faktorer ved *La Mer* som bør bli gjort rede for. Alle tre satsene utviser kompleksitet på forskjellige måter.

Første sats var den mest komplekse i form av antall selvstendige temaer og mangel på repetisjoner av større deler. Her ble imidlertid kompleksiteten balansert av en enkel symmetri som en følge av den dynamiske formen.

Hvis andre sats var mest kompleks i dens ekstreme uforutsigbarhet – ved det at den omgrupperte temarekkefølgene internt i deler og ved det at musikken lot til å være en kontinuerlig evolusjon, et hopp eller en mutasjon, fra den ene idéen til den andre – var det bærende prinsippet mer logisk: destilleringen av et enkelt motiv, *w*, både melodisk og som klangflater.

Tredje sats er relativt sett den minst komplekse – samtidig er det momenter som gjør den formmessig interessant. De viktigste her er spillet med formdelene og formfunksjoner der en del virker forskjellig ettersom man vektlegger forskjellige elementer, samtidig som satsen synes å utfolde seg i en spenning mellom flere dualiteter. I tillegg innbefatter den essensielle elementer fra de to foregående satsene. De viktigste her er naturligvis Det sykliske tema og Det jambiske motiv fra første sats, samt tritonus-intervallet fra andre sats.

Yttersatsene i dette verket utviser en symmetri som balanserer verket. Denne symmetrien er hovedsakelig et resultat av to faktorer, den tonale affiniteten Dess og Det sykliske tema.

I første sats er Første hoveddel og Koda dominert av en Dess affinitet. Dess preger altså to deler av satsen, men blir sløret av andre lange tonale plan som H (Introduksjonen) og B (Andre Hoveddel). Overgangsdelen, som har Ass som en klangflate kan forstås som dominantisk til Kodaet, men denne siste delen begynner i Gess, så det dominantiske forholdet blir i tilfelle suspendert. I tillegg er ikke Dess helt entydig i Kodaet, ettersom den siste store tutti-akkorden utgjør en åpen *B-moll* i andre omvendning. Dess-durakkorden ligger kun igjen som en etterklang i messingblåsere og pauker i de to siste taktene. Vi kan derfor si at første sats har Dess som hovedtonalitet, men at denne ikke blir sterkt etablert. I siste sats, derimot blir Dess knyttet til alle inntredener av Tema XVI, altså alle B-deler. I tillegg ser vi at Korallen forbereder Dess i den etterfølgende delen med sin bruk av to kvinter (*ess* og *ass*) i en II-V-I progresjon. Sist, men ikke minst: Dess får en enorm understrekning i Kodaet, spesielt fra og med tall 63.

Tematisk virker det også som om Det sykliske tema får en mye sterkere posisjon i yttersatsene. I første sats blir det understreket tre ganger utvetydig, først i Introduksjonen i takt 9, deretter ved tall 8 i Første Hoveddel og til slutt ved tall 12 i Andre Hoveddel. Det kommer også i en transformert variant i starten av Andre hoveddel (se fig. 8). I siste sats blir det brukt enda hyppigere og går nå fra å ha en *en dehors* funksjon til å bli et bærende tema, kanskje til og med hovedtema (se diskusjonen ovenfor, avsnitt 3.3.8).

Det sykliske tema dukker riktignok opp også i andre sats, men da er det pervertert nesten til det ugjenkjennelige. Mellom første og tredje sats skjer altså en ensartet prosess i forhold til så vel Det sykliske tema som til den tonale affiniteten: Det som mer blir skissert i første sats, blir strammet inn og understreket i tredje. Sammenhengen mellom første og tredje sats viser seg også i Introduksjonene. Som jeg argumenterte for ovenfor (avsnitt 3.3.1.), kan Introduksjonen til siste sats forstås som en direkte perversjon av Introduksjonen til første sats.

Mellom disse to yttersatsene står *Jeux de vagues*, som av mange blir tolket som en scherzo. Som Dömling uttrykker det:

Ein in durchgängigem Dreiertakt (3/4, 3/8) spielerisch bewegter Satz –"Jeux des vagues" –, dem innerhalb des ganzen Werkes die Rolle eines Scherzos zuzuteilen wäre.⁷¹

At satsen har en tonal affinitet som står i et mediant forhold til de to øvrige (Dess-E) er også noe som kan forstås i en symfonisk sammenheng. Uttrykksmessig står denne satsen også i kontrast til *De l'aube* og *Dialogue* når det gjelder det klanglige. De to yttersatsene har jevnt over et mer symfonisk uttrykk der akkordene legges ut i en fyldig tekstur og der klangfarger blir blandet på en tankevekkende måte. Et slående eksempel på blanding av klangfarger finner vi i første sats ved tall 8, der motiv *y* i klarinett og obo blir doblet av fløyte midt i takten.

I kontrast til dette er *Jeux de vagues* utpreget kammermusikalsk med en "stereo-orkestrering", der instrumenter med forskjellige klangfarger overtar hverandres linjer og svarer hverandre hele tiden. Se for eksempel hvordan klarinetten viderefører fløytelinjen i takt 5-6. Musikken ved tall 18 kan også i så måte bli trukket frem, der instrumenter med vidt forskjellige klangfarger overlapper hverandre og svarer hverandre. Her er konsekvensen av dette imidlertid ikke en blandet, avrundet klang, men heller at de klanglige kontrastene blir understreket. Etter denne pointilistiske bruken av orkesteret blir orkestreringen i siste sats igjen mer symfonisk.

Det kan virke som om Debussy med andre sats har nådd en slags grense for hvor kompleks musikken kan bli, og at tredje sats slik er ment å skulle balansere informasjonsmengden i andre. Slik kan de tre satsene ses på som en stigende og fallende kompleksitetsbølge der det maksimale klimakset nås like før tall 32 i andre sats.

Om orkestreringen/teksturen forøvrig ser man flere eksempler på det som av Rolf ble betegnet som "heterofon polyfoni". Dette blir brukt på så mange steder i *L.M.* at det får en enhetsdannende effekt. Det blir til et strukturerende trekk og ikke bare et ornamentalt sådan. Eksempler jeg vil trekke frem, er i første sats ved tall 11 og i takt 135, andre sats i takt 16 og siste sats ved tall 62. I tillegg til disse stedene er det andre steder som rent klanglig fører tankene hen til gamelan musikk, eksempler her er takt 139 i første sats og bruken av harper og klokkespill i Kodaet, andre sats.

Hva er det ellers som binder alle delene sammen, som gjør dette til et enhetlig verk og skaper "enhet innen mangfoldet"?⁷² Utover de åpenbare, ytre sammenhengene som Dess-dur, Det sykliske tema og det jambiske motiv, er det indre, strukturelle sammenhenger som vever alt sammen. Min analyse har i stor grad vært preget av å vise strukturelle likheter – usynlige tråder på tvers av satsene. Noen av disse sammenhengene er så subtile at de kanskje kan diskuteres isolert sett. Samtidig er det så mange av dem at selv aspekter som kan virke tilfeldige, faller inn i det komposisjonstekniske mønsteret til Debussy: Elementer assosieres hele tiden til andre elementer på en måte som virker helt naturlig, som noe som skjer av seg selv, uten en aktiv skapende hånd bak det hele.

Det er vanskelig å si hvilken strukturell sammenheng som er viktigst eller tydeligst i dette verket. Det er kanskje måten Det sykliske temas intervalliske konturer leder til andre temaer på som Tema VI, eller leder til den fallende figuren i fiolin takt 8 fra første sats. Jeg vil også her trekke frem Det jambiske motiv. Dette blir naturligvis brukt i en mer direkte måte utover i hele verket, men blir også inkorporert i den musikalske veven på mer umerkelig vis.

Selv elementer som tilsynelatende er ornamentale, viser seg å være strukturerende i den forstand at varianter eller mutasjoner dukker opp i forskjellige satser. Det mest slående eksempelet på dette er

⁷¹ En gjennomført tredelt (3/4, 3/8), leken og bevegelig sats – "Jeux des vagues" –, som man kanskje kunne tildele en Scherzos rolle innenfor rammen av hele verket. Dömling (1976): s. 20

⁷² Begrepet er lånt fra Hugo Riemanns definisjon av form. Se Brincker (1974), s. 121

kanskje tonen *c* som fades inn av treblåsere i takt 15, Introduksjon, tredje sats (se avsnitt 3.3.1. og fig. 17). En lignende bruk av frittstående toner og klangfarger som en strukturerende og assosierende komposisjonsteknikk vil også være tonen trestrøken *h*, som fades inn i fioliner i takt 6, Introduksjon, første sats, med et ekko senere i takt 52 fioliner, deretter nok en gang i takt 62 (se fig. 4) Vi har også sett et eksempel på at et element som først har en tematisk funksjon, kan mutere og opptre på en måte som ytre sett virker helt ornamentalt. Det mest slående eksempelet på dette vil være hodet på Tema VII fra første sats, som kommer til syne på en tilsløret måte i fioliner i takt 137, siste sats (se avsnitt 3.3.4. og fig. 19). Alt dette skaper en organisk struktur i *L.M.* Den er på den ene siden helt fri, nesten improvisatorisk. På den annen side binder den alt sammen, helt logisk.

Til slutt har vi gjennomgående sett at verket ofte unnslipper en hierarkisk inndeling, hva gjelder temaer, tonearter og formdeler. Det er som om Debussy spiller med hierarkiopplevelsen vår; temaer og deler skifter funksjoner ettersom man vektlegger forskjellige momenter analytisk. En del kan ha funksjon av å være en introduksjon samtidig som det er første ritornell i en rondo (se avsnitt 3.3.9.). Et tema kan ha den hyppigste frekvensen samtidig som det ikke er knyttet til det som er den primære tonale affiniteten. Også klimakser viser seg vanskelig å rangere: Hvor er den største spenningsutladningen? Hva er høydepunktet i satsen? Her vil også forskjellige momenter plassere klimakser på forskjellige steder, noe som fører til klimaksforskyvninger (se avsnitt 3.1.3., fig. 9). Disse skiftene i formen er noe som på mange måter bringer spenning til musikken, samtidig som den utfordrer oss som lyttere.

Slik er det multiple former på multiple måter i musikken. Formene kan være synkrone dimensjoner i musikken som taler for forskjellige segmenteringer og forgreninger av denne. Formen kan være multippel i det den peker i alle retninger, slik som i andre sats. Endelig er den multippel i den forstand at én del eller ett klimaks defineres forskjellig ettersom man ser på det fra forskjellige perspektiver, vektlegger forskjellige momenter.

4. En estetisk tilnærming til La Mer

"... Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeu des courbes que décrivent les brises changeantes ; rien n'est plus musical qu'un coucher du soleil. Pour qui sait regarder avec émotion, c'est la plus belle leçon de développement écrite dans ce livre, pas assez fréquenté par les musiciens, je veux dire : la nature..."⁷³

4.1. Tid

Hvordan formes Tiden i *L.M*? Hvordan blir et avsnitt av tidsdimensjonen, en dimensjon som er ekstern, vitenskapelig og eksakt⁷⁴, omskapt til noe internt, flytende og subjektivt ved hjelp av musikkverket? Denne dualiteten, det at tiden har to modi, er noe David Epstein skriver svært presist om i sin bok *Shaping Time*:

Time has dual modes of structure. One is essentially clocklike, a measurement mode that mechanically delineates equal periods. The other mode relies upon experience for its demarcation – experience that is particular and unique. Time, seen in the context of such experience, is anything but mechanical or external, quite the opposite; it is integral to the experience itself. As a consequence, it is often measured, or delineated, in terms of that experience.⁷⁵

Det er interessant at tiden i seg selv ikke er sanselig, men kun sammenstillingen av impulser som gir oss fornemmelsen av tid. Vi kan ikke ta på, høre eller se tiden; allikevel er den noe vi opplever, minst like virkelig som alt annet. I musikk blir tiden spesielt virkelig.

⁷³ ("Den står bak vannets bevegelse, spillet av kurver slik de blir tegnet av lunefulle briser; intet er mer musikalsk enn en solnedgang. For den som evner å betrakte dette med innlevelse er det den beste leksjon i utvikling, som beskrevet i denne boken bare sjelden lest av musikere jeg sier: naturen...") Fortsettelse av sitat på s. 20) av Claude Debussys, hentet fra Leon Vallas' *Les Idées de Claude Debussy*, s 22.

⁷⁴ At Einstein og hans spesielle relativitetsteori skulle vise at den fysiske tiden ikke er en absolutt størrelse, men at den også er gjenstand for fluktuasjoner, er et moment som filosofisk sett fyller litt av gapet mellom ekstern og intern tid.

⁷⁵ Epstein (1995): s. 7

Hos Debussy eksisterer alle modi av tidsfornemmelser: tid som er tilstand (ikke lineær tid)⁷⁶, tid som er kausal (lineær tid), tid som flyter, men uten et mål, tid med et mål, tid som stopper, tid som akselerer og tid som komprimeres. Hvordan formes alle disse nyansene av tid i La Mer?

Disse spørsmålene henger uløselig sammen med formopplevelsen. Musikk utspilles i tid, og et verks form, slik det blir erfart av lytteren, vokser frem med tiden. Hvis musikken formes i en tidslinje, vil kanskje flere former tale for flere tidslinjer. Eller motsatt: Hvis form i musikk er noe som skulpterer tiden, vil forskjellige former på sett og vis skulptere forskjellige tidslinjer.

Slik vil første sats med overlappende segmenteringer, symmetriforskyvninger og klimaksforskyvninger, tøye vår følelse av tid. Det er som om å se på tre forskjellige bilder vokse frem, tre forskjellige former i tre forskjellige plan, men det er allikevel det samme bildet. Eller kanskje man kan si at det er som å høre tre forskjellige stemmer fortelle tre forskjellige historier, med forskjellige spenninger og klimakser, men det er allikevel samme fortelling.

Tiden er tilstand i deler av første sats. Introduksjonens fem første takter er kun væren; pulsen og rytmikken er utvisket, det er klangskulptering for sin egen skyld, kun sansning som på et vis virker uavhengig av tid. Når denne klangskulpteringen repeteres, ved tall 2, oppleves det som om tiden er tilstand men at den komprimeres. Det er den samme klangskulpteringen som ved begynnelsen, men akselereringen og intensiveringen, klanglig og tematisk, presser tiden sammen. Men intensiveringen gir ikke musikken et mål. I stedet er det som om klangen blir intens som en følge av at den blir komprimert i tid, som om det oppstår et internt trykk som følge av denne komprimeringen. Tiden er også tilstand i Overgangsdelen, med én klang og ett tema. Denne tilstanden er modulert frem gradvis fra den forrige delen, en del som begynte klart lineært. Man kan derfor spørre seg selv på hvilket punkt tidsmoduleringen begynner? Kanskje er det to takter etter tall 11 når hodet av Tema VI repeteres – fra dette punktet løser musikken seg mer og mer opp, og dermed også tidsopplevelsen.

Tiden er i mange deler av første sats lineær, men uten et klart mål. Det vil si; musikken er hele tiden i bevegelse – den akkumulerer også spenning ved hjelp av dynamikk, harmonikk, tempobruk og tematikk. Men bølgene som oppstår, virker ikke styrt av et fremtidig mål. Det virker i stedet som om bølgebevegelsene har en egen dynamikk, at de vokser frem av seg selv og at de bryter når kraften er blitt stor nok. Det er ikke som i en lineær fortelling med et mål, der alt som skjer, uunngåelig skal lede frem til et klimaks. Tiden flyter, men det er ikke noe der fremme som trekker i den. Jeg har for eksempel i analysen ovenfor påpekt at det er vanskelig å definere et hovedklimaks i musikken. Man har de to store søylene ved slutten av Introduksjonen og slutten av Første hoveddel som gir musikken en slags ramme, men disse oppleves ikke som endelige mål, de oppleves som kulminasjonen av enorme bølger – men ikke noe som må skje akkurat der og da. Tilsvarende har vi sett hvordan forskjellige elementer forskyver klimaksforståelsen. Et dynamisk klimaks i Andre hoveddel er litt forskjøvet i forhold til det tematiske klimakset. Et harmonisk klimaks inntreer enda litt senere (se argumentasjonen ovenfor, avsnitt 3.1.3.). Det er mulig at dette er litt av grunnen til at musikken ikke oppleves målrettet; de forskjellige elementene utligner hverandre til en viss grad, i stedet for at alle peker fremover mot det samme klimakset.

Store deler av andre sats oppleves som kaotisk eller spaltet, i det at tiden stopper og starter, tilsynelatende helt umotivert. Klimakser som dukker opp, er helt ute av proporsjon med

⁷⁶ Jonathan D. Kramer definerer i sin bok *The Time of Music* linearitet som "the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece". Ikke-linearitet blir definert som "the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section". Se Kramer (1988), s. 20.

energiakkumuleringen før dem. Et eksempel er klimakset ved tall 18. Dette oppleves på en måte som kausalt relatert til crescendoet før det. Samtidig er det på et mye større energinivå enn musikken før det. Dermed er det som om lineariteten blir brutt ved at linjen gjør et energisprang, fra et nivå til et annet. Også andre steder i andre sats blir lineariteten brutt, gang på gang. Eksempler på dette er harpeglissandoet som bryter linjen ved tall 20, eller de plutselige virvlende bevegelsene ved takt 72, som virker klippet inn i den musikalske sammenhengen. Teoretikeren Jonathan D. Kramer har i gitt ord og begreper til forskjellige tidsopplevelser, opplevelser som vi kan knytte til *L.M.* Direkte relatert til det jeg nettopp har drøftet er det Kramer kaller "Multiply-directed linear time":

Short of that extreme, however, are pieces in which the music goes so often to unexpected places, that the linearity, though still a potent structural force, seems reordered. I call the time sense in such music "multiply-directed". There is a sense of motion, but the direction of that motion is anything but unequivocal.⁷⁷

På mange måter er dette svært treffende for de prosessene som skjer i *Jeux de Vagues* – det at musikken går til uventede steder, munner ut i andre uttrykk enn de som er forventet. Det er som en lineær fortelling, der det plutselig gjøres sprang som fra et logisk, syntaktisk ståsted virker umulige. Samtidig er ikke musikk alltid en logisk fortelling. Denne fortellingen er mer som et eventyr, eller et spill med ord slik et barn kan fortelle en historie, full av logiske brister og hopp, men allikevel noe vi fasinert lytter til.

Tiden blir formet av brudd og innfall helt til vi kommer til tall 33. Deretter skjer en utvikling i musikken som gjør at vi gradvis går over fra en tid med multiple retninger til en tid som peker i én retning. Det er vanskelig å si når vi går over fra den multiple tidsfølelsen til den logiske og endimensjonale. Analytisk kan man naturligvis peke på partituret og fastslå regelmessige fraser og perioder fra og med takt 171. Man ville da allikevel glemme at musikken frem til da har blitt opplevd som svært spaltet. Det kan være at musikken, til tross for de regelmessige frasene, vil falle tilbake til det momentære og uforutsette, at det kommer nok et harpeglissando eller nok et uforberedt energiutbrudd. Mitt poeng er at det tar tid å komme tilbake til det logiske/syntaktiske lyttemoduset. Slik blir tidsopplevelsen gradvis modulert fra den schizofrene tilstanden og over til en tid der følelsen av retning og mål blir mer stabil. På denne måten kommer det endelige klimakset ved tall 38 som et dramatisk klimaks som står i enden av en ubrutt linje som starter ved takt 171. Debussy spiller altså to forskjellige tidsopplevelser ut mot hverandre: Musikken før tall 33 peker i alle retninger, musikken etter dette tallet peker kun i én retning, med et enormt klimaks der fremme som trekker i alle elementene.

Etter klimakset moduleres tidsopplevelsen igjen. Fra å være lineær og målrettet er musikken igjen tilbake til det momentaktige ved tall 39. Tiden mister nå all retning. Bruddstykkene og innfallene gjør seg igjen gjeldende. Deretter, i takt 237, blir tiden tilstand. Ingen elementer oppleves som konsekvensen av andre, i stedet er det her en ren lek med farger og rytmer. Spillet med polyrytmikken åpner også opp tidsfølelsen. Her kommer vi igjen tilbake til den heterofone polyfonien omtalt tidligere (se analysen, avsnitt 3.2.1), hvor en linje blir bearbeidet kontrapunktisk og simultant, med klar innflytelse fra javanesisk gamelan musikk.⁷⁸ Kramer setter den østlige musikkens innflytelse på Debussy inn i en større forståelse av *tid* i musikken:

⁷⁷ Kramer (1988): s. 46

⁷⁸ Se Rolf (1976), s. 18

The impact on Debussy of the Javanese gamelan orchestra, which he first heard at the 1889 Exhibition, has often been noted. (...)He understood that the strange sounds he was hearing were unfolding in a different time world. He heard sonorities that were allowed to be themselves, that did not exist primarily in functional relationships to other sounds, which were not participants in an upbeat-downbeat compositional world. The Javanese influence on the French composer was enormous. His music is really the first in the West to contain extended moments of pure sonority, events that are to be appreciated more for themselves than for their role in linear progressions.⁷⁹

Poenget her er at opplevelsen av tid formes ved at fokus blir lagt på lydene i seg selv. Det som kan virke paradoksalt med den heterofone polyfonien, er at rytmiske strukturer blir spilt ut og satt opp i mot hverandre; dette til tross er musikken ikke- lineær. At lange statiske klangblokker kan skape en ikke-lineær tidsfølelse, er på sett og vis mer intuitivt, ettersom en lyd fryses, utenfor en puls. Men rytme henger uløselig sammen med puls, som igjen er uløselig knyttet til tid. Det er derfor tankevekkende at musikk som er svært rytmisk, også kan være svært "utenfor-tiden".

Tiden i Introduksjonen av tredje sats er lineær, med en ekstrem målrettethet. Et mål som følge av den intense figuren i strykere (motiv *k*) blir ikke nådd ved tall 43, i stedet blir energibølgen brått kuttet av. Dette mønsteret av spenning som ikke får utløp fortsetter videre utover i musikken. De virvlende bevegelsene i strykerne som overtar motiv *k*'s funksjon i takt 22, får heller ikke utløp. Takt 30, med Det sykliske tema, opprettholder i så måte kun en spenning og representerer ikke noen spenningsutløsning.. Slik blir det som om all energien til motiv *k* stadig blir høyere, energiutløpet suspendert. Denne spenningen gjør at musikken stadig trekkes fremover, som om noe der fremme har motsatt ladning, og trekker sterkere og sterkere på musikken etter hvert som spenningen blir høyere. Til slutt, i Introduksjonens tre siste takter, eksploderer musikken. I løpet av noen få sekunder får den akkumulerte energien et utløp – målet er nådd.

Samtidig er dette musikk som åpner for en tilstandsforståelse av tid. På et vis er dette en kontradiksjon, ettersom en musikk som drives fremover av et fremtidig mål, er det motsatte av en tilstandsmusikk. Det er allikevel en understrekning av enkelte klanger og teksturer i denne musikken som gjør at også tilstanden blir vektlagt. Den stadige understrekningen av de samme to tonene, *c* og *fiss* i pauker og strykere, er en slik klanglig fascinasjon, en klang som eksisterer kun i egenskap av å være seg selv. Forskjellige tidsopplevelser eksisterer synkront med hverandre – kanskje et paradoks, men musikken skaper ofte sine egne lover og sin egen logikk.⁸⁰

Hvis verkets form vokser frem med tiden, hvis form og tid er to størrelser som er uløselig knyttet til hverandre, som en "forme-time dimension", da vil forskjellige tidsopplevelser reflektere forskjellige formopplevelser og forskjellige former. Igjen ser vi det multiple hos Debussy: tidsopplevelser som moduleres og blir til andre typer tidsopplevelser, tid som står stille og som så begynner å flyte. Tid som har flere mål, flere klimakser, som er flere fortellinger på en gang. Tid, som på en og samme (tid), både kan være tilstand, og lineært målrettet.

Denne argumentasjonen blir naturligvis veldig abstrakt og aldri så lite magisk. Men det prosaiske kan vi overlate til andre komponister og andre diskusjoner. Magien og drømmen tilhører Debussy.

⁷⁹ Kramer (1988): s. 44

⁸⁰ Ibid s.8

4.2. Hvilken "isme"?

I hvilken grad er det mulig å sammenligne kunstarter? Hvor langt kan man tøyne den metaforiske strikken før den ryker og alt man står igjen med er mange ord som handler om alt og ingenting? Dette er spørsmål som bør ligge i bakhodet til enhver som forsøker å skrive meningsfullt om kunst og estetikk. De vil derfor ligge i mitt og holde meg i tøylene når jeg går fra partitur, noter, akkorder og andre mer objektive størrelser, og kaster meg ut i en idéverden der akkorder blir farger, og toner symboler.

Stefan Jarocinsky er en polsk teoretiker hvis tekster om Debussy har hatt stor nedslagskraft og som man ganske enkelt ikke kommer utenom. Han er derfor blitt min hovedkilde i dette kapittelet. I sin bok *Debussy – Impressionism and Symbolism* argumenterer Jarocinsky i høy grad for at det er en misforståelse å kalle Debussys musikk for impresjonistisk. Briten Christopher Palmer, på den annen side, er Jarocinskys antagonist. I Palmers bok *Impressionism in Music*, blir Debussys verker den musikalske refleksjonen av Monets bilder. I rettferdighetens navn bør derfor også han refereres til.

Det er etter min mening viktig å skille mellom argumentasjon basert på historiske fakta – Debussys brev og uttalelser, bruk av symbolistiske dikt osv – og tolkning av verket ut ifra verket selv. Jarocinsky benytter seg av det første av disse aspektene for å få størst mulig gjennomslagskraft med sin symbolismetolkning. Og sant nok; sett i et historisk/biografisk perspektiv kan man knapt kalle Debussy for noe annet enn en fullblods symbolist (se argumentasjon nedenfor). Dette til tross, det må i siste instans være selve musikken og lytteropplevelsen som vil gi oss innsikt i Debussys estetikk. Med andre ord, intensjoner er en ting, det klingende verket en annen. Men før vi kommer til problematikken vil det være nødvendig med en historisk avklaring av begrepene "Impresjonisme" og "Symbolisme".

SYMBOLISMEN – EN KORT OVERSIKT

Symbolismen som en estetisk retning oppstod først innenfor litteraturen der franskmannen Charles Baudelaire regnes som retningens åndelige far. Hans diktsamling "Les Fleurs du mal" blir ofte trukket frem som et verk av avgjørende betydning for utviklingen av denne ismen.⁸¹ Ifølge ham er poetens misjon ikke å beskrive verden på en prosaisk måte, men heller å la fantasien gripe fenomenene og derved finne frem til en slags dypere, renere og mer ekte erkjennelse av virkeligheten.

"C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne."⁸²

⁸¹ Jarocinsky (1976): s. 28

⁸² (Det er fantasien som har lært mennesket den moralske betydningen av fargen, konturen, lyden og lukten. Den har skapt, ved verdens tilblivelse, analogien og metaforen. Den oppløser skaperverket og, med stoff og regler hvis opprinnelse man kun kan finne i dypet av sjelen, skaper den en ny verden, skaper en opplevelse av det nye. Ettersom den har skapt verden, [det er mulig å si det, til og med i en religiøs betydning] er det rettvis at den også styrer verden.) Baudelaire-sitat, hentet fra Wikiquote: <http://en.wikiquote.org/wiki/Baudelaire> (pr. 03.12.2012)

Som det kommer frem av dette Baudelaire-sitatet er det i møtet mellom sansene og fantasien at innsikt nås. Samtidig er sansningen av en abstrakt karakter, der inntrykkene ikke har en konkret betydning, men en skjult, åndelig betydning som kunstneren forsøker å gripe. Den absolutte sannheten kan bare beskrives indirekte, ved hjelp av symboler, bilder og ord.

Etter Baudelaire skulle poeter som Stéphane Mallarmé og Paul Verlaine videreføre og dyrke hans estetiske idealer. Et eget Symbolistmanifest ble faktisk publisert i tidsskriftet *Le Figaro* den 18. september 1886, ført i pennen av poeten Jean Moréas. Der kunne man blant annet lese:

Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales ⁸³

Symbolet, representasjonen av noe vi ikke kan sanse direkte, noe som ikke lar seg uttrykke med et konkret ord eller et konkret bilde, men som sansene, fantasien og intuisjonen kan hjelpe oss å ane, blir altså symbolistenes middel. Målet er en annen virkelighet. Som i en våken drøm blir symbolisten suggestivt drevet fra den ene sansningen til den andre, den ene assosiasjonen til den neste, der virkelighetens rasjonelle og logiske lover ikke gjelder og ikke har noen betydning. Det eneste som har noen betydning, er det som ligger bak det hele, de rene idéene.

Som et essensielt formalt trekk ved symbolismen blir ofte frigjøringen av diktets rim og rytme trukket frem, en frigjøring som peker fremover mot en fri verseform.⁸⁴ Flyt og åpen form blir altså viktige stikkord i denne estetikken. Samtidig var poetene opptatt av ordenes klanglige, eller musikalske karakter; sanseintrykk var for symbolisten noe som var tilknyttet, og kunne lede over i, andre sanseintrykk, altså en synestetisk tenkning. Wagners innflytelse på symbolistene kan her vanskelig overvurderes, idet hans tanker om en sammensmeltning av kunststartene (*Gesamtkunstwerk*) fant en voldsom resonans i symbolistenes synestetiske tenkning.⁸⁵ Som Jarocinsky skriver:

What attracted the poets in the 'synthetic' art of Wagner was the union of words and sounds, the symbolism of the musical *Leitmotifs*, and especially the element of mysticism which particularly appealed to their imagination⁸⁶

Wagner og Debussy vil jeg komme tilbake til (se side 68).

At Debussy hadde utstrakt omgang med de viktigste symbolistene i Paris mot slutten av 1800-tallet, er et faktum som blir utførlig belyst av Jarocinsky.⁸⁷ Selv om det nøyaktige tidsrommet er ukjent, vet man at Debussy, sannsynligvis allerede i 1890, fikk adgang til de sagnomsuste *mardis chez Mallarmé*.⁸⁸ Dette

⁸³ (Slik, i denne kunsten, vil bilder fra naturen, menneskelige handlinger, alle konkrete fenomener ikke manifesteres i seg selv. De er heller sanselige fremtoninger, ment å representere esoteriske bånd med de opprinnelige idéene.) Symbolism, Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Symbolism_\(arts\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symbolism_(arts)) (pr. 26.02.2013)

⁸⁴ Symbolism, Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Free_verse (pr. 01.03. 2013)

⁸⁵ Flamm (1994): s. 5

⁸⁶ Jarocinsky (1976): s. 72

⁸⁷ Se for eksempel Jarocinsky (1976) s. 81

⁸⁸ Ibid s. 90

var sammenkomster der Stehpane Mallarmé – mannen bak *L'après-midi d'un faune*, diktet som skulle gi næring til Debussys orkesterstykket ved samme navn – trakk til seg den kulturelle intelligentsiaen og avantgarden i Paris på den tiden, deriblant poeter som Paul Verlaine, W.B. Yeats og Jules Laforgue, og malere som Claude Monet og James Abott McNeill Whistler.

Det blir også ofte understreket at Debussy gjerne brukte symbolistiske tekster som utgangspunkt for sin musikk. Berømte eksempler på dette er *Pélleas et Mélisande*, basert på et skuespill av Maurice Maeterlinck, og *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Som et siste knusende argument for at det vil være absurd å kalle Debussy for noe annet enn symbolist, blir gjerne et sitat av komponistvennen Paul Dukas trukket frem:

La plus forte influence qu'ait subie Debussy est celle des littérateurs. Non pas celle des musiciens.⁸⁹

At Debussy lot seg påvirke mer av poesi enn noen annet, ja, til og med musikk, må da si alt. Eller må det?

IMPRESJONISMEN – EN KORT OVERSIKT



Figur 22 Vannliljer, 1919, Claude Monet

En utstilling i 1874, Claude Monets bilde *Impression, soleil levant*, og en syrlig kritiker med hang til å spotte kunst han ikke likte: Dette er de velkjente faktorene som skulle opphav til begrepet "Impresjonisme", en retning innenfor billedkunsten som på en måte representerer det første skrittet vekk fra motivets betydning og inn i en abstrakt verden der formene og fargene i seg selv skulle bety mest.⁹⁰

Selv om malerne som ble stemplet som "impresjonister" av kritikeren og kunstneren Louis Leroy ikke følte seg helt hjemme med begrepet, ble det snart hengende ved dem.⁹¹ Blant de viktigste av disse kunstnerne finner vi navn som Eduard Manet, Pierre August Renoir, Edgar Degas, Alfred Sisley og Claude

⁸⁹ (Den sterkeste innflytelsen på Debussy kom fra forfattere, ikke fra musikere.) Sitat av Paul Dukas, hentet fra Wenk (1976): s. 1

⁹⁰ Bowness (1994): s. 860

⁹¹ House (1981): s.788

Monet. Selv om denne gruppen representerte en stor spennvidde med hensyn til teknikk og estetikk, kan vi allikevel fra et generelt synspunkt si at visse trekk er blitt stående igjen som karakteristiske for retningen. Eksempler på dette er: en fri og intuitiv penselbruk; sidestilling av ublandete farger på lerretet; maling i friluft; en nøye iakttakelse av lys og lysets effekt på motivet; alminnelige, virkelige motiver og vektlegging av bevegelse.⁹²

En empirisk tilnærming til det å se motivet slik det virkelig kom til syne for øynene deres – ikke slik intellektet visste at "det så ut" – var den bærende drivkraften for disse malerne. Siden et motiv alltid blir sett på et bestemt tidspunkt, i et bestemt lys og fra en bestemt vinkel, blir fangingen av motivet en øyeblikkskunst; det blir paradoksalt nok å understreke virkelighetens uopphørlige metamorfose, ved å fryse et bestemt øyeblikk av tiden. Jarocinsky skriver:

It was the Impressionists who started the 'de-materialisation of matter', and who understood that the world was not 'being', but 'becoming'. As A. Hauser has pointed out, they transformed the representation of nature into a process, 'en naissance et passage'.⁹³

Når Monet maler det samme motivet om og om igjen, som tilfellet er med for eksempel *Nymphéas* (Vannliljer), er det derfor en fascinasjon av de uendelig mange fremtoningene disse blomstene kan fremstå i. Det blir en undring over at de samme blomstene, det samme motivet hele tiden er noe nytt, hele tiden i en prosess, litt som et ekko av Heraklits berømte utsagn om at det ikke går an å stige ned i samme elv to ganger.

Når det gjelder Debussys syn på impresjonistene, finnes det lite eksternt bevis for at disse utgjorde en avgjørende estetisk innflytelse på ham, noe Jarocinsky gjør et stort poeng ut av.⁹⁴ Nigel Simeone, i sitt essay *Debussy and expression*, bringer – dette til tross – frem noen nyanser om Debussys syn på Monet som Jarocinsky later til å ha utelatt. Blant annet viser hun til et Debussy-sitat med følgende ordlyd: "You do me a great honour by calling me a pupil of Claude Monet".⁹⁵ Andre steder er derimot Debussy uttalt fiendtlig overfor "impresjonismen", selv om det til tider kan virke som det er selve begrepet og dets implikasjoner han reagerer imot, og ikke de malerne som faller inn under det.⁹⁶

Blant billedkunstnere som man vet øvde innflytelse på Debussy, finner vi navn som ikke er forbundet direkte med impresjonismen: Sandro Boticelli, Gustave Moreau, James Abbot McNeill Whistler og sist, men ikke minst, J.M.W. Turner. Om den sistnevnte uttalte Debussy i et brev til Durand i 1908 at han var "the finest creator of mystery in the history of art".⁹⁷

Første gang begrepet impresjonisme dukker opp i forbindelse med Debussy, er i 1887, da i en kritikk av hans stykke *Printemps*, ført i pennen av institusjonen *Académie des Beaux-Arts*:

M. Debussy certainly cannot be blamed on the score of either platitude or banality. He has, on the contrary, a marked – perhaps too marked – tendency to cultivate the strange and the unusual. He

⁹² Impressionism, Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Impressionism> (pr.28.02.2013)

⁹³ Jarocinsky (1976): s. 8

⁹⁴ Ibid. s. 91

⁹⁵ Simeone (2003): s. 103

⁹⁶ Ibid. s. 102

⁹⁷ Jarocinsky (1976): s. 92

clearly has a strong feeling for colour in music which, when exaggerated, causes him to forget the importance of clarity in design and form. It is very much to be hoped that he will be on his guard against that vague 'Impressionism' which is one of the most dangerous enemies of truth in any work of art.⁹⁸

Den klart negative konnotasjonen "impresjonisme" her har – som en slags kunstnerisk hedonisme uten form og essens, skulle etter hvert forandre seg. Hvis begrepet i starten ble brukt nedsettende av konservative krefter, da som en fellesbetegnelse for alle omveltningene som skjedde innenfor kunsten mot de siste tiårene av 1800-tallet, fikk det etter hvert større aksept. Dette skjedde etter hvert som avantgarden ble mer "mainstream", det vil si etter hvert som de impresjonistiske malerne nådde ut til et større publikum. På samme måte ble også begrepet "musikalsk impresjonisme" mer vanlig og assimilert av musikere og kritikere, ettersom de mente at det hadde applikasjonsverdi på musikken de forsøkte å beskrive. Hvor kommer så *La Mer* inn i bildet – inn i diktet?

4.2.1. Symbolismen i *La Mer*

Symbolisme i musikk kan ikke bety det samme som programmusikk. Det kan ikke bety at et bestemt stykke symboliserer, i konkret forstand, en elv, et dikt eller et hav. Det må heller bety at musikken frembringer en opplevelse i lytteren, en slags tilstand, at det suggerer ham inn i en drømmeverden der musikken kan ha uendelig mange betydninger. Slik sett kan all musikk potensielt ses på som symbolsk, ettersom den er, med Jaroncinskys ord, "an 'a-semantic' art *par excellence*".⁹⁹ Allikevel, man må kunne si at Debussys musikk står i en særstilling når lytteren alltid blir drevet med den, når assosiasjonene aldri stopper. Det er faktisk noe ved selve skapelsesprosessen til *La Mer* som bærer bud om en symbolisme og abstraksjon; en komponist som gjenskaper havet ut fra erindringen han har om det, langt inne i Frankrike. Debussy står ikke foran havet for å finne inspirasjon, men i bruker i stedet minnene fra barndommen for å vekke det til live (se kapittel 2, s. 13).

I Bärenreiters artikkel om symbolisme i musikk (*Symbolismus und Musik*) hevdes det at det er vanskelig å påvise formale symbolistiske trekk i en musikkanalyse, og at søket etter analogier mellom kunstartene som oftest innskrenker seg til å peke på konkrete historiske fakta, som samarbeid mellom dikter og komponist osv.¹⁰⁰ Jeg er enig i at jakten på analogier er vanskelig og at det er fristende kun å peke på faktorer utenfor selve verket for å argumentere for en isme. Samtidig bør det være verket selv som kan gi oss størst forståelse av en komponists estetikk, et synspunkt jeg allerede har vært inne på. Jeg vil derfor forsøke, mer eller mindre konkret, å argumentere for symbolisme i *L.M.*

Som vi har sett i analysen av første sats, finner vi et formspråk som i seg selv er tvetydig, der forskjellige elementer vitner om forskjellige former og segmenteringer. Når Debussy lar to forskjellige symmetriske vendepunkter prege Introduksjonen, skaper han et slags surrealistisk paradoks der to forskjellige former åpner opp for to forskjellige lesninger av musikken, på sett og vis på samme måte som en symbolistisk poet søker å oppnå multiple lesninger av det samme ordet og samme diktet. Den tematiske makroformen er helt åpen, helt uten symmetri, mens den klanglige makroformen har en enkel ABBA-symmetri. Samtidig er den interne formen i flere av delene preget av symmetri, som for eksempel bueformen i Introduksjonen. Disse elementene, at musikken er symmetrisk hvis vi zoomer inn,

⁹⁸ Ibid. s.11

⁹⁹ Jaroncinsky (1976): s. 36

¹⁰⁰ Flamm (1998): s. 8

asymmetrisk hvis vi zoomer ut, men så igjen symmetrisk hvis vi fokuserer på den klanglige formdannelsen, alt dette kan forstås på bakgrunn av symbolismen der det underfundige og ikke-realistiske spiller en stor rolle.

At Debussy ikke gir oss sikre strukturelle høydepunkter, at han lar oss stille spørsmålstegn ved hva som er hovedtema, og hva som er sidetema, kort sagt, hans evne til å manipulere vår hierarkiske forståelse av musikken, gir også uttrykk for det tvetydige og symbolistiske hos ham. En sats med et klart hovedtema, et klart sidetema, en klar eksposisjon osv. blir mer gjennomsiktig og mer håndgripelig for lytteren – den blir på sett og vis mer konkret. Hos Debussy blir formen og hierarkiforståelsen mer sløret. Samtidig er det her viktig å presisere at musikken på ingen måte er amorfisk; den har form, men formen bryter med det konvensjonelle og bryter med våre forventninger.

Den stadige flyten i musikken, det at et motiv kan lede uanstrengt over i et annet, at musikken vokser frem som en organisme, er også noe som har sin parallell i symbolistisk diktning. Ord som strømmer fritt ut på papiret, gjenspeiler en estetikk der toner får leve sitt eget liv.

I det hele tatt er det assosiativt i musikken en gjenklang av symbolistisk estetikk. Når jeg peker på at den trestrøkne *cess* i fiolin, takt 72, er en klanglig reminisens av trestrøken *h* i fiolin, Introduksjonen, vitner dette om en estetikk hos Debussy der ytterst subtile virkemidler umerkelig spinner tråder frem og tilbake i partituret – litt på samme måte som et ord umerkelig assosieres med og leder over i et annet hos symbolistene (se analysen s. 21, fig. 4)

Transformasjoner av temaer og deler er også noe som går igjen i musikken. En transformasjon av Det sykliske tema kommer til uttrykk i Tema VI, der vi så vidt kan skimte konturene og omrisset av det førstnevnte (se fig. 8). Måten Debussy bearbeider det tematiske materialet på, er ikke formalt og logisk slik man vil finne det hos en Bach eller en Brahms. Det er fritt og assosiativt, nesten drømmeaktig, noe som kan relateres til det kunsthistorikeren John Milner skriver om symbolismen:

... in the case of Symbolism and Surrealism the concept of a creatively potent dream (*le rêve*) serves to liberate the dreamer from the constraining disciplines of creativity, for if the artist *dreamed* in front of his work, necessarily it was at once remote from the exigencies, and indeed the responsibilities, of daily life.¹⁰¹

En annen form for drøm utspiller seg mellom Introduksjonen i første sats og Introduksjonen i tredje sats. Denne gangen er det et slags marerittaktig vrengebilde som trer frem, i det elementer fra den første Introduksjonen blir pervertert i den siste (se analysen s. 45, fig. 17). Alle slike former for reminisenser, det være seg klanglige, harmoniske, tematiske fusjoner av temaer el. liknende – peker på en form for drømmeaktig symbolisme der elementer flyter over i og fargelegger hverandre, der grensen mellom hva som er "nå" og hva som er "da", blir sløret.

Vi har sett i formanalysen hvordan Det jambiske motiv gjennomstrømmer hele verket, både som en selvstendig enhet, men også inkorporert i andre temaer. Det har altså en strukturerende funksjon på tvers av satsene. Dette motivet trer også frem i andre verker av komponisten der havet spiller en fremtredende rolle, skrevet like før og etter *L.M. I Sirènes*, siste sats av triptykonet *Nocturnes*, er sirenenes måte å trollebinde en ulykkelig sjøreisende på, gjentakelsen av Det jambiske motiv. Det dukker også opp i operaen *Pelléas et Mélisande*; i Akt 2, Scene 2, rett før Pelléas synger "*Entendez-vous la mer derrière nous?*" ("*Hører De havet bak oss?*"). I tillegg hører man det i Akt 3, Scene 3, før og etter at Pelléas

¹⁰¹ Milner(1994): s. 818

synger "Et maintenant, tout l'air de toute la mer..." ("Og nå, all havets lukt") (fig. 23).¹⁰² Det kan altså virke som om Debussy bruker dette motivet på tvers av verker som et symbolsk ledemotiv for havet eller vann, i arven fra Wagner.¹⁰³ At symbolistene dyrket Wagner¹⁰⁴, og at Debussy i sin ungdom absorberte mye av Wagners musikk, er ikke *per se* et argument for symbolisme i *La Mer*. Det bør allikevel ikke overses i denne diskusjonen, ettersom det kan si oss noe om de estetiske impulsene og strømningene som gikk på tvers av kunstartene i Debussys samtid.

Figur 23: Det jambiske motiv som et symbol for vann på tvers av verker

The figure consists of three musical score excerpts. The top excerpt is from *La Mer*, showing a bass clef, key signature of two sharps (D major), and 6/4 time signature. A bracket labeled 'det jambiske motiv' spans three measures, with a '3' above the first measure. The middle excerpt is from *Pelléas et Mélisande*, showing a trumpet part (Trp.) in 4/4 time, key signature of two sharps, and dynamics *pp*. The bottom excerpt is from *Sirènes*, showing two staves for mezzosoprano (mezzosopranner) in 12/8 time, key signature of two sharps, and dynamics *p*.

Når det kommer til harmonikken i *L.M.*, har den vist seg å ha både en sanselig/kolorativ og en strukturell rolle (se for eksempel avsnitt 3.2.6, s. 40). Et interessant forsøk på å tolke Debussys harmoniske språk inn i en symbolistisk ramme, blir gjort av Jarocinsky:

The dissonant chords have by now ceased to be a transition between two tonalities (...) everything is called into question again and again and takes on an ambiguous, polyvalent character, while the parallel chords clearly mark a new stage in the evolution of 'thinking in sound'. Trusting his own instinct, Debussy broke the traditional rules, instituted a new musical language and a new kind of Symbolism; he allowed his hearer's imagination free play, enabling it to explore a vaster realm, liberated from the narrow bondage of the traditional system.¹⁰⁵

¹⁰² Et lite forbehold: Det jambiske motiv dukker opp også i andre steder i operaen der det *ikke* refereres konkret til havet. Det er allikevel måten det blir trukket frem på, klanglig og dynamisk, de stedene der det refereres til havet, som gjør det rimelig å knytte motivet og havet sammen. At det gjennomstrømmer musikken nesten umerkelig også andre steder i operaen, gir i så måte motivet en mer symbolistisk, mer assosiativ og efemerisk kvalitet enn som ellers ville ha vært tilfelle.

¹⁰³ François de Médicis tar i sitt essay "le crépuscule wagnérien noyé dans le zénith debusyste?" til orde for at spor etter Wagner er å finne mange steder i *L.M.* Selv om en del av forbindelsene han forsøker å påvise ikke virker overbevisende, er noen av dem verdt å legge merke til. Blant annet peker han på at akkorden som setter inn takt 6, første sats, er nesten identisk med den berømte "Tristanakkorden". Se de Médicis (2007): s. 196

¹⁰⁴ Se s. 63

¹⁰⁵ Ibid. s. 158

På en måte er det problematisk å se på harmonier i seg selv som bærere av mening. Når klangen og harmonien ofte blir trukket frem som noe av det mest sanselige hos Debussy, det som får oss til å se bort fra funksjoner eller andre abstrakte konsepter, da betrakter vi ikke akkorden som et symbol, men som noe fysisk og sanselig, noe høyst reelt. Samtidig er Jarocinsky inne på noe ved at Debussy brøt med de tradisjonelle reglene og den tradisjonelle harmoniske syntaks – dermed brøt han med våre forventninger om hva som kunne komme før og etter en akkord, hva en akkord på den måten kunne "bety". Når en dissonans ikke lenger betyr at den må lede til en konsonans, men kan lede til nesten hvilken som helst annen samklang, da er det sant at klangen er "liberated from the narrow bondage of the traditional system".

Arabesken blir også trukket frem av Jarocinsky som et symbolistisk element i Debussys musikk. Ettersom flere av temaene og motivene i *L.M.* har en arabesklignende kvalitet fortjener dette aspektet å bli løftet frem også her. Jarocinsky skriver:

What is generally understood by the term 'arabesque' is that capricious and sinuous line which had its origin in the motifs of stylised plants in Greek, Byzantine, Arabic and Persian ornamental art. But for Baudelaire already 'the arabesque line is the most spiritual of all' (...) It is especially prominent in the graphic and decorative arts of the *fin de siècle*; the arabesque thus became an essential feature of the '1900 style' in which the epoch tried to express its universalist and spiritualist aspirations.¹⁰⁶

Hva vi kan lese ut av disse linjene, er ikke et direkte argument for at arabesken er et symbolistisk element, men heller at den var en viktig del av det estetiske klimaet på Debussys tid. De arabesklignende Tema V, eller Tema IX, er altså uttrykk for en estetikk der orientalske trekk blir absorbert av så vel poeter som musikere og malere. Samtidig fremhevet Debussy interessant nok Johan Sebastian Bach, når han snakket om mestere av den musikalske arabesken.

The primitives – Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso etc, all made use of this divine 'arabesque'. (...) Bach, adopting the arabesque, made it more fluid and more supple and, in spite of the severe discipline to which this great master subjected Beauty, enabled it to move with that constantly renewed and free fantasy which still astonishes us today.¹⁰⁷

"Symbolismen i Bach" kunne man kanskje si, hvis man ville være kreativ og trekke tråder frem og tilbake i tid. Uansett er det tankevekkende at Debussy tar opp i seg impulser fjernt fra ham selv i tid og rom – det være seg 1900-tallets Indonesia eller 1700-tallets Tyskland – og katalyserer dem alle til sin egen personlige uttrykksform.

Hvis en interesse for det orientalske og sensuelle lå i tiden, var det også kunstnere som interesserte seg for langt mer abstrakte aspekter ved tilværelsen. Howatt skriver, i forlengelsen av sin gyldne-snitt analyse, utførlig om hvordan struktur og tallforhold/tallsymbolikk var noe som opptok flere i den symbolistiske kretsen:

The Symbolists were specially interested in this subject (numerical structure) for two reasons – the possible cabbalistic and other hidden connotations of the numbers themselves on the one hand, and, on the other, the more practical use of numbers in shaping and balancing forms. (...) Edgar

¹⁰⁶ Ibid. s. 104

¹⁰⁷ Ibid. s. 104

Allan Poe was one of the most dominating of all the literary influences on Debussy, and his essay 'The philosophy of composition' – virtually a catechism to many of the Symbolists – puts this relationship between expressive freedom and formal strictness neatly in focus. Poe's aim in this essay is to scotch completely the idea of artists forming their works in an inspired haze, without any idea of the precise mechanisms that shape them. Selecting 'The Raven' as one of the best-known and dramatically most effective of his poems, he explains: "*It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition – that the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.*"¹⁰⁸

At presisjon og struktur kan ligge som et teoretisk bakteppe for en estetikk der drømmer, fantasi og idéer veves sammen, kan ved første øyekast virke paradoksalt. Dette til tross; det er mulig at strukturen og formen kan virke som ekspressiv katalysator. Det er naturligvis ikke strukturen og formen i seg selv som skaper drømmene, men det formelle rammeverket, opplevelsen av at ting henger sammen på et større plan, muliggjør muligens kunstens og musikkens evne til å uttrykke det som ellers ligger skjult for oss. Dermed kan eksempelvis kompleksiteten som jeg har forsøkt å påvise i andre sats, ses på som et ekko av Poe's ord. Den satsen som tilsynelatende virker helt improvisatorisk, nesten som en eneste lang kjede av innfall, er egentlig på et dypere plan formet av et enkelt heltonemotiv, et motiv med ringvirkninger for hele satsen (se avsnitt 3.2.6 og fig. 14).

Et siste element jeg vil drøfte på bakgrunn av symbolismen er tidsaspektet. Hvis det jeg har drøftet opp til nå kan relateres til analysen, vil det følgende være basert på det jeg har omtalt i kapittel 4.3., "Tid". Det vil si at der det tidligere kun var et nivå fra partituret og opp til tolkningen av symbolisme, er det nå to nivåer. Konsepter som lineær tid, ikke-lineær tid, tid som peker i flere retninger, alt dette er intersubjektive fortolkninger av musikken, uten en konkret forankring i partituret. Det blir derfor kanskje dobbelt subjektivt, eller dobbelt fortolkende når jeg vil hevde at tidsfornemmelsen i *L.M.*, den ofte paradoksale og surrealistiske tidsopplevelsen jeg har forsøkt å argumentere for, har en symbolistisk gjenklang. Hvis drømmen er symbolistens doméne, hva er ikke da mer symbolistisk enn opplevelse av at tid komprimeres, eller at fortellingen som fortelles er et lappeteppe av forskjellige historier, alle med forskjellige årsaker og mål? Det er nettopp i drømmetilstand at slik skjer, at tiden plutselig stopper opp, eller at den går fort nok til at vi rekker å drømme om vår egen fødsel og død i løpet av en kort REM fase. Derfor, i tillegg til de andre faktorene tidligere drøftet, er det symbolisme i *L.M.*

¹⁰⁸ Howatt (1983): s. 177

4.2.2. Impresjonismen i La Mer

Impresjonisme i musikk – hvis det finnes noe slikt¹⁰⁹ – må dreie seg om et slags eget musikalsk perspektiv, et volum eller en stofflighet i klangen. Det må bety at to av kjerneelementene i billedkunstens impresjonisme, lysspill/fargespill og bevegelse¹¹⁰, også er i musikken. Hvis den som skriver adopterer visuelle/optiske begreper i sin omgang med musikk, slik som lys, form osv., kan man her merke seg at *spill* og *bevegelse* egentlig er mer ”musikalske” begreper. (Et maleri kan være ladet med og uttrykke bevegelse, men det blir naturligvis bare på et uttryksmessig plan ettersom bevegelse i rom forutsetter bevegelse i tid, noe et bilde ikke har).

Det blir ofte hevdet at analogier mellom billedkunst og musikk kan være problematisk fra et ontologisk ståsted. Jarocinsky advarer mot det han kaller en ukritisk bruk av ”system of metaphors”, samtidig som han hevder at terminologien sannsynligvis er oppstått som en følge av at musikk er notert på en flate, og at ”notebildet” dermed har forplantet seg over i den klingende musikken.¹¹¹ En større diskusjon av denne problematikken, vil være av så vel en filosofisk som en psykologisk og semantisk art og vil ligge langt utenfor denne oppgavens rammer. Allikevel tillater jeg meg følgende tanker:

Metaforbegrepet blir litt for arbitrært ettersom det impliserer en språklig konvensjon og ikke en mer naturlig sammenheng mellom begreper. Dermed kan man eksempelvis argumentere med at like lite som min ”elskede” faktisk er en ”rose”, går en melodi faktisk ”oppover”. Det arbitrære i dette ville være å underkjenne hele synestesifenomenet, der visse sanseinntrykk naturlig assosieres med andre. Kanskje man heller kan snakke om forskjellige grader av abstraksjon når man bruker optiske begreper om musikk. Språklige begreper er per definisjon abstraksjoner: Begrepet farge er en språklig abstraksjon av et fenomen som rent fysisk er elektromagnetiske svingninger. Når musikeren adopterer fargebegrepet i sin diskusjon av musikk, kan man derfor hevde at han kun går ett abstraksjonsnivå opp fra det forrige (optiske) nivået. Alt blir derfor språklige abstraksjoner på forskjellige nivåer. Å hevde at klang ikke *egentlig* er det samme som farge, impliserer at begrepet *farge* er det samme som det fysiske fenomenet det gir sitt navn til. Hvis alt dette blir en for mystisk -”verden er en samling tegn”- diskusjon, så la gå. Den ville sannsynligvis funnet gjenklang hos Mallarmé og Verlaine...

At Debussy selv så på orkestrering som analogt til fargebruken i et maleri kommer for øvrig frem fra en samtale han hadde med den belgiske fiolinisten og komponisten Eugène Ysaÿe, når han omtaler orkesterverket *Images*. Her sier Debussy at han sammenlignet klangen han var ute etter med ”forskjellige kombinasjoner som kan oppnås fra en og samme farge”.¹¹²

Så hvis klang er analogt med fargelegging og melodi er analogt med linje osv., kan man spørre seg: Når er det at fargene danner en form i musikken? Når er det at en ren sanselig opplevelse av lyd, en opplevelse som på en måte står utenfor tiden, blir med og *former* vår opplevelse av tid, segmenterer og strukturerer denne? Det kan naturligvis være ved hjelp av klanglige kontraster. Slik to kontrasterende farger ved siden av hverandre vil danne en form i grensen mellom dem, en segmentering, vil også

¹⁰⁹ Både Dömling og Jarocinsky setter store spørsmålstegn til begrepet ”musikalsk impresjonisme”, ettersom det i deres øyne hovedsakelig springer ut fra en historisk misforståelse og utilstrekkelige analogier mellom bilder og musikk. Dömling påpeker også det problematiske ved at én mann kan gi opphav til en egen isme i musikken. Min diskusjon av *L.M.* vil direkte, eller indirekte ta stilling til flere av disse momentene. (Se for eksempel Jarocinsky s. 13, eller Dömling s. 27)

¹¹⁰ Palmer (1973): s. 15

¹¹¹ Jarocinsky (1976): s. 51

¹¹² Devoto (2003): s. 184

kontraster i klangfarger segmentere musikken. Men her bør det presiseres at ikke alle klanglige kontraster vil være formskapende; da ville ethvert bytte av instrument kunne sies å være formskapende. Det må heller være i det opplevelsen av kontrasterende klangfarger blir så stor, når denne opplevelsen likestilles med eller trumfer opplevelsen av de andre parametrene, idet man når en slags grense – at orkestreringen er formdannende. En distinksjon mellom klanglig variasjon og klanglig formdannelse bør altså foretas. Her må man naturligvis erkjenne at dette er og blir subjektivt. Det er altså langt lettere å argumentere for en tematisk eller harmonisk formdannelse enn det er å argumentere for en klanglig sådan. Slik er det ikke uten grunn at analytisk litteratur om orkestrering ofte begrenser seg til deskriptive tautologier. Likeledes hører man ofte argumenter som at ”pianoreduksjonen av verket fjerner noe essensielt i musikken”. Slike argumenter gir uttrykk for noe svært upresist og opplevd, noe man overhodet ikke kan argumentere for analytisk. Når de allikevel ofte blir fremsagt, later det til å være på bakgrunn av en intersubjektiv forståelse av musikken, noe som kanskje ikke veier tungt i en partituranalyse, men som kan være uunnværlig i en mer estetisk diskusjon.

Det trenger ikke nødvendigvis å være skarpe klanglige kontraster som trekker klare skillelinjer og som dermed tegner en form. Også farger som vokser ut av hverandre, danner en form. Optisk ville dette være som i et bilde der fargemoduleringen gjør at vi ikke helt klarer å si hvor det ene objektet slutter, og hvor det neste begynner. Nettopp denne typen fargebruk og avbildninger av motiver er typisk for impresjonismen (se fig. 22). Første sats av *L.M.* er full av slike steder. Sjelden trekkes det skarpe fargekontraster, men i stedet vokser nye klangfarger hele tiden ut av gamle.

Et av de mest berømte stedene i *L.M.* hva angår orkestrering, er i 1. sats ved takt 84, der klangen av 16 celli vokser opp fra dypet. Grensen for hva som kan kalles ”formskapende orkestrering”, er her absolutt nådd. Klangen når her nettopp denne stoffligheten jeg har omtalt ovenfor; det er som om man fysisk kan ta og føle på den. Bruno Gousset påpeker i sin artikkel *La Prééminence du timbre dans le langage musical de "La Mer" de Debussy* hvordan det revolusjonære i dette partiet ene og alene ligger i orkestreringen. Det interessante ved hans argumentasjon er at det tematiske og harmoniske materialet relativt sett er ganske konvensjonelt og skiller seg lite fra tidligere modeller.¹¹³ Slik blir tanken om at noe essensielt forsvinner ved en pianoreduksjon satt på spissen; ikke bare forsvinner noe essensielt, men det som var revolusjonært er nå blitt konvensjonelt.

Når det gjelder klangskulptering er det noe jeg har påpekt flere steder i analysen som sentrale trekk, både ved starten av 1. sats (se avsnitt 3.1.1.) og i Introduksjonen av 3. sats, takt 22 (se avsnitt 3.3.1). I det første tilfellet er det en harmoni som blir spaltet klanglig i orkesteret, i det andre et motiv som blir avtegnet på forskjellige måter orkestralt. Begge disse eksemplene bærer i seg en analogi til impresjonismens estetikk, der nettopp fargebruken og fargespillet – og ikke skyggeeffekter – er det som gir objektene volum og form – altså skulpterer frem objektene. Igjen er vi tilbake til det at klangen får en slags stofflighet eller et volum i Debussys musikk, en fysisk fremtoning.

I boken *Impressionism in Music*, forfattet av briten Christopher Palmer, blir det argumentert for at Debussys orkestrering kan ses i lys av Pointilismen. Palmer skriver:

... and this fragmentation or individualization of the orchestral palette with every player making his miniscule but distinctive contribution to the overall soundpattern is akin to the *pointilliste* technique in painting.¹¹⁴

¹¹³ Gousset (1986): s. 40

¹¹⁴ Palmer (1973): s. 23

Analogien er både interessant og relevant i denne sammenhengen ettersom pointillismen regnes som en spesiell gren av post-impresjonismen. Den bør allikevel nyanseres, for det er ikke alle steder at instrumentene utgjør et "distinctive" bidrag, slik det her hevdes. Første og siste sats har en type orkestrering der klangfargene blandes mer enn i andre sats. Sant nok, det er ikke en orkestrering der klangfargene utligner hverandre til en monokromatisk masse. Alle de små bidragene i orkesteret gjør at klangen spraker, skaper et fargespill, uten at øret nødvendigvis klarer å skille instrumentene fra hverandre (se for eksempel sats 1, tall 8). Andre sats har kanskje mer av det Palmer omtaler som pointillisme. Her settes klangfarger opp mot hverandre, her blir lydbildet preget mer av punkter og detaljer. Uansett er distinksjonen hårfin og gir i forskjellig grad uttrykk for det samme fenomenet; fargespillet eller interaksjonen av små klang-partikler er noe som gjelder både for impresjonismen og for pointillismen, således også for *L.M.* Hvorvidt man hører punkter distinkt eller effekten av dem når de møter hverandre er nå, som så ofte ellers, et åpent spørsmål.

På et mer abstrakt nivå enn fargebruk/orkestrering kommer idéen om bevegelse i impresjonisme eller det Jarocinsky kaller "becoming". Prosessene som skjer i naturen, det at lyset reflekteres litt annerledes på den samme åkren på en annen tid av dagen, det at vi ser på den samme blomsten, men at den aldri er helt den samme, har sin parallell i det organiske hos Debussy. En evig gjenganger i analysen har vært hvordan nye formdelere, nye temaer osv., vokser frem "av seg selv" på en autonom måte. Hos Debussy får man følelsen av at små musikalske celler – så snart de er blitt plassert på det musikalske lerretet – får sitt eget liv og sprer seg utover i tid og rom. Man kan for eksempel trekke frem Første hoveddel av 1. sats, der én underliggende idé stadig genererer nye variasjoner (se analysen avsnitt 3.1.3.). Det er en slags naturlig prosess denne musikken beskriver. På samme måte, og også her med analogi til naturen, ser vi "mutasjoner", eller at temaer og motiver kan gjennomgå forandringer slik at vi nesten ikke kjenner dem igjen. Det er det subtile og uanstrengte, nesten passive, ved disse prosessene som innbyr til å bruke dette begrepet. Likedan er det noe organisk ved fusjoneringen og blandingen av forskjellige elementer hos Debussy, litt som at én idé befrukter en annen – metaforene og analogiene er mange.

"Music is precisely the art which is nearest Nature. Despite their claim to be expert translators, painters and sculptors can only give us a fairly free and always fragmentary interpretation of the beauty of the universe. They can capture and fix only one of its aspects, only for a single instant: only musicians are able to capture all the poetry of night and day, of heaven and earth, and to re-create their atmosphere and give rhythmic force to their intense vibrations"¹¹⁵

En hel bok kunne vært fylt med lignende uttalelser av Debussy der han lovpriser naturen på forskjellige måter.¹¹⁶ Det er den samme kjærligheten til elementene man finner igjen hos de impresjonistiske malerne, den samme viljen til å gjengi dem så ærlig som mulig¹¹⁷, samtidig som Debussy gir uttrykk for noe mer enn bare gjengivelsen av øyeblikket. Poesien i naturen, alle stemningene den frembringer, sykluser av død og gjenfødelse, natt og dag, alt dette bringer en større dimensjon til Debussys estetikk enn malernes bilder. Særlig vannet inntar en unik rolle i Debussys verden. André Souris gir oss en analogi mellom Debussys formspråk og vannets egenskaper:

¹¹⁵ Jarocinsky (1976): s. 96

¹¹⁶ Se også sitatet som innleder del 4, s 61

¹¹⁷ Simeone (2003): s. 102

Mais tout se passe comme si le mouvement engendrait lui-même la substance sonore, ainsi que l'eau d'une source semble engendrée par son jaillissement. A la lumière de cette image, l'on voit bien que le thème profond de l'imagination créatrice de Debussy, a été le thème de l'eau.¹¹⁸

Vann som noe dynamisk er det Souris har i tankene. Men vannet bryter og reflekterer også lys, derav kan man forstå impresjonistenes interesse for vann- og havmotiver, et fenomen som også må ha fascinert Debussy (pianostykket *Reflets dans l'eau* er et konkret eksempel på dette).

Nils Bjerkestrand trekker en interessant parallell mellom Debussys bearbeiding av temaer og Monets stadige tilbakevending til det samme motivet, men på forskjellige tider av dagen, sett i et annet lys osv. Vi har eksempelvis sett i analysen av første sats, at Tema III så å si er identisk hver gang det presenteres, bundet til hornet (se analysen, avsnitt 3.1.2.). *Omgivelsene* rundt det, derimot, er i stadig fluks, med stadig nye klanger og teksturer. Bjerkestrands tanke er dermed at temaet i musikken blir som billedmotivet, stadig det samme; mens lyset man ser billedmotivet i, blir som klangen og tekturen rundt motivet, alltid noe annet, alltid "becoming".¹¹⁹ Man kunne kanskje innvende at når Debussy kun varierer omgivelsene, så ville det strengt talt være som å male det samme motivet, uforandret, men i et annet landskap. Allikevel er det noe intuitivt riktig ved Bjerkestrands tanke om at omgivelsene til det musikalske temaet lysetter dette på et slags vis, at vi hører det filtrert gjennom harmonikken og tekturen, på samme måte som lyset filtrerer gjenstander.¹²⁰

"Avstand" er et annet stikkord i Palmers diskusjon av impresjonismen.¹²¹ Selv om alluderingen av fjern klokkekiming, ekko og andre avstands fenomener er noe som klart forekommer i Debussys musikk, argumenterer ikke Palmer for hvorfor dette er impresjonistisk. Man kunne kanskje si at opplevelsen av rom i musikken gjør den mer lik virkeligheten. Hvis *L. M.* er en musikalsk gjengivelse av havet, vil opplevelsen av perspektiv i musikken bedre portrettere dette. Slik kan vi høre fugler i horisonten, eller voldsomme bølger som bryter rett foran føttene våre. Den klanglige lagdannelsen i *L.M.*, eller Debussys musikalske perspektiv, gir oss havet i sin utstrekning.

Palmer ser i Debussys omgang med åpne former en måte å nå ut til lytteren på, at det i disse ligger et mer kunstlet uttrykk der sanseintrykk blir mer direkte og ærlige.¹²² Det er mulig at frie former åpner opp for opplevelse av musikk som blir mer intuitiv og sanselig, at idet vi slutter å lytte etter eksposisjon og reprise osv., i det vår kognitive, venstre hjernehalvdel mer kobles ut – blir opplevelsen av musikken på sett og vis renere. Et slikt synspunkt er problematisk ettersom det gir Debussy en slags opphøyet ontologisk status vis-à-vis andre mer formbundne komponister. Uansett er det utvilsomt at Debussys allergi mot konvensjoner, hans søken etter renhet og umiddelbarhet, har sin parallell hos malerne, som også kullkastet de fleste konvensjoner.

Analogier mellom billedkunst og musikk, det være seg formelle eller mer filosofisk/abstrakte, rekker kun et visst stykke i en sammenheng som denne. Deretter må man appellere mer til en opplevelse hos leseren/lytteren/tilskueren, en *følelse* av at ting henger sammen, uten at vi med ord klarer å uttrykke

¹¹⁸ (Men alt skjer som om satsen selv gav opphav til den klanglige substansen, slik som vannet fra en kilde er et produkt av dens utspring. Ut fra dette bildet kan man se at vannet har vært en av de dypeste kildene til Debussys inspirasjon) Souris (1962): s. 136

¹¹⁹ Bjerkestrand (2005): s. 46

¹²⁰ Egentlig er det gjenstander som filtrerer og reflekterer lyset, men fra et fenomenologisk ståsted er dette irrelevant.

¹²¹ Palmer (1973): s. 24

¹²² Ibid. s. 19

hvorfor. Hvis det å trekke paralleller mellom det vi kan høre og det vi kan se i noen tilfeller er problematisk, vil det å *ikke* gjøre dette være tifold mer problematisk, idet det vil skape vanntette og kunstige skiller mellom fenomener som mange opplever som beslektede. Impresjonisme i *L.M.* – det finnes.

4.2.3. Mallarmé og Bach, Java og Turner ...

På sett og vis spiller det ingen rolle hva vi kaller barnet, det har mange navn, kanskje nettopp fordi vi har det så kjært, fordi det betyr så mye for så mange mennesker. *L. M.* står som det er, det trenger egentlig ikke å bli definert innenfor en isme eller underlagt andre filosofiske problemstillinger, det har ikke behov for det. Kanskje annen, mindre fantastisk musikk trenger diskusjoner og forklaringer, lange verbale utredninger, for at man i det hele tatt skal kunne få noe ut av lytteropplevelsen.

At Debussys musikk gir rom for så mange ulike tolkninger og forståelser, reflekterer allikevel noe essensielt ved *L. M.* og hele Debussys vesen, som alltid var preget av det gåtefulle og underfundige, som aldri lot oss skue kortene han hadde på hånden. Det er også interessant at det tvetydige hos Debussy får utslag på flere plan – ikke bare i det vi diskuterer estetikken hans åpnes det opp for mange perspektiver og mange tolkninger – også i det rent teknisk-analytiske stilles vi overfor forskjellige lesninger. Det er kanskje ikke tilfeldig at det mange-fasettete og mangfoldige preger så vel en analyse som en estetisk diskusjon, da disse egentlig kun representerer to forskjellige syn på et og samme objekt.

At en komponist blir gjenstand for så stor debatt når det kommer til hans estetikk, bærer vitne om at vi har å gjøre med en musikk som på sett og vis motstår klassifisering. Debussys musikk er akkurat like underfundig og magisk som alle hans sitater om musikk skulle tilsi (se sitat s. 14). I en diskusjon om Debussys estetikk er det derfor spørsmålet som er viktigere enn svaret. Det er prosessen – der vi reflekterer rundt musikken, der vi belyser forskjellige og til dels motstridende elementer i den – som er spennende og som kan lære oss noe. Det endelige svaret, det er ikke bare uønsket, det er også umulig. Eller som Trezise skriver: "It is preferable to allow that Debussy's language is new, which is undeniable, and then be broadminded about his artistic intentions".¹²³

Debussy absorberer strømningene i tiden og bearbeider dem på sin særegne måte i samspill med sin egen fantasi. Men han lar også eldre impulser forme det musikalske språket sitt. Slik lar han strømninger fra fortid og nåtid, fra renessansen og Bach, fra Turner, Mallarmé, Java og Wagner slippe inn. Når han er klar, lar han alt som har formet ham bli til en ny form, et nytt språk – *L. M.* er bare ett av mange eksempler på dette.

¹²³ Trezise (1994): s. 36

5. Konklusjon

Formen i *La Mer* kan la seg beskrive som et flerdimensjonalt objekt. Objektet dreier seg, og etter hvert som det gjør det, ser vi at det avtegner forskjellige konturer, samtidig som det er et og samme objekt. Disse forskjellige konturene blir avtegnet av forskjellige elementer, elementer jeg har ønsket å tydeliggjøre i min analyse. Når forskjellige parametre i Debussys musikk skaper overlappende segmenteringer og klimaksforskyvninger, når en del av musikken får forskjellig funksjon ettersom man vektlegger forskjellige elementer, når overgangen mellom deler blir sløret slik at vi ikke kan si med sikkerhet når én del slutter og når den neste begynner, når den samme delen lar seg gruppere på forskjellige måter – da kan vi snakke om formen som multippel.

Det assosiative er også noe som beskriver *La Mer*, det at elementer hele tiden knyttes og leder til andre på en fri og naturlig måte. Temaer kan lede til nye temaer, klanger kan lede til nye klanger, temaer smeltes sammen med rytmer og blir et nytt tema, eller en ny rytme, eller noe helt annet. Assosiasjoner som på overflaten er umerkelige, gir en organisk struktur til musikken, gir oss en følelse av at musikken skaper seg selv. Alt Debussy gjorde var å plassere en dyp *h* i kontrabass og pauker.

Forståelsen av alt dette er noe jeg har oppnådd ved å forholde meg analytisk til musikken. Analysen har slik gjort det klarere for meg hvordan Debussy konstruerer sin musikk. Denne klarheten har på sin side gjort det lettere for meg å betrakte Debussy fra et mer estetisk ståsted, da både med tanke på tidselementet og i forhold til spørsmålet: impresjonist eller symbolist? Å skrive om opplevelsen av tid i *La Mer* blir som et naturlig supplement til den mer konkrete formanalysen. Musikken innbyr til slike filosofiske og mer fenomenologiske refleksjoner; den har en magisk kvalitet man som lytter undres over. Denne magien er også noe som leder over i "isme" diskusjonen rundt hans musikk. Her har vi sett at Debussys musikk rommer flere kunstestetiske forståelser, at det er mulig å argumentere for både symbolisme og impresjonisme i *La Mer*, at det er refleksjonen rundt estetikken som har den virkelige verdien, ikke en eventuell konklusjon – spørsmålsteget er mer verdifullt enn punktet.

Endelig er det momenter ved musikken som etter min mening ikke lar seg forklare analytisk, eller der en logisk-analytisk reduksjon av musikken kommer til kort. Det er også momenter ved opplevelsen av musikken der begrepene ikke strekker til, et område som bare er musikkens, ikke ordenes. Derfor er det heller ikke meningen at alt skal måtte forklares eller beskrives, men at vi heller bare skal være til stede i musikken og opplevelsen. Dette ville kanskje ha vært mer etter Debussys hjerte, hvis enigmatiske ord om en "mystisk matematikk"¹²⁴ gir oss en følelse av at musikken er større enn vårt begrepsapparat og større enn oss selv. Dette til tross: Formanalysen har hjulpet meg til å forstå og akseptere at Debussy er en komponist med en uhyre sinnrik og original teknikk. Denne teknikken ligger bak en estetikk man uansett aldri vil klare å definere helt rent verbalt, til det har den for mange sider, for mange lag, for mange fremtoninger. Vi kan holde musikken mellom hendene våre frem til et visst punkt, deretter må vi gi slipp...

¹²⁴ Se sitat s. 20

6. Kilder

BØKER OG ARTIKLER SORTERT ETTER FORFATTER

Barraqué, Jean: *"La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes"*, hentet fra *Analyse musicale*, 3^e trimestre 1988/3, Paris, 1988

Bale, Kjersti: *Estetikk_ En Innføring*, Pax Forlag A/S, Oslo, Oslo, 2009

Bowness, Alan: "Abstract Art", hentet fra *The Encyclopedia of Visual Art*, Encyclopaedia Britannica International, Ltd London, London, 1994

Brincker, Jens: *Musikklære og Musikalsk Analyse, del V: Form*, Engstrøm og Sjødring Musikkforlag, København, 1974

Bjerkestrand, Nils: *Om satsteknikken i Claude Debussys musikk*, Høyskoleforlaget AS, Oslo, 1998

Bjerkestrand, Nils: *Fra Debussys fødsel til Schönbergs død*, Unipub forlag og Nils E. Bjerkestrand, Oslo, 2005

Chang, Chun-Hsien: *A Study of the Technique and Function of Orchestration in Selected Works of Claude Debussy*; University of Northern Colorado, Colorado, 2002

Cook, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, Oxford, 1987

Cooper/Meyer, Grosvenor/Leonard: *The Rhythmic Structure of music*, The University of Chicago Press, Chicago 1960

De Bent/Pople, Ian/Anthony: "Analysis", hentet fra *Oxford Music Online*, internettartikkel (10.12.2012):

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1#S41862.1.2>

de Médicis, François: "Tristan dans La Mer : le crépuscule wagnérien noyé dans le zénith debussyste ?", hentet fra *Acta Musicologica, Vol. 79, Fasc. 1, 2007*, International Musicological Society, Basel, 2007

DeVoto, Mark: "The Debussy sound: colour, texture, gesture", hentet fra *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003

Dömling, Wolfgang: *La Mer*, Wilhelm Fink Verlag München, München, 1976

- Epstein, David: *Shaping Time*, Schirmer Books, New York, 1995
- Flamm, Christoph: "Symbolismus", hentet fra *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Metzler, Kassel, 1994
- Gousset, Bruno: "La prééminence du timbre dans le langage musical de la mer de Debussy", hentet fra *Analyse Musicale*, 2^e trimestre, 1986/3, Paris, 1986
- Gruber, Gerold W.: "Analyse", hentet fra *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Metzler, Kassel 1994
- House, John: "Impressionism", hentet fra *The Encyclopedia of Visual Art*, Encyclopaedia Britannica International, Ltd London, London, 1994
- Howatt, Roy: *Debussy in Proportion*, Cambridge University Press, New York, 1983
- Jarocinski: *Debussy: Impressionism and Symbolism*; Eulenberg books, London, 1976
- Kramer, Jonathan D.: *The Time of Music*, Schirmer Books, New York, 1988
- Lockspeiser, Edward: *Debussy* (fourth edition); McGraw-Hill Book Company, New York 1972
- Milner John: "Symbolism and Art Nouveau", hentet fra *The Encyclopedia of Visual Art*, Encyclopaedia Britannica International, Ltd London, London, 1994
- Palmer, Christopher: *Impressionism in Music*, Hutchinson & Co LTD, London, 1973
- Rolf, Marie: *Debussy's La Mer: a critical analysis in the light of early sketches and editions*; The University of Rochester, Eastman School of Music, New York, 1976
- Simeone, Nigel: "Debussy and expression", hentet fra *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, New York, 2007
- Souris, André: "Poétique Musicale de Debussy", hentet fra *Debussy et l'évolution de la musique au XX siècle*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1965
- Thoresen, Lasse: *Emergent Musical Forms. Aural Explorations*, manuskript, Biblioteket Norges Musikkhøgskole, Oslo, 2010, Publikasjon forventes i *Studies in Music from the University of Western Ontario*, 2013
- Treize, Simon: *La Mer*; Cambridge University Press, Cambridge, 1994
- Vallas, Leon: *Les Idées de Claude Debussy – Musicien Français*; Les Éditions Musicales de la Librairie de France, Paris 1927
- Wenk, Arthur B.: *Claude Debussy and the Poets*, University of California Press, California, 1976
- White, John D.: *Comprehensive Musical Analysis*, The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J., & London, London, 1994

Whittal, Arnold: "Form", hentet fra *Oxford Music Online*, Internettartikkel (08.12.2012):

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09981?q=form&article_section=all&search=article&pos=1&_start=1#firsthit

INTERNETTARTIKLER UTEN NAVNGITT FORFATTER

"Baudelaire", hentet fra *Wikiquote* (03.12.2012): <http://en.wikiquote.org/wiki/Baudelaire>

"Form", hentet fra *Wikipedia* (08.12.2012): [http://en.wikipedia.org/wiki/Form_\(disambiguation\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Form_(disambiguation))

"Impressionism", hentet fra *Wikipedia* (01.03.2013):

<http://en.wikipedia.org/wiki/Impressionism>

"Struktur", hentet fra *Wikipedia* (08.12.2012): <http://en.wikipedia.org/wiki/Structure>

"Symbolism", hentet fra *Wikipedia* (01.03.2013): http://en.wikipedia.org/wiki/Free_verse

PARTITURER

La Mer: Dover Editions Durand, Paris, 1909

Pelléas et Mélisande: Editions Durand, Paris, 1904

Nocturnes: Editions Durand, Paris, 1985