



Steen Chr. Steensen

PARADEN, TOMHEDEN OG DEN STORE KRIG

Musikalske reaktioner i Paris på Første Verdenskrig
med fokus på avantgarden og balletten *Parade*

PubliMus

En skriftserie om musik

Steen Chr. Steensen

Paraden, tomheden og Den store Krig

PubliMus nr. 51-19

Århus, oktober 2019

Skriftserien Publimus

v/ redaktør Carl Erik Kühl

Klintevej 24

8240 Risskov

Tlf: +45 300707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:

Carl Erik Kühl (ansvarshavende)

Karsten Aaholm

Christina Dahl

Finn Jespersen

Henrik Marstal

Valdemar Lønsted

Henrik Nebelong

Rasmus Rex Pedersen

Kristine Ringsager

Søren Schou

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Steen Chr. Steensen

PARADEN, TOMHEDEN OG DEN STORE KRIG

Musikalske reaktioner i Paris på Første Verdenskrig med fokus på avantgarden og balletten *Parade*

Den store Krig

3. august 1914. Tyskland erklærer krig mod Frankrig. Pablo Picasso er på ferie i Avignon i Sydfrankrig og følger sine to kunstner venner Georges Braque og André Derain til stationen, hvor de skal med toget til Paris. De bliver senere indrulleret i den franske hær. ”Vi så aldrig hinanden igen”, sagde Picasso sidenhen, hvilket i virkeligheden ikke var rigtigt.¹ De kom til at se rigtig meget til hinanden også efter krigen, men hvad Picasso mente var, at alt – alting – blev ændret efter Den store krig, intet blev helt det samme, mennesker blev forandret, livet skiftede karakter – verden af i går eksisterede ikke længere. Og i den forstand så Picasso aldrig mere sine venner.

Krigserklæringen var resultatet af en politisk kædereaktion, der begyndte med mordet på ærkehertug Franz Ferdinand og hans hustru, hvis konsekvenser forfatteren Stefan Zweig siden beskrev i erindringsbogen *Verden af i går*: ”Så, den 28. juni 1914, faldt skuddet i Sarajevo, og den tryghedens og den skabende fornufts verden, som vi var vokset op i, opdraget i og havde hjemme i, knustes på et sekund i tusind stykker som et hult lerkar”. Det er sagt, at Europa nærmest snublede ind i en krig, der kom til at koste ni millioner unge mænd livet, hvortil kom endnu flere

lemlæstede på legeme og sjæl. Den store Krig kom krigen snart til at hedde – det var før, man kendte til en endnu større Anden Verdenskrig – men den var også stor nok: Den fik indflydelse på en hel verden, og i den verden levede også kunstnere og blandt dem komponister.

Første Verdenskrig var den første af sin slags, hvor kunstnere i så stort omfang registrerede, reflekterede og reagerede undervejs, hvad enten de deltog aktivt i den eller ej. Ingen krig havde tidligere i verdenshistorien haft så stor indflydelse på maleri, litteratur og musik som denne. Selv om kunstnere som Goya, Delacroix, Beethoven og Tjajkovskij tidligere havde beskrevet krigen, var det slet ikke så massivt og så tæt på, som det gjaldt for f.eks. forfatterne J.J.R. Tolkien, Wyndham Lewis, digteren Robert Graves, komponisterne Gustav Holst, Paul Hindemith, Vaughan Williams, Hanns Eisler, malerne Otto Dix, Max Beckman, Paul Nash, David Bomberg og blandt de franske: Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, André Derain. Det er nærliggende at antage, at meget få kunstnere kunne forblive uberørt af krigens rædsler. I al sin gru medførte den et kulturelt, kollektivt traume.

Denne artikel ser nærmere på nogle af disse reaktioner, der fandt sted overalt i Europa. Artiklen har Paris som sit primære fokus, eftersom den franske hovedstad på én gang lå så tæt på krigsfronten og samtidig førte til en række kunstneriske reaktioner fra verdensfjern fin-de-siècle dyrkelse af det æstetiske til eksperimenterende avantgarde. Udgangspunktet for artiklen er en undren over, at Paris kunne rumme sådanne modsætninger og ikke mindst være udgangspunkt for flere kunstneriske avantgarderetninger, samtidig med at Første Verdenskrig fandt sted på tærsklen til den franske hovedstad, hvor nogle af historiens mest blodige slag blev udkæmpet i skyttegrave til tider blot 80 kilometer væk. Et ikonisk eksempel på et avantgardistisk værk er balletten *Parade*, som vil blive nærmere beskrevet og kontekstualiseret i forhold til krigen. Det samme gælder en række værker af to af Frankrigs førende og mest etablerede komponister i denne periode: Maurice Ravel og Claude Debussy. En beskrivelse af deres menneskelige og kunstneriske reaktioner kan nuancere billedet af fransk musik i skyggen af krigen.

Reaktioner i Paris på krigen

Da Ravel forstod, at krigen var uundgåelig, skyndte han sig, så hurtigt det var muligt at afslutte sin Trio for violin, cello og klaver. Det er, som om dette værk er et sidste lykkeligt farvel til en verden i glæde – sådan kan det i hvert tilfælde tolkes i lyset af den krig, der skulle komme. Værket blev uropført i januar 1915. Det besidder netop alle impressionismens kvaliteter: lys, farver, stemningsskift og frem for alt en ekstrem nydelse i et eneste øjeblik foldet ud i tre satser. Ravel var da heller ikke tynget ved udsigten til krig. Tværtimod var han ivrig grænsende til utålmodig efter at kunne tjene som soldat, og med sine 39 år kunne det lade sig gøre. Han var godt nok både for lille og vejede for lidt, men hans ønske var at blive bombeflyver. Han var kendt for sin gennemførte elegante fremtoning – en rigtig dandy – og placeringen højt oppe i skyerne i en flyvemaskine var ifølge kollegaen Charles Koechlin opfyldelsen af Ravels inderste drømme: på distancen at smide bomber ned på tyskerne. Drømmen gik ikke i opfyldelse. Ravel vejede to kilo for lidt, så han måtte i stedet tjene sit land som varevognchauffør. I øvrigt ikke en helt ufarlig beskæftigelse. Som tusindvis af andre franskmænd (og tyskere) blev Ravel i 1916 involveret i slaget ved Verdun, der var krigens længste og mest blodige, og han fortæller selv om sin indsats: ”I en hel uge har jeg kørt varevogn dag og nat – uden lys, på ufarbare veje ofte med en last dobbelt så tung, som min bil kunne bære. Adélaïde og jeg – Adélaïde er min varevogn – undgik granatsplinterne, men den kære veninde kunne ikke fortsætte, og efter at have tabt sine nummerplader i en farlig zone, hvor det var forbudt at parkere, tabte hun i fortvivlelse et hjul inde i skoven, hvor jeg måtte leve som Robinson Crusoe i 10 dage, indtil nogen kom og reddede mig.”²

Ravels humor fejlede ikke noget, men det gjorde hans hjerte, og da han oven i det også skulle opereres for brok, var krigen herefter slut for hans vedkommende. Det var hans kreative output næsten også: han skrev kun to værker i skyggen af krigen: Korværket *Trois Chansons* (1914-15) og klaversuiten *Le Tombeau de Couperin*, der udover at være en hyldest til en

af fransk musiks store faderskikkelser består af en række smukke satser med hver sin hilsen til venner, der var faldet i krigen. I øvrigt et lyst værk. ”De døde er bedrøvede nok i deres evige tavshed”, har Ravel kommenteret værket. Det blev uropført i april 1919 og året efter i en orkesterversion. Og det blev i første omgang bandlyst! Ikke på grund af musikken, men fordi komponisten havde nægtet at underskrive en kulturpolitisk bandbulle mod fremmed musik udstedt af *La Ligue pour la Défense de la Musique Française*. Selv ikke mødet med krigen og fjenden kunne få Ravel til at bære nag. Men han blev mærket for livet af sine oplevelser (og af moderens død i 1917), og hans helbred fik et knæk.

Ravel hørte til gruppen af kunstnere, der engagerede sig aktivt i Første Verdenskrig. Sammen med bl.a. malerne Georges Braque og André Derain (som Picasso havde vinket farvel til ved toget), digterne Guillaume Apollinaire og Jean Cocteau (sidstnævnte var dog kasseret som soldat, men deltog som sygehjælper) samt komponisterne Francis Poulenc (der var blot 19 år ved krigens afslutning) og Jacques Ibert. Andre komponister rejste væk som Darius Milhaud og Igor Stravinskij, der i øvrigt var russer og derfor aldrig ville være blevet indrulleret i den franske hær. Atter andre kunstnere blev bag fronten eller deltog ikke i krigen af den ene eller anden grund, fordi de som Picasso og Juan Gris var udlændinge (spanske), eller fordi de som Henri Matisse (til hans egen fortrydelse) var for gamle – som han skrev: ”Jeg kan ikke deltage i politik, sådan som snart enhver gør, så for at kompensere må jeg skabe stærke og sensitive malerier”.³ Måske handlede det ikke så meget om aktiv deltagelse, men mere om arten af kunstneriske svar på krigen – sådan som Matisse gav udtryk for det. Hans fauvistiske udtryk blev i de første år af krigen erstattet af en mere indadvendt, strengt kubistisk inspireret stil - som f.eks. i *Le rideau jaune* (1914-15).



Matisse: Le rideau jaune (1914-15)

© 2019 Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), New York

Da krigen brød ud, befandt Debussy sig i sin lejlighed i et fashionabelt kvarter i nærheden af Bois de Boulogne. På det tidspunkt var han mest bekymret for sit helbred (han led af tarmkræft), sin dårlige økonomi, mangel på bestillinger og generel tvivl om, i hvilken retning han skulle komponere: fastholde impressionismen, symbolismen eller gå nye veje. Krigen tog beslutningen for ham rent kompositorisk. Med sine 51 år var han

ikke umiddelbart i søgelyset som soldat, og han var desuden uegnet. For som han skrev til vennen og forlæggeren Jacques Durand: "Forstår du, jeg er ikke koldblodig og slet ikke soldat. Jeg har aldrig haft en riffel i mine hænder. Både mine minder fra 1870 [krigen mellem Frankrig og Preussen, red.] og min bekymrede hustru - hendes søn og svigersøn er i hæren - afholder mig fra at mønstre nogen videre begejstring"⁴. Og han fortsatte i et andet brev: "Min alder og konstitution tillader mig allerhøjest at forsvare et stakit, men hvis det er nødvendigt for sejren, og de har stærkt brug for et ansigt til at slå løs på, så tilbyder jeg mig gerne." Så vidt kom det dog ikke. Men for en tid var det også helt umuligt for Debussy at arbejde. Han rørte ikke et klaver og skrev ikke en note. Indtil i hvert tilfælde slutningen af 1914, hvor der kom en direkte anledning. I november 1914 udkom nemlig i trykt form et direkte svar på Tysklands invasion i form af en antologi. Den hed *King Albert's Book. A Tribute to the Belgian King and People from Representative Men and Women Throughout the World* og bestod af bidrag fra mere end 200 kunstnere af alle slags – bl.a. forfatterne Edith Wharton, Jack London, Maurice Maeterlinck, Anatole France, maleren Walter Crane, og komponisterne Edward Elgar og Debussy. Hans bidrag var klaverstykket *Berçeuse héroïque* – et tungt, fremadskridende værk, mørkt og dystert med en sprække af lys til sidst. Men først og fremmest indadvendt. Langt fra *Préludes'* impressionistiske øjebliksbilleder i to bind fra 1910 og 1912-13.

Debussy fortsatte i stilen med to nye korte klaverstykker: *Page d'album* og *Elégie*. *Page d'album* er fra juni 1915 og er skrevet til en koncertserie til støtte for indsamling af tøj til sårede – et projekt, Debussys kone Emma var involveret i. *Elégie* blev trykt i slutningen af 1915 i *Pages inédites sur la femme et la guerre*. Overskuddet fra salget af bogen gik til børn, der var blevet forældreløse under krigen. I december 1915 komponerede Debussy en sang til en tekst, han selv havde skrevet. En julesang med et ganske usædvanligt indhold: *Noël des enfants qui n'ont plus des maisons* ("Jul for de børn, der ikke længere har et hjem"). Digt og musik beskriver nervøst og sindsoprivende, hvordan disse børn er uden håb, har mistet deres mor, faderen er i krig, og selv Jesus er taget fra dem. Der er en hidtil ukendt

følsomhed og desperation i denne musik – ikke det sædvanlige æstetiske filter – og der er ingen *happy ending*. Samtidig vidner den korte sang om det musikalske stilskifte, Debussy havde undergået i løbet af de sidste to år, og som havde manifesteret sig i *En blanc et noir* for to klaverer (1915), *Études* (1915) samt sonaten for cello (1915). Det kom som en overraskelse for ham selv, at han havde bevæget sig så langt væk fra det impressionistiske til en mere nøgtern stil. Men som han sagde til en ven: ”Disse værker er ikke komponeret så meget for mig selv, som for at levere et bevis på - uanset hvor ubetydeligt det måtte være - at 30 millioner *boches* (prøjsere) ikke kan ødelægge den franske ånd. Jeg tænker på den franske ungdom, der meningsløst bliver mejet ned af disse ”kultur”-grossererere. Det jeg skriver, er en hemmelig hyldest til dem”⁵.

Første Verdenskrig fik afgørende betydning for de to komponister: Debussy ikke direkte involveret som Ravel, men alligevel dybt påvirket. Så dybt, at han skrev noget af sin mest nøgne musik, hvor han blottede sine inderste tanker uden symbolismens eller impressionismens indpakning.

Les boches - fjendebilleder

I september 1914 tog krigen en drejning. Det skete ved det store slag ved floden Marne, hvor det lykkedes franske tropper at standse den tyske offensiv, hvorefter tyskerne trak sig tilbage og gravede sig ned. Det var begyndelsen på skyttegravskrigen og etableringen af Vestfronten, som siden blev et symbol på essensen af Første Verdenskrig. 700 kilometer lang var denne front, der trods talrige forsøg og tusindvis af faldne soldater nærmest ikke rokkede sig en meter. Fra positioner bag frontlinjen påbegyndte tyskerne bombardementer bl.a. af byen Reims, som en overgang havde været i tysk besiddelse. Bombardementerne blev intensiveret 18. og 19. september, selve forløbet er ikke rekonstrueret i detaljer, men de tyske bomber ramte bl.a. byens ikoniske katedral, taget brændte, og statuer og glasmosaikker blev destrueret. Det gjorde ondt på den franske nationalfølelse. Ødelæggelserne af Reims-katedralen blev tolket som tegn på, at tyskerne målrettet gik efter franske kulturskatte, at de var

vandaler og barbarer, og den franske propagandamaskine fulgte trop. *Les boches* (prøjserne) blev et skældsord for tyskerne, der blev fremstillet som primitive karikaturer i både tekster og tegninger. Det var hele den tyske kultur, der var mål for den franske vrede, og der var kun få og små spagfærdige tilkendegivelser om et mere nuanceret billede.

En af dem kom fra komponisten Erik Satie, der også var for gammel til aktiv krigstjeneste. Han skrev efter bombardementet et af sine mange notater til sig selv, skriften tyder på, at han var træt, og meningen er ikke altid helt klar (hvilket i øvrigt var karakteristisk for hans skrevne stil). Men holdningen til krigen, fjenden og forsoning er ikke til at tage fejl af: ”Tyskerne er ganske rigtigt ubehagelige & gentager sig selv [fra krigen 1870, *red.*]. Så hvorfor vil vi franskmænd sætte dem til vægs? Hvilket århundrede! Det er alt sammen en slags verdens undergang, men meget dummere end den rigtige. Lad os vise mildhed selv over for vores fjender; & lad os ikke glemme at vise den anden kind til, altid den anden kind. På den måde vil vi være moralsk meget stærkere.”⁶ Satie opererer med en anden virkelighed. Hvilken forklarer han ikke, men udtalelsen peger på en dobbelthed i forhold til virkelighedsbegrebet, som for fuld kraft dukker op i balletten *Parade*.



Erik Satie o. 1922

Tyskerhadet kom også til at gå ud over forholdet til det moderne i kunsten – til avantgarden. En kunstner som Albert Gleizes tjente både som soldat og som maler i fædrelandets tjeneste, Fernand Léger og André Mare forsøgte at omsætte erfaringer fra kubismen til motiver direkte påvirket af krigen, og den futuristiske Gino Severini omsatte krigen i dynamiske, eksplosive kompositioner. Alligevel blev avantgarden som et samlet begreb betragtet med skepsis af de fleste. I nogle aviser blev det franske ord 'cubisme' skrevet om til at begynde med k, som tegn på, at det i al sin fremmedartethed sikkert stammede fra Tyskland.

Den 26-årige digter Jean Cocteau meldte sig også på banen blandt patriotiske kunstnere, der forsvarede avantgarden og gik til angreb på den tyske indflydelse. Det skete i tidsskriftet *Le Mot*, som han redigerede sammen med den kubistiske maler Amédée Ozenfant, og som udkom første gang 28. november 1914 – tre en halv måned efter krigens udbrud. Tidsskriftets raison d'être var at redde fransk modernisme fra tysk infiltrering, men den store udfordring for udgiverne var en definition på,

hvad der egentlig kendetegnede fransk modernisme, og de gjorde det ikke lettere for sig selv ved f.eks. i juni 1915 at skrive: ”Lad os håbe, at post-krigstiden vil manifestere døden over ’ismerne””, og det gjaldt alt fra impressionisme til kubisme, og artiklen sluttede: ”Lad os være på vagt over for germanismen”.⁷ Det var givetvis Cocteau, der skrev disse ord på udgiverens vegne, men når han skulle nævne eksempler på fransk avantgarde, stak det stilistisk lidt i alle retninger. Han nævner Stravinskij og Ravel i samme sætning og ’glemmer’ dels, at Stravinskij var en russer i eksil, dels, at de to komponister havde meget lidt til fælles, bortset fra, at begge havde komponeret musik til balletter, som impresarioen Serge Diaghilev og Ballets Russes havde sat op før krigen. I Ravels tilfælde var det balletten *Daphnis et Chloé* (1912) og i Stravinskij tilfælde *L'Oiseau de feu* (1910), *Pétrouchka* (1911) og *Le sacre du printemps* (1913). På malerfronten nævnes Pierre Bonnard og Albert Gleizes, der stilistisk var meget langt fra hinanden – den første malede i en symbolladet senimpressionistisk stil, den anden kubistisk.

Tidsskriftet *Le Mot* eksisterede kun i otte måneder, så var den unge, ambitiøse og yderst rastløse Cocteau optaget af andre projekter. Det var især balletkompagniet Ballets Russes, der virkede som en magnet på ham. Han havde i 1912 skrevet libretto til balletten *Le dieu bleu*, men den slog ikke rigtig igennem, og den eneherkende Diaghilev lod den gå i glemmebogen. Cocteau følte en vis distance fra russerens side, og det fortælles, at han under en spadseretur pressede på for at høre, hvad der skulle til, for at han kunne få en ny opgave ved kompagniet, hvortil Diaghilev svarede: ”Etonne-moi” (forbavs mig).⁸ Det blev en devise, der skulle komme til at præge Cocteau helt frem til 1917, til *Parade*, men som først satte ham i gang med en anden ballet, *David*, hvis tekstlige indhold kan ses som en forløber for *Parade*. Den blev ikke realiseret, da Stravinskij skulle have komponeret musikken, men aldrig blev rigtig interesseret i at gøre det.

Forbavs mig!

”Etonne-moi” kan stå som en devise for de kunstnere, der kom i nærheden af Diaghilev og Ballets Russes.⁹ Diaghilev brugte ikke kun ordene over for Cocteau, og de fik en særlig magt, netop da Første Verdenskrig brød ud, og Diaghilev så sig nødsaget til at skabe helt nye og anderledes produktioner for at holde fast på publikum. Fornyelse var et nøgleord for Ballets Russes og var særlig påkrævet efter en længere pause. Med Første Verdenskrig fulgte nemlig for Diaghilev et længere ophold i bl.a. Schweiz og turné bl.a. til USA, hvor han fik ny inspiration og fandt frem til en stil, der kom til at præge den følgende periode fra 1917-1929.

Inden krigen, lige fra den første sæson i Paris 1909, havde Ballets Russes kunnet skabe sensation i Paris med eksotiske forestillinger, hvor dansere, koreografer og scenografer var hentet fra den kejserlige ballet i St. Petersburg. I annonceringen af Ballets Russes påberåbte Diaghilev sig sit hjemlands traditioner. Han lod publikum forstå, at denne ballet byggede videre på de seneste års projekter med kunst, koncerter og opera fra Rusland: i 1906 en stor udstilling i Grand Palais, og i 1908 opførelsen af Mussorgskijs *Boris Godunov*. Diaghilev havde således banet vejen for sin russiske ballet og allerede præsenteret russiske komponister som Tjajkovskij, Balakirev, Borodin, Cui, Rimskij-Korsakov og Mussorgskij.

Musikalsk var det dog især Stravinskij, der fik indflydelse på Ballets Russes i denne første 'russiske' periode frem til Første Verdenskrig. Igor Stravinskij lærte Diaghilev at kende i årene 1908-1909, og det forhold, der opstod mellem dem, blev yderst frugtbart for begge. For Stravinskij betød indlemmelsen i gruppen omkring Ballets Russes, at hans navn blev kendt i Europa. Det skete først og fremmest med *L'Oiseau de feu* fra 1910 og forstærkedes med de efterfølgende og *Le Sacre du Printemps* (1913). Diaghilev havde stor tillid til sit fund, og Stravinskij opnåede disse år en slags status som huskomponist for Ballets Russes. Han var således også til stede i Rom i foråret 1917 under forberedelserne til *Parade*, og fungerede her som kunstnerisk rådgiver.

Diaghilevs ny stil, der kom til at præge perioden fra 1917, var karakteristisk ved sin tilknytning til nye strømninger i fransk kunst. Med sin fornemmelse for det ny havde Diaghilev god kontakt med avantgarden på alle fronter. En kontakt, han overførte på sin nye stjernedanser og koreograf Leonide Massine, som han havde hentet fra St. Petersborg i 1913. Massine var 17 år, da han blev hentet til Ballets Russes. Her fik han en uddannelse, der lagde vægt på 'dannelse' og rakte ud over det rent dansemæssige, og mødte således hele avantgarden i parisisk kunst, deriblandt stjernen Picasso, som han skulle komme til at arbejde sammen med om *Parade*.

Egentlig var det Cocteaus fortjeneste, at Picasso kom i kontakt med Ballets Russes.¹⁰ Det lykkedes ham at gennembryde et stærkt forbehold fra denne kunstners side overfor teaterarbejde – et forbehold, der var generelt for de kubistiske malere på denne tid, og som udsprang af det princip, at kubismen kun skulle beskæftige sig med den 'rene' kunst og de formmæssige problemer¹¹. Når det lykkedes for Cocteau i august 1916 at få Picasso med i samarbejdet omkring *Parade* skyldtes det bl.a., at Første Verdenskrig havde betydet en opsplittning af gruppen omkring denne maler. (Dertil skal lægges tabet af Marcelle Humbert, "Eva", som Picasso levede sammen med indtil hendes bratte død i 1916).

Picasso var desuden kunstnerisk på vej væk fra kubismen, der først og fremmest havde været en kunstnerisk undersøgelse af forholdet mellem objekter og rum, mellem virkelighedens tredimensionalitet og billedplanets todimensionalitet og ikke mindst mellem objekt/kunstværk og beskuer. Omkring Første Verdenskrigs udbrud var kubismen ved at opløse sig i forskellige retninger. Picasso mistede den tætte kontakt med George Braque, og hans værker fra omkring 1916 var præget af et forsøg på det enklest mulige udtryk. De var parret med en intens interesse for de klassiske mestre, deriblandt Jean-Auguste-Dominique Ingres, hvis portrætter Picasso arbejdede sig meget tæt ind på i rene, harmoniske streger.

Flere fronter

Cocteau så det som sin store chance at få Picasso med i samarbejdet omkring *Parade*.¹² På sin side så Picasso det tilsyneladende som en mulighed at alliere sig med den otte år yngre digter, for på den måde at skabe kontakt til et mere mondænt kunstnermiljø i Paris. Cocteau har beskrevet avantgarde-miljøet i Paris således: ”Der var to fronter: Krigsfronten og det, man kunne kalde Montparnasse-fronten. Dér mødte jeg alle de mennesker, som hjalp mig med at bryde op fra den berømte Højre Seinebred, hvor jeg boede. Jeg var på vej mod et intenst liv, på vej mod Picasso, mod Modigliani, mod Satie ... Alle disse mænd, som havde vist, at de stod til venstre, og jeg skulle gøre det samme. Jeg var mistænkeliggjort på Højre Seinebred, som jeg var ved at forlade, og jeg var mistænkeliggjort på Venstre Seinebred, hvortil jeg var på vej. Det var Picasso, der gjorde det muligt. Han betragtede mig som en ven og tog mig rundt til de forskellige grupper. Han introducerede mig til malere og digtere ... Det handlede ikke om politik, hverken venstre eller højre, det handlede kun om Venstre og Højre Seinebred inden for kunsten, og vi var fyldt op med kunstens patriotisme.”¹³

Selv om citatet typisk for Cocteau er selvcentreret, fortæller det en del om det kunstneriske avantgarde-miljø i Paris under og efter Første Verdenskrig. Delingen mellem venstre og højre var ikke politisk; den var heller ikke baseret på forskellige kunstnerisk-æstetiske opfattelser, men mere på den sociale kontekst. Højre Seinebred (nord for Seinen), hvor Cocteau efter eget udsagn oprindelig hørte til, var traditionelt – helt op under Første Verdenskrig – den mere mondæne del af Paris præget af palæer, saloner og mæcener – det var også hér Ballets Russes havde sin virksomhed og sine finansielle støtter. Venstre Seinebred med bl.a. Montparnasse-kvarteret var kendt for sine bohème og vilde kunstnertyper. Men omkring århundredeskiftet og de første årtier ind i 1900-tallet blev billedet knap så entydigt. For eksempel var Satie kendt for sin tilstedeværelse i Montmartre i den nordlige del af byen – hér var han bl.a. ansat som pianist i nogle af de farverige caféer. Men hver aften gik han den

lange vej gennem Paris ned til sin lejlighed i Arcueil i det sydlige Paris, hvor hans kunstneriske udfoldelse fandt sted. Han krydsede i bogstavelig forstand 'fronten', som Cocteau benævner den usynlige grænse mellem de to Seinebredder. Denne kunstneriske 'front' var på sin vis reel; Cocteau overdrev blot sin egen rolle i forhold til dens betydning. Men ét aspekt har han ret i: Picasso hjalp ham ind i kunstnerkredse på Venstre Seinebred, og han introducerede til gengæld Picasso for Diaghilev og Ballets Russes, der hørte til på Højre Seinebred. Med den broforbindelse var der åbnet for et samarbejde omkring *Parade*.

Skyttegravene og Guds død

Det er sagt, at krigen på det kulturelle plan først og fremmest resulterede i tab af troen på en guddommelig instans – af troen på Gud.¹⁴ Ganske vist var Gud erklæret død ved andre lejligheder, men med de to krigsparters etablering af mere end tilsammen 40.000 kilometer skyttegrav over en distance på 700 kilometer fra den belgiske kystby Nieuwpoort i vest til den fransk-schweiziske grænse i øst var en af verdenshistoriens største absurditeter etableret: Vestfronten. Og dér, hvor det absurde udspillede sig, var et stykke ingenmandsland mellem de to frontlinjer, der kunne være fra 20 meter til flere kilometer bredt. Klassisk krigsførelse var først og fremmest baseret på heltmodige angrebsstrategier, men de kom gang på gang til kort over for en våbentechnologi, der var bedst egnet til forsvar – kanoner i mange afskygninger og ikke mindst maskingeværet.¹⁵

Hærenes øverstkommanderende var oftest generaler af den gamle skole rundet af kavaleriet (i begyndelsen af krigen fandt angrebene sågar sted til hest – en anakronisme med fatale følger), og det står tilbage som en gåde, hvordan de kunne blive ved med at beordre tusinder efter tusinder af soldater ud i dette infernalske ingenmandsland, uden at fronten rykkede sig synderligt – eller snarere bevægede sig en smule frem for derefter at rykke tilbage igen. De helt store katastrofer fik siden navne efter de steder, hvor de fandt sted: Slagene ved Verdun, ved Somme, ved Aisne, ved Marne osv.

Slag der udkæmpedes i månedsvis, og som krævede en ustandselig tilførsel af nye soldater.

Der findes talrige beskrivelser af livet (og døden) i skyttegravene, om hvordan et angreb fandt sted: Først officererne ud i ingenmandsland med ryggen til fjenden, gestikulerende for at få tropperne til at følge efter; rene skydeskiver for maskingeværsskytterne; dernæst de menige soldaters frontale løb ind i en regn af kugler og granater. Det var i denne krig, man opfandt begrebet 'granatchok',¹⁶ hvor unge mænd blev hysteriske, rystede over hele kroppen eller mistede syn og hørelse, hvilket i første omgang af hærledelsen blev betragtet som kujoneri af værste art og i anden omgang som hysteri, som ellers hørte kvinder til. Den ramte soldat blev ofte behandlet med elektrochok og dernæst sendt tilbage til fronten. Først efter krigen opstod der et mere nuanceret syn på fænomenet, der efterhånden blev betragtet som en psykisk lidelse eller det, vi i dag kender som PTSD. Men dér i skyttegraven var der ingen kære mor. Eller far. Eller Gud. Hvad der ved krigens begyndelse havde været et kald til den enkelte unge mand om at melde sig – ”Dit land har brug for dig!” – og en tro på, at Gud var med den enkelte og hele nationen, blev erstattet af et instinktivt forsøg på overlevelse.

Historikeren Henrik Jensen argumenterer bl.a. i sin bog *Krigen* for, at den førhen vertikale akse: menneske – fader/moder – præst/general – Gud i skyttegraven i bogstavelig forstand blev erstattet af en horisontal: soldaterne ved højre og venstre side, og hvad man i øvrigt kunne se ud af øjenkrogene. Autoriteterne var ikke til stede: ikke generalerne, der befandt sig i sikker afstand bag linjerne, og slet ikke Gud, der for de mange soldater mistede sin almagt i dette ingenmandsland. Men hvad var erstatningen? Der var ingen. Krigen i skyttegravene producerede en menneskelig tomhed, et åndeligt vakuum, som forplantede sig til civilsamfundet, der ikke var direkte involveret. Det er paradoksalt, at set højt oppe fra i en flyver virkede samfundet bag fronterne underlig upåvirket af krigens gang, livet gik sin gang, togene kørte til tiden og propagandaen gjorde sit bedste for at fortælle historien om den sejrende nation. Men befolkningerne vidste bedre, og

ingen familie var uberørt af krigen. Det gjaldt ikke mindst i Paris, der levede i en stadig frygt for, at krigen skulle nærme sig endnu mere.

Parade

Det var primært i Paris, at balletten *Parade* blev til.¹⁷ På et tidspunkt hvor krigen syntes allermest meningsløs – hvor tomhed, absurditet, og et åndeligt vakuum var en realitet. En realitet der blev igangsættende for en håndfuld avantgardekunstnere. Det begyndte med, at Jean Cocteau kontaktede Satie i slutningen af 1915. Siden lykkedes det ved fælles anstrengelser Cocteau og Satie at få Picasso med i et samarbejde. I løbet af dette efterår og især under det intense prøvearbejde i Rom, foråret 1917, undergik *Parade* dog så store forandringer, at der reelt blev tale om to versioner af balletten.

I foråret 1917 mødtes Cocteau og Picasso med Massine, Diaghilev og Ballets Russes i Rom. Satie blev hjemme i Paris, og hans indflydelse på det videre forløb begrænsedes hermed. I Rom lod den unge Massine sig påvirke både af Picasso og Cocteau, og det var ikke let, for selv om det var Picassos debut som scenograf, nøjedes han ikke med at holde sig til sit eget område. Han ændrede gennemgribende på det tekstlige forlæg og stod ofte i opposition til Cocteau og dennes ideer. Massine måtte navigere mellem de to, men at *Parade* trods uoverensstemmelser er opstået på baggrund af et kollektivt arbejde, er der ingen tvivl om. Til denne formodning tjener korrespondancer, de implicerede udtalelser, to skitsebøger af Satie samt den notesbog, Cocteau benyttede i Rom. Den er af uvurderlig betydning for forståelsen af Cocteaus tanker om og andel i denne anden version af *Parade*.



*Cocteau, Picasso, Stravinskij og Olga Khokhlova, der medvirkede i Parade.
Foto fra 1925.*

Balletten er kun vist få gange siden premieren i 1917, og det eneste umiddelbare kendskab, man derfor kan have til den, er musikken, skitser til kostumer og scenografi, kopier af to af paradens udråbere samt ikke mindst det smukt komponerede fortæppe med en commedia dell'arte-opstilling, der viser Picassos klassiske inspiration. Cocteau beskrev *Parade* således:

”Scenebilledet viser husene i Paris på en søndag. Markedsteater. Tre music-hall numre udgør Paraden. En kinesisk magiker. Akrobater. Lille amerikansk pige. PARADE. Tre udråbere reklamerer. De taler med hinanden på deres frygtelige sprog, så folkemængden tror, at paraden er den forestilling, der egentlig forgår indenfor, og de forsøger med grove midler at få den til at forstå det. Ingen går ind. Efter paradens sidste nummer synker de udmattede udråbere sammen oven på hinanden. Kineseren, akrobaterne og den lille amerikanske pige forlader det tomme teater. Da de ser udråbernes kraftanstrengelser og fald, forsøger de at forklare på deres måde, at forestillingen finder sted indenfor. NB - Direktionen forbeholder sig ret til at bytte om på paradens numre.”¹⁸

Coctaus skitser indeholdt tre numre, der skulle udgøre paraden: en kinesisk magiker, en amerikansk pige, og en akrobat. (Senere blev der på Massines opfordring tilføjet et kvindeligt modstykke til akrobat, således at en klassisk ”pas de deux« var mulig). Selv sagde Cocteau om de anvisninger, han gav på disse aktører, at de ikke skulle opfattes humoristisk: ”De lagde tværtimod vægt på udvidelsen af karakterne så at sige på den anden side af vores markedsbod. Der kunne kineseren torturere missionærer, den lille pige gå ned med Titanic, og akrobat, være fortrolig med engle. Lidt efter lidt kom et partitur til verden, hvor det forekommer, at Satie havde afdækket en ukendt dimension, så man hører paraden og stykket indenfor samtidigt.”¹⁹

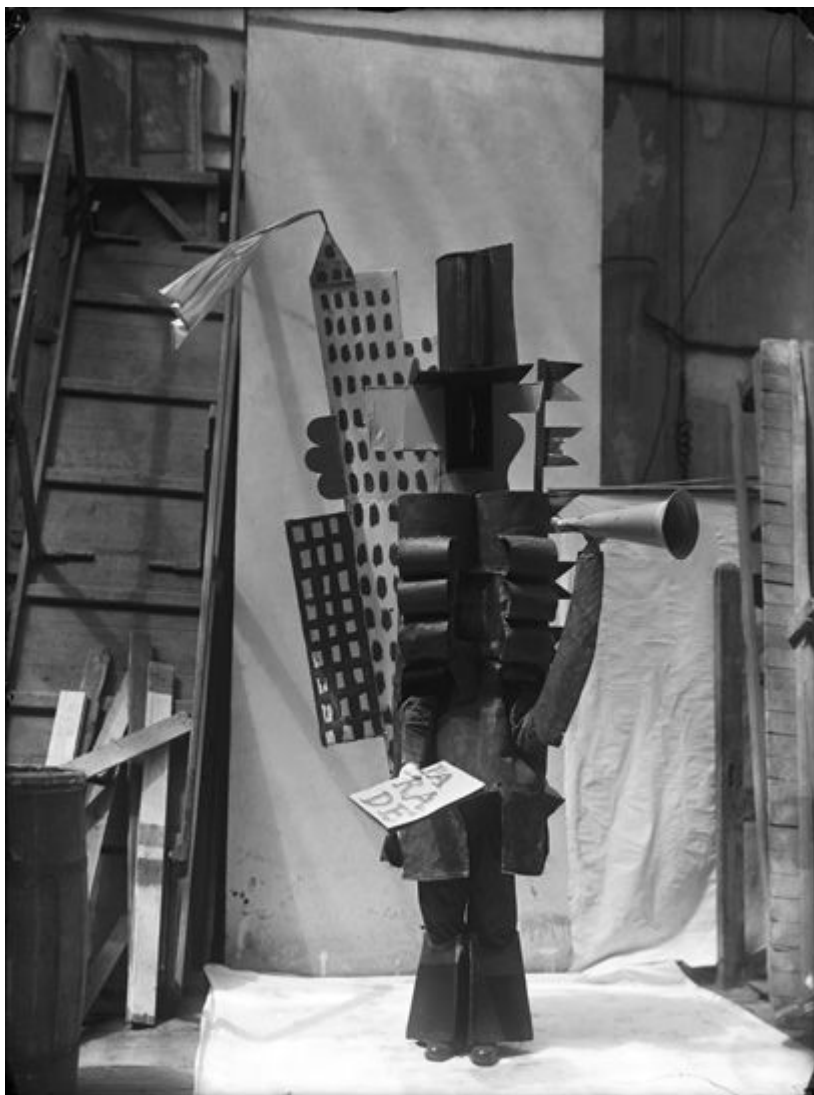


Picassos fortæppe til Parade

***Parades' handling og musik* <LINK>**

Cocteaus tanker om en dobbelttydighed i aktørernes personlighed, som det blev udtrykt med førnævnte citat, blev med Picasso udvidet med en umiddelbarhed og troskab overfor virkeligheden som modstykke til de udråbere, der skulle annoncere og lede paraden. Udråberne var til dels Picassos idé, idet Cocteau allerede i sine første udkast havde opereret med annoncering af de tre aktører gennem en megafon. Der var en strid mellem Cocteau og Picasso bl.a. om, hvorvidt udråberne skulle råbe eller ej, men ved Diaghilevs indgriben holdt man sig til klassisk ballettradition: ingen

tale. Modsætningen mellem aktører og udråbere er central i balletten. Udråberne er afhumaniserede, to meter høje kubistiske konstruktioner, der med korte, abrupte, hidsige bevægelser styrer deres aktører. Med udråberne forrykkes opfattelsen af virkeligheden, da de i deres magtfuldhed reducerer aktørerne, de virkelige mennesker, til marionetter i deres spil. Deres oprigtighed og menneskelighed er problematiseret til trods for deres tilsyneladende umiddelbarhed. En indre modsætning, der både understreges af kostumer, koreografi og af Saties musik.



Den amerikanske impresario skabt af Picasso

Den egentlige magtkamp består dog ikke kun mellem udråbere og aktører, men også mellem udråbere/aktører og publikum: Det lykkes ikke for udråberne at få publikum overbevist om, at det egentlige stykke foregår inde bag ved paraden. Cocteau udnytter den normbundne teatertradition, der påbyder publikum at blive siddende på de pladser, det har betalt for, og han spiller samtidig på det dilemma, der optog ham på det tidspunkt: publikums manglende evne til at følge kunstneren på dennes præmisser, bryde med vanetænkning og konformitet og dermed gå glip af *spéctacle interieur*. Et dilemma, der skulle følge Cocteau i hele hans produktion²⁰.

Forsøger man grafisk at visualisere Saties partitur til *Parade*, vil man opdage, at musikken er splittet op i små enheder/blokke. Byggekasse-teknikken gør sig gældende her, som de gjorde det i Saties tidligste værker. Enhedernes længde varierer fra mellem 4 til 16 takter, hvoraf de længste igen kan splittes op i mindre dele. Tonale, rytmiske og motiviske træk er bestemmende for hver enheds signifikans. Satie opnår ved en sådan opsplittning af det musikalske forløb dels en understregning af tekstens modsætningsfyldte indhold, dels en forstyrrelse af den tidsmæssige kontinuitet. Et af hans midler hertil er en gennemgående modstilling af stærkt rytmisk baserede blokke og mere harmonisk sekvenserende blokke. Hvert enkelt nummer har dog en indre formmæssig sammenhæng, der modvirker den totale opsplittning. De første enheder gentages sidst i nummeret og midterdelen består af et længere forløb med en melodisk linje som bærende element. Tydeligst er dette tilfældet med *Ragtime de paquebot* i *Petite fille Americaine*, der rider på en bølge af begejstring over den amerikanske ragtime, som Stravinskij på noget nær samme tidspunkt omsatte endnu mere sofistikeret i *Ragtime for elleve instrumenter* – førsteopført i instrumentaludgaven i april 1920. Satie har altså ikke hørt denne, men er inspireret af den originale ragtime.



Petite fille Americaine danset af Maria Chabelska

Modsætningen mellem opsplitningen af det kontinuerlige forløb, der på den ene side giver musikken en statisk karakter og på den anden side nogle samlende formmæssige træk, afspejler Saties forhold til den opgave, han havde fået. Musikken skulle på linje med koreografien og scenografien indordne sig under et samlet tekstligt udtryk. Paradens opdeling i tre numre, de enkelte numres indhold og den samlede historie satte grænser for Saties udfoldelse, men var også en ansporer for ham på dette tidspunkt i hans udvikling: arbejdet med tidsfornemmelsen. Det er endnu mere konsekvent i monodramaet *Socrate*, som han påbegyndte, mens han var ved at fuldende *Parade*. Her er opsplitningen i små enheder og en dermed følgende statisk karakter ført helt ud i livet. Saties ideal, en musik, der blot er til stede uden begyndelse og ende og uden at trænge sig på, 'musique d'ameublement', er *Socrate* det bedste eksempel på i hans produktion.

Premieren på *Parade*

Premieren på *Parade* fandt sted i Théâtre du Châtelet 18. maj 1917 ved en velgørenhedsforestilling til fordel for sårede soldater. Foruden *Parade* bestod programmet denne aften også af *Les Sylphides* (Fokin/Chopin), *Soleil de Nuit* (Massine/Rimskij-Korsakov) og *Pétrouchka* (Fokin/Stravinskij). Situationen ved Vestfronten var på dette tidspunkt mere håbløs end nogensinde. Den nyudnævnte general Nivelle havde den 19. april givet ordre til en "afgørende offensiv", der dog ikke rykkede mange kilometer ved fronten, men som kostede 40.000 døde og 80.000 sårede blot på fransk side. Nivelle-offensiven var en af mange frugtesløse offensiver i den langvarige skyttegravskrig langs Siegfriedlinjen. Både Tyskland og Frankrig/England troede på en hurtig afgørelse af krigen ved stadige offensiver, men under indtryk af de elendige forplejningsforhold og den russiske revolution i marts, samt den efterhånden omsiggribende defeatisme udbrød der omfattende mytterier blandt de franske soldater i maj og juni 1917. 30.000-40.000 soldater nægtede at lade sig slagte under de betingelser, de var udsat for, og regeringen så sig nødsaget til at ændre kurs

for at stoppe denne udvikling. General Nivelle blev 16. maj erstattet af general Pétain, og en mere defensiv taktik afløste den offensive krigsførelse.

Men det var ikke kun ved fronten, at 1917 var et kriseår for Frankrig. Indenrigspolitisk var situationen præget af voksende afmagt overfor begivenhedernes udvikling. Frankrig blev styret af borgerlige partier og fraktioner, men den ene regeringskrise afløste den anden. Den offensive krigspolitik blev lige fra 1914 støttet af næsten alle partier (undtagen socialisterne) i troen og håbet på en kort krig. Et mål og et middel, som især den nationalistiske højrefraktion 'Action Française' højlydt gik ind for, men da krigen trak ud, kunne det øvrige samfund ikke følge med. Det gjaldt især mellem- og arbejderklassen, der var ofre i denne krig: hjemme og ved fronten, og i foråret 1917 oplevede Frankrig modstand og strejker fra disse samfundslag.

Parade blev en skandale. Beskrivelser af premiereaftenen tyder på fuldstændig kaotiske tilstande med buhen, hujen, skrig og piften, som var det en krigszone. Historier fortæller, at kun ved Apollinaires indgriben, klædt i militæruniform, undgik de tre kunstnere Picasso, Cocteau og Satie at blive lynchet af publikum. Det kan være svært at danne sig en reel opfattelse af aftenens forløb, da alle disse udsagn beror på subjektive indtryk. Cocteau selv smurte tykt på – det var lykkedes ham at leve op til "étonne moi!". Andre kilder er mere nuancerede og giver ikke udtryk for denne tumultagtige atmosfære.



Digteren Guillaume Apollinaire som soldat tegnet af Picasso i 1916.

Et af ukvemsordene, der lød efter forestillingen var "SALES BOCHES!" (beskidte prøjsere). Blandt publikum til premieren på *Parade* befandt sig kunstnere, kritikere og andre kulturpersonligheder, men først og fremmest det mondæne borgerskab. Ved denne forestilling kunne man vise sit patriotiske sindelag, og det er givet, at forventningerne var specielle denne aften. Men publikums reaktion, dets *sales boches*-tilråb overfor denne

forestilling, der med sit infantile udtryk virkede som en hån mod en opfattelse, der forbandt fransk kunst med noget mere subtilt, skal ikke kun ses i forhold til den politiske situation. En række socialpsykologiske elementer var også med til at fremkalde denne reaktion.

En vigtig kilde til forståelse af publikums afvisende reaktion på *Parade* er brugen af støjeffekter – sirener, pistolskud, skrivemaskineklapren osv. Der hersker tvivl om, hvem der indførte disse elementer i balletten, og hvornår det skete i tilblivelsesprocessen. Roger Shattuck²¹ peger på Diaghilev som initiativtager, og at han fik ideen hertil under inspiration af futuristerne, bl.a. af Giacomo Balla og Fortunato Depero, som han begge havde stiftet personligt bekendtskab med tidligere i Rom. Det er uden tvivl den futuristiske bevægelse, herunder Luigi Russolos manifest *L'Art des bruits* fra 1913 og senere koncerter, der var inspirationskilden til bruitismen i *Parade*. Men både for Cocteau og især Satie var der tale om et tvetydigt forhold til denne italienske bevægelse, hvis umiddelbare begejstring for krig og glæde, for det tekniske fremskridt og for det væld af opfindelser og maskiner, der fulgte i dens kølvand, de ikke kunne følge. Men der er dog heller ingen tvivl om, at Cocteau forsvarede brugen af støjeffekter og var skuffet over, at de ikke var blevet benyttet fuldt ud ved premieren i Paris. Udnyttelsen af hverdagsagtige lyde lå helt på linje med Cocteaus øvrige realismeopfattelse. Han har i denne forbindelse sammenlignet brugen af støjeffekter i musik med kubisternes brug af hverdagselementer, ”trompe-l'œil”, i billedkunst²².

Reaktioner og bud på tolkninger

Parade blev en skandale, men en skandale, der kan betegnes som en *succès de scandale*, idet balletten blev et gennembrud for de medvirkende kunstnere, især Picasso, og fordi den varslede en ny epoke i Ballets Russes' historie med sin avantgardistiske og sofistikerede stil. Balletten besvarede publikums krav om en virkelighedsfjern og subtil kunst med et tilsyneladende virkelighedsnært udsagn. Markedsmiljøet, hverdagseffekterne og musikkens anvendelse af jazz stillede sig i opposition

til dette krav. Beskrivelsen af værket har dog vist, at denne umiddelbarhed kan problematiseres, og derved kom publikum i et dilemma, det i første omgang ikke kunne gennemskue, og som yderligere forstærkede skandalen. Cocteau hævdede at ville tale til det umiddelbare med sin ballet, og han frydede sig over publikums spontane reaktion, som han ofte senere refererede til med overdrivelse, hvor negativ den end var. Snart blev denne spontanitet imidlertid erstattet med intellekt, idet publikum ved de efterfølgende Diaghilev-projekter lærte at forstå dens avantgardistiske udtryksmåde og dobbelttydighed, samt at acceptere og more sig over den.

Ved premieren lød også positive udtalelser fra kunstnere og kritikere, der i balletten kunne se tegn på en ny stil, men først ved senere opførelser i London (november 1919) og i Paris (juni 1920) blev *Parade* godt modtaget af et bredere publikum. Denne holdningsændring kan til dels forklares ved den ændrede politiske situation, men også ved det udefinerede spil mellem Ballets Russes og publikum, hvis evne til at se en forestillings reelle kunstneriske værdi bliver problematiseret. Et grundlæggende tema for Cocteau i *Parade*: modsætningen mellem en ydre forestilling med effekterne og en indre, som man kun aner.

Denne modsætning kan tolkes forskelligt, og litteraturen om *Parade* deler sig op i nogle typer, som hér vil blive eksemplificeret: En nærliggende tolkning er, at publikum ikke forstår avantgardens kunstneriske udtryk. At det med Roger Shattucks ord ”sultede efter adspredelse under krigens lange krise, og nu endelig havde noget at råbe højt om.”²³ Den tolkning ligger helt i forlængelse af den selvopfattelse, som avantgardekunstnere som Cocteau havde givet udtryk for tidligere både i *Le Mot* og *Le Potomak*. Den passer også med kunstpublikums tilgang til kubismen, som i lyset af Første Verdenskrig blev betragtet med forøget og fornyet skepsis. En lignende tolkning er bl.a. fremført af Kenneth Silver,²⁴ der i sin banebrydende beskrivelse af den kunstneriske avantgarde i lyset af Første Verdenskrig også beskæftiger sig med Picassos og Cocteaus rolle i skabelsen af *Parade*. Et af Silvers udgangspunkter er den iagttagelse, at fransk kultur før 1914 havde været ”rodløs, drømmende, amorf, kosmopolitisk, eksotisk, besejret

og uvirkelig; men nu – *en revanche* – skulle den være sejrrig, mesterlig, hierarkisk, rodfæstet, velovervejet, fuldt bevidst og begrænset”.²⁵ Med andre ord et skifte fra en senromantisk distance til et moderne nærvær på fransk kulturs præmisser.

En anden nærliggende tolkning peger på, at den borgerlige del af publikum tog afstand fra *Parade*, fordi ophavsmændene mestendels var spaniere (Picasso) og russere (balletkorpset), mens det kun var den provokerende Cocteau og den excentriske Satie, der var franskmænd. Den stærke reaktion på *Parade* lå i forlængelse af publikums patriotiske følelser og dermed reaktion mod alt, der lugtede af fremmed kultur – helt specifikt tysk. Kubisme, der i publikums øjne var det bærende element i *Parade*, var som sagt tolket ind i en tysk kontekst, og sammen med de andre fremmedartede avantgardistiske elementer, udstillede *Parade* ”en manglende dømmekraft”,²⁶ sådan som Marianne Wheeldon udtrykker det i sin bog om Debussys sidste leveår, hvor hun beskriver det kulturelle miljø i Paris under Første Verdenskrig.

En tredje vej er at gå dybere i ballettens psykologiske lag. Det vil i hvert tilfælde give mening i forhold til Cocteau, der i sin senere produktion (især i film og bøger) ofte bevægede sig ind i en surrealistisk verden af drømme, længsler og vrangforestillinger.²⁷ *Parade* kan ses som et af hans første bud i den retning. Ballettens referencer til gøglere og cirkus knytter sig til barnets verden, og bliver for Cocteau et konstruktivt middel i et forsøg på at tale til det umiddelbare hos publikum frem for intellektet. Men netop denne infantilisme, som kunstnerisk og især musikalsk gav sig udtryk i enkelhed, gentagelser og opsplitting i usammenhængende enheder, reagerede publikum mod. Infantile træk i musikken fandt man tydeligt hos Stravinskij, om hvem Adorno har skrevet:

Den musikalske infantilisme er en del af en bevægelse, der som mimetisk forsvar mod krigsvanviddet overalt udkaster skizofrene modeller: omkring 1918 blev Stravinskij angrebet for at været dadaist og *L'histoire du Soldat* og *Renard* smadrer fuldstændig personens enhed, pour epater le bourgeois.²⁸

Citatet skal forstås i forbindelse med en kritik af Stravinskij's opsplnitning af det musikalske materiale i en afpsykologisering, der nærmer sig en psykotisk afvisning af individets evne til selvstændig handling.

Stravinskij var på rejse i Schweiz i 1914 og havde sin base dér i fire år. Som tidligere beskrevet deltog han i det sidste afgørende arbejde med *Parade* i Rom foråret 1917, mens han med udgangspunkt i Clarens i Schweiz komponerede på sceneværket *Renard* og balletten *Les noces*, der først fik premiere 1922 i Paris med Ballets Russes. Selv fra sit 'eksil' i det neutrale Schweiz var Stravinskij påvirket af krigen, og i begyndelsen af 1918 var krigens udsigter så mørke, at det fik Stravinskij til at reagere kunstnerisk, og sammen med forfatteren C.F. Ramuz fik han ideen til et scenisk værk med to eller tre medvirkende og et kammerorkester, et værk der krævede en lille scene og kunne opføres overalt. På den måde blev *L'histoire du soldat* til. Stravinskij har senere sagt, at værket var det eneste værk fra hans hånd, der kommenterede en samtidig hændelse. Handlingen går ud på, at soldaten tror, han kan narre Djævelen, men at det ender med, at han selv mister sin sjæl som en parallel til, hvordan mennesket gennem krigen mistede både sjæl og i mange tilfælde liv i den ulige kamp mod ondskaben. Denne artikel giver ikke plads til en dybere analyse af *L'histoire du soldat*, men i forhold til Adorno-citatet er det interessant, at den tyske filosof understreger, at Stravinskij skriver, som han gør, for at "forbavse borgerskabet", hvilket ligger tæt op ad Diaghilevs opfordring til kunstnerne omkring ham. I en anden direkte reference til *Parade* gør den tyske musikvidenskabsmand Theo Hirsbrunner i sin bog om Stravinskij opmærksom på, at der er en direkte parallel mellem den indledende koral til *Parade* og elementer i *L'histoire du soldat*: mekaniseringen, den bevidste nedbrydning af det tonale og bruddet med de formale regler (f.eks. i en fuga).²⁹

Hvorvidt Stravinskij har ladet sig inspirere af Satie så konkret, kan diskuteres, men at der er forbundne kar mellem *L'histoire du soldat* og *Parade* er tydeligt. Med henvisning til teorien om, at rædslerne i

skyttegravene, som både kunstnere og publikum var sig bevidst, skabte en tomhed, hvor hverken faderskikkelser eller Gud var til stede, kan man se *Parades* (og soldatens tab af sin violin) som en afspejling af en regressiv og til tider aggressiv overflade, som dækker over tomhed. Saties musik er i sin brug af jazzelementer, støjkluder samt metronomiske, rigide og til tider asynkrone gentagelsesmønstre medvirkende til at pege på den overfladiske maskinverden, som det moderne menneske er fanget i – skøn og grusom på én gang. En karakterstik der også passer på Stravinskis bevidst splittede og sofistikerede partitur.

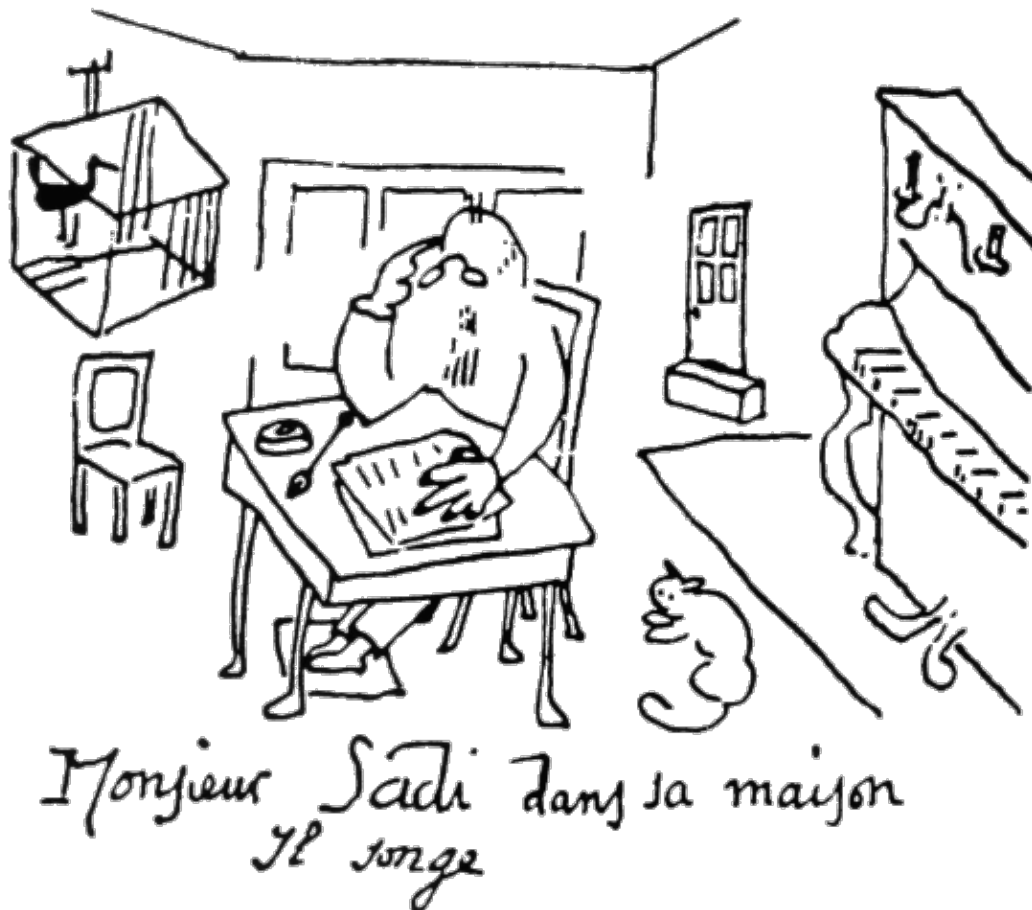
Satie som avantgarde-komponist

I tilblivelsen af *Parade* kan man tilsyneladende konstatere, at Satie stort set blot afleverede et partitur, som de øvrige kunstnere (Cocteau, Picasso og Massine) herefter skabte selve værket over. Men hans indflydelse i selve processen var begrænset. Han var f.eks. ikke til stede i Rom, hvor *Parade* for alvor tog form. På den anden side kan man argumentere for, at Saties indflydelse var til stede hele tiden, under hele forløbet, ikke blot i form af den musik, der dannede grundlag for forestillingen, men fordi han var et ikon for den avantgardistiske bevægelse i tiden op til, under og efter Første Verdenskrig. Satie var den ældste af de fire kunstnere, og han havde gennem sin karriere vist sig som en kompromisløs kunstner.³⁰ Selve tanken om at være et forbillede og danne skole forekom ham helt forkert, hvilket netop var, hvad han blev: en faderfigur for Les Six,³¹ der var seks unge kunstnere, men der kunne lige så godt have været ni, ti, tolv komponister. Næste generation stod i kø for at blive inspireret af *Le maître d'Arcueil*, men han kunne ikke se sig selv som en del af en bevægelse – endsige i spidsen for en. Dertil var han for meget sin egen.

Denne holdning dyrkede Satie i sin musik lige fra tidlige værker som de berømte *Gymnopédies* og klaverstykkerne med de sære³², der ofte udtrykker en dyb ironi over den store tradition fra Beethoven over Chopin til Debussy. Det musikalske sprog er præget af en egen skønhed og distance, og dertil kom, at Satie i hele sin fremtoning iscenesatte sig selv som en original fra

Arcueil, murede sig inde i sin lejlighed, hvor han skrev, tegnede og komponerede – for sig selv. Og de nærmeste venner. Satie levede på mange måder op til billedet af en bohème, men der var mere på spil: en større dagsorden end selvscenesættelse og et image af en særling. Hans udvikling som komponist er forbavsende konsistent i betragtning af, at han var mere eller mindre selvlært (han nåede dog at studere på Schola Cantorum – et alternativ til Pariserkonservatoriet). Hans musikalske midler var enkelhed, gentagelser, brug af kirketonearter eller bitonalitet, melodiositet, indblanding af populærmusik, citatteknik etc. Men det var alt sammen midler – målet var en stadig udfordring af grænser i forholdet mellem kunstner og tilhører.

Samme år som *Parade* havde premiere fik Satie opført monodramaet *Socrate* over tekster af Platon. Teksten, sopranens sang og klaverakkompagnementet bevæger sig, som har det ingen begyndelse eller ende – som om det var udsmykninger blot til stede i rummet. Satie arbejdede som nævnt med sit begreb 'musique d'ameublement' på dette tidspunkt. Endnu en kommentar til musikkens rolle i forhold til tilhøreren: musikken er altid til stede. Efter Første Verdenskrig skrev Satie musik til bl.a. balletterne *Mercure* og *Relâche* – sidstnævnte betyder 'aflyst', hvilket stod på plakaten 6. december 1924, da publikum kom til premieren. Det er i øvrigt i denne sammenhæng, at René Clairs pionerfilm *Entr'acte* ('Mellemakt') må ses. Satie samarbejdede med Ballets Suedois og dadaisten Francis Picabia, og selv om Første Verdenskrig var på afstand, og publikum havde vænnet sig til avantgardens provokationer, fik musikken til *Relâche* kritikeren Roland-Manuel, der havde været en nær ven af Satie, til at skrive i en anmeldelse: "Adieu Satie", mens en anden støtte gennem alle årene, kritikeren Georges Jean-Aubrey, efter *Rêlache* konstaterede, at publikum havde lyttet til "ingenting".



Satie tegning af sig selv – "han fantaserer".
Brev til Jean Cocteau 31. august 1917

Og det var netop pointen! Publikum blev endnu en gang sat på prøve. I *Parade* var det spørgsmålet om, hvorvidt der var en virkelighed bag paraden – eller en tomhed – mens publikum i *Rêlache* bliver budt på tilsyneladende usammenhængende banaliteter, infantilt spas samt dybe stød mod den borgerlige selvbevidsthed og det sejrende Frankrig. Men i modsætning til reaktionen på *Parade* udeblev skandalen til Picabias store overraskelse: Publikum kedede sig, og bortset fra Roland-Manuels lettere opgivende attitude, udeblev publikums modstand, som var avantgardens

livsnerve, således som Renato Poggioli, der i sine studier af avantgarden når frem til, at netop modtagerens 'modstand' er et af nøglebegreberne i en definition af fænomenet. Sammen med 'aktivisme', 'nihilisme' og 'smerte'.³³ Renato Poggiolis karakteristik af avantgarde-begrebet passer i mangt og meget på Satie. På hans musik, hans tænkning og hans attitude til det musikalske og kulturelle etablissement i Paris før, især under og ikke mindst efter Første Verdenskrig.³⁴

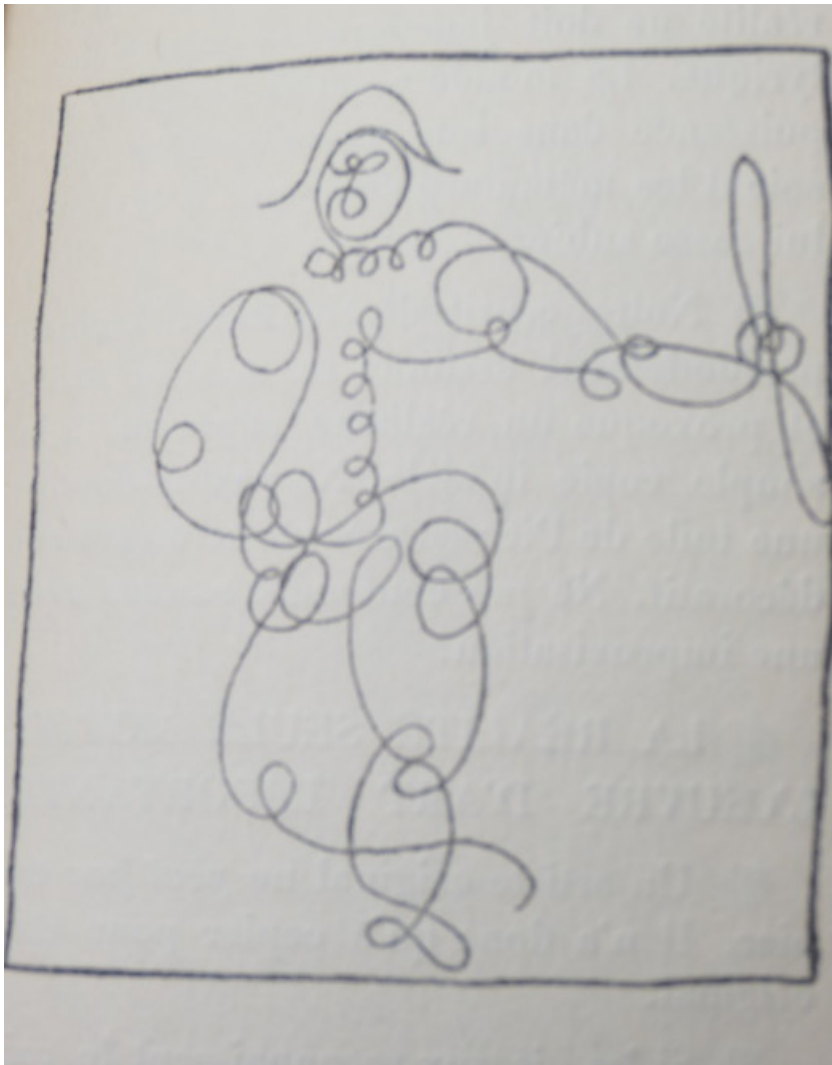
Krigens afslutning og den galliske hane

Første Verdenskrig var en verdenskrig, og den lader sig ikke kun beskrive gennem Vestfronten. På den anden side blev netop Vestfronten symbol på denne krigs dna: en udmattelseskrig uden en egentlig sejrherre. De tre hovedaktører Frankrig, England og Tyskland var i knæ, da USA trådte ind i krigen i april 1917, og det var mere en realistisk vurdering af styrkeforholdene end en egentlig altafgørende sejr, der førte til våbenhvilen 11. november kl.11 1918.

Tidligere på året var udkommet et nyt skrift af Jean Cocteau. Denne gang et manifest – en status for fransk musikalsk avantgarde og ikke mindst et forsvarsskrift for *Parade*. Titlen *Le Coq et l'Arlequin*³⁵ henviser på den ene side til nationalsymbolet Den galliske hane (med en hentydning til Société Nationale de Musiques motto "Ars Gallica!") og på den anden side harlekinen som et billede på commedia dell'arte, Picassos harlekiner, cirkus og markedspladsens parade. *Le Coq et l'Arlequin* er et centralt skrift i forståelsen af *Parade*, af Cocteaus forhold til den samtidige musik og dannelsen af komponistgruppen Les Six. Samtidig er den et vidnesbyrd om tidens musikalske og kulturelle tilstand. Dens betydning som katalysator for nye musikalske ideer efter en lang tid præget af opgør og forvirring i fransk musikliv må ikke undervurderes.

De to hovedemner, der behandles i *Le Coq et l'Arlequin* er: en ny enkelhed i den musikalske udtryksmåde (her fremdrages Satie og *Parade* som modsætning til impressionismen (Debussy) og den tyske romantik (Wagner) og en ny teateræstetik, samt publikums rolle i disse to

sammenhænge. Bogen er gennemstrømmet af Cocteaus forsøg på at finde frem til en national tone i fransk musik. Han taler om en russisk fælde, altså en dominans af russisk musik over fransk musik og hentyder her til Mussorgskijs indflydelse på Debussy og Stravinskij. Dette næsten nationalistiske element i *Le Coq et l'Arlequin* udtrykkes klart: "Jeg forlanger en fransk musik fra Frankrig!", men munder ikke ud i nogen egentlig forklaring på, hvad der menes med fransk musik.



Jean Cocteaus illustration til *Le Coq et l'Arlequin*, 1918

Den franske nationale og kulturelle selvfølelse skulle stå sin prøve, da Første Verdenskrig gjorde sit indtog og pløjede sig tværs gennem landet i en skyttegravskrig, hvis rædsler verden ikke havde set magen til før. Komponister som Ravel og Debussy reagerede menneskeligt forskelligt – den ene ville i krig, den anden forskanse sig – og begge skruede ned for det kompositoriske: skrev værker i skyggen af krigen. De menneskelige omkostninger i denne krig var ufattelige, og ingenmandslandet, der fik navnet Vestfronten, blev sindbillede på en eksistentiel tomhed uden orden og Gud. På hjemmefronten fungerede propagandamaskineriet, patriotismen manifesterede sig langt ind i avantgardens rækker, og alt hvad der var fremmedartet blev betragtet med mistænksomhed. Og alligevel var det, som om krigen skabte et vakuum.

Der var stadig et mondænt publikum, som ville underholdes, og hér kendte den russiske impressario sin besøgstid og sine kunstnere, som han kunne udfordre med sit ”étonne moi!”. Jean Cocteau var en af dem, han var ung, fremadstormende, og han formåede at sammensætte et umage hold af kunstnere til en ny ballet: den excentriske Satie, den teaterskeptiske Picasso og den uprøvede Massine. Sammen skabte de *Parade*, et konglomerat af kubisme, dadaisme, bruitisme, neoklassicisme – og et forvarsel om surrealismen. Men først og fremmest var værket et unikt kunstnerisk udsagn, der provokerede publikums selvforståelse, opfattelse af virkeligheden og fortrængningen af krigen blot 80 kilometer væk. Det abrupte, det infantile, det mekaniserede samt gentagelserne var midler, der udsprang af et af avantgardens karakteristika: afsløringen af tomheden – sådan som Stravinskij siden gjorde det i en intim, fortællende form med *l'Histoire du soldat*. *Parade* blev en publikumsskandale, men en succes for avantgarden, og den banede vejen for nye, lignende kunstneriske manifestationer. Men *Parade* var den eneste manifestation af sin art, der blev skabt og opført i et favntag med Den store Krig.

NOTER

- ¹ Silver, p.3
- ² Nichols: Ravel, p.183
- ³ *Revue de l'Art* no.12, 1971
- ⁴ Lockspeiser, p.102
- ⁵ E.F. Jensen, p.114f
- ⁶ Volte, 161
- ⁷ Silver, p.47
- ⁸ Aschengreen: Jean Cocteau and the Dance, p.49
- ⁹ Buckle: Diaghilev, p.283ff
- ¹⁰ Cooper: Picasso Théâtre, p.13ff
- ¹¹ Axsom, p.168ff
- ¹² Steensen, p.106f
- ¹³ Silver, p.108
- ¹⁴ Jensen, p.20
- ¹⁵ Sørensen, p.88ff
- ¹⁶ Jensen, p.113 ff
- ¹⁷ Steensen, 101ff
- ¹⁸ Cocteau, p.301
- ¹⁹ Cocteau, p.100f
- ²⁰ Aschengreen, p.68f
- ²¹ Shattuck, p.153
- ²² Cocteau, p.67
- ²³ Ibid., p.153
- ²⁴ Silver, p.166ff
- ²⁵ Ibid., p.29.
- ²⁶ Wheeldon, p.9

- ²⁷ F.eks. i værker som *Antigone* (1922), *Oedipus Rex* (musik af Stravinskij, 1927), *Le sang d'un poète* (1930), *La Belle et la Bête* (1946), *Les enfants terrible* (1950) og *Orphée* (1950)
- ²⁸ Adorno, p.155 (København, 1983 (Frankfurt, 1975))
- ²⁹ Hirsbrunner, p.78
- ³⁰ Gillmor,, p.104ff
- ³¹ Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Louis Durey og Francis Poulenc.
- ³² F.eks.: *3 gymnopédies* (1888), *3 gnossiennes* (1890), *3 morceaux en forme de poire* (1890-1903), *Dances gothiques* (1893), *Embryoons desséchés* (1913), *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* (1913).
- ³³ Poggioli, p.25ff
- ³⁴ Understøttes bl.a. af Roger Shattucks *The Banquet Years* (New York, 1958)
- ³⁵ Cocteau (Paris, 1979 (Paris, 1918))

LITTERATUR

- Adorno, Th. W: *Den ny musiks filosofi*, p.155 (København, 1983 (Frankfurt, 1975))
- Aschengreen, Erik: *Jean Cocteau and the Dance* (København, 1986)
- Axsom, Richard H: "Parade": *Cubism as Theater* (Garland Publishing, New York & London, 1979)
- Buckle, Richard: *Diaghilev* (London, 1993)
- Cocteau, Jean: *Entre Picasso et Radiguet*, ed. André Fermigier (Paris, 1967)
- Cocteau, Jean: *Le Coq et l'Arlequin* (Paris 1978 (1918))
- Cocteau, Jean: *Ouvres Completes Vol. VII* (Paris, 1948)
- Cooper, Douglas: *Picasso Théâtre* (Paris, 1987)
- Gillmor, Alan: Erik Satie and the Concept of the Avant-garde (*The Musical Quarterly* LXIX 69:1, p.104-119)
- Hirsbrunner, Theo: *Igor Strawinsky in Paris* (Laaber, 1982)
- Jensen, Eric Frederick: *Debussy* (Oxford University Press, 2013)

- Jensen, Henrik: Krigen 1914-1918 – og hvordan den forandrede verden (København, 2014)
- Keller, Mariah (red.): Picasso - The Great War, Experimentation and Change (Columbus Museum of Art, 2016)
- Lockspeiser, Edward: Debussy (London, 1963)
- Nichols, Roger: Ravel (Yale University Press, 2011)
- Poggioli, Renato: The Theory of the Avant-Garde (London, 1968 (Bologna, 1962))
- Shattuck, Roger: The Banquet Years (New York, 1955)
- Silver, Kenneth E.: Esprit de corps (New Jersey, 1989)
- Steensen, Steen Chr.: “Parade” og realismeaspektet (i Musik & Forskning, København, 1987-88)
- Sørensen, Nils Arne: Den store krig – Europæernes første verdenskrig (København, 2005)
- Vallas, Léon: Claude Debussy – His Life and Works (New York, 1973)
- Volte, Ornella (red.): Erik Satie Ecrits (Paris, 1981)
- Walsh, Stephen: Stravinsky – A Creative Spring: Russia and France 1882-1934 (New York, 1999)
- Wehmeyer, Grete: Erik Satie (Regensburg, 1974)
- Wheeldon, Marianne: Debussy’s Late Style (Indiana, 2009)

Om forfatteren:

Steen Chr. Steensen har mange års erfaring som musiksribent og foredragsholder. Hans beskæftiger sig bl.a. med emner, hvor kunst og musik overlapper hinanden og er forfatter til flere bøger bl.a. *Carl Nielsen-biografien Musik er liv* (1999), *Gyldendals bog om klassisk musik* (2003) og *August Enna* (2018). Steen Chr. Steensen er cand.mag. i musikvidenskab og kunsthistorie.

PubliMus

En skriftserie om musik

PubliMus udgiver artikler i form af monografier om alle emner inden for musikken og musiklivet. Mange af vore forfattere er professionelle musikfolk, men vi ser gerne, at det ikke kun er fagfolk, der skriver til os. En del af artiklerne henvender sig fortrinsvis til musikere, musiklærere etc., men de fleste vil kunne læses – og er blevet læst – af folk uden musikfaglig kompetence.

Hæfterne er almindeligvis blevet trykt i oplag på 300-500 eksemplarer. Hvert hæfte er forsynet med internationalt ISBN-nummer og kan søges på ethvert dansk bibliotek via 'www.bibliotek.dk'. Elektroniske udgaver af kan hentes på adressen: www.publimus.dk

2009-15 blev skriftserien udgivet af Syddansk Musikkonservatorium, først under navnet *PUFF*, senere under navnet *PubliMus*. Fra 2016 udgives *PubliMus* af Foreningen PubliMus. CVR-nummer: 37909246. Udgivelsen sker i samarbejde med Det jyske Musikkonservatorium.

Oversigt over udgivelser 2009-2019

1-07. Mogens Christensen: Ugler i musen

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. Fredrik Søgaard: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. Carl Erik Kühl: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. Hans Sydow: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. Tonespace er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. Charles Morrow: Lydkunst i det offentlige rum

I disse år vokser mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. Elisabeth Meyer-Topsøe: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. Niels la Cour: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. Orla Vinther: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

9-08. Eva Fock: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. Leif Ludwig Albertsen: Brahms og Magelone

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. Palle Jespersen: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen Zoltán Kodály fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. Peer Birch: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. Carl Humphries: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. Magnus Tassing Schneider: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera Don Giovanni i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. Ole Kühl: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det ikoner, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, Motown og Bebop antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. Bendt Viinholt: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. Leif Ludwig Albertsen: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen Wilhelm Meisters Lehrjahre, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. Johan Bender: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. Mads Bille: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. Finn Jespersen: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk Carmina Burana er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. Orla Vinther: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. Søren Ryge Petersen: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. Jørgen Erichsen: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjten Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. Karl Aage Rasmussen: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. Thomas Vilhelm og Per Wium: Frank Zappa

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragssække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. Henrik Nebelong: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008) den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i PubliMus skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. Manfred Eger: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. Mogens Wenzel Andreassen: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. Valdemar Lønsted: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

30-14. Peter Wang: Lille Lise – og andre småtterier.

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en dynamiske formanalyse, han præsenterer.

31-14. Thomas Agerfeldt Olesen: Reaktionær og moderne.

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk Metamorphosen.

32-15. John Frandsen: Reaktionær og moderne – en messe for livet.

Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange Requiem efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til PubliMus besvarer han det skriftligt.

33-15. Henrik Nebelong: Aïda – triumfmarcherende dystopi.

I 2013 fejrede PubliMus 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Giuseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, Aïda – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. Johan Bender: Synet af Nielsen.

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36-16. Henrik Marstal: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.

Den internationalt kendte danske jazzpianist Carsten Dahl indspillede i 2014 sin unikke fortolkning af Johann Sebastian Bachs Goldberg-variationer for præpareret klaver. I den anledning lod han sig interviewe af Henrik Marstal, der sidenhen har bearbejdet interviewet til denne artikel.

37-16. Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Trisse Gejl. Flere: "Mig og musikken".

Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde. (Foreløbig kun i digital version)

38-16. Per Aage Brandt: Bellmans fødder – en metrisk meditation.

Artiklen præsenterer en ny semiotisk analyse af forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi og anvender den på Bellmans Fredmans Epistel nr. 12, "Gråt Fader Berg", hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst. (Foreløbig kun i digital version)

39-16. Christina Dahl: Musikkens mange formål.

"Musikudøvelse styrker hukommelsen! Musikudøvelse styrker læse og regneevnerne! Musikudøvelse styrker de sociale relationer!" Ja, musik kan noget andet og mere end være musik. Men hvorledes med musikken og musikudøvelsen for dens egen skyld? Artiklen drøfter denne problemstilling såvel teoretisk som under inddragelse af eksempler fra praktisk musikundervisning. (Foreløbig kun i digital version)

40-17. Hans Henriksen: Per Nørgård – de unge år.

Første udgivelse i en antologi om markante danske komponister i 1900-tallet, som de erindres af personer, der har kendt dem personligt eller fulgt dem opmærksomt. (Foreløbig kun i digital version)

41-17. Per Vadmand: Duke Ellington og den store form.

Til forskel fra andre store jazzmusikere var Ellington i at udforske større og mere sammensatte former, der begrænser det improvisatoriske moment og derfor af mange kritikere blev betragtet som "ikke rigtig jazz". I sin artikel gennemgår Per Vadmand Ellingtons hovedværker i den store form med særlig vægt på 'Harlem-Suiten'. I web-versionen er der links til adskillige eksempler, så læseren kan lytte med! (Foreløbig kun i digital version)

42-17. Thomas Michelsen: Musikanmelderen skal invitere til debat.

Det er ikke helt nemt at forklare den professionelle musikanmeldelses berettigelse, og med de senere års strukturelle ændringer i medieverdenen er den kommet yderligere under pres. Michelsens artikel gennemgår problemstillingen historisk og systematisk, idet den argumenterer for, at musikanmeldelsen rummer et særligt potentiale, som også i dag kan komme vores fælles offentlige kulturliv til gode. (Foreløbig kun i digital version)

43-17. Niels Bille Hansen: Entusiastisk ambivalens. Om Thomas Mann og Richard Wagner.

Forfatteren Thomas Mann (1875-1955) havde et livslangt lidenskabeligt forhold til musik, der også prægede hans litterære værker. Som han selv udtrykker det: "Jeg skaber så megen musik, som man med rimelighed kan skabe uden musik." Richard Wagner er oplagt den komponist, der har betydet mest for ham. Men hans indstilling til Wagner ændrer sig hele tiden i takt med de dramatiske forandringer i Tysklands historie og udviklingen i hans eget forfatterskab. (Foreløbig kun i digital version)

44-18. Leif Balthzersen: Musikken på Shakespeares teatre. En kort introduktion.

Shakespeares tid i det elizabethanske England betegner en blomstringsperiode inden for såvel teater som kunstmusik. Men i dag ved man faktisk kun lidt om den musikalske praksis på teatrene: hvilken plads musikken havde – for slet ikke at tale om, hvordan den lød. (Foreløbig kun i digital version)

45-18. Christian Munch-Hansen: Saxfonisten med Helligåndens ild.

Den store jazzsaxofonist John Coltrane, som døde i 1967, er ikke blot musikalsk blevet en legende. Den afrikansk-ortodokse kirke i USA har kanoniseret ham som helgen, og i et lokale i Fillmore Street 1286 i San Francisco har han fået sin egen kirke, Saint John Coltrane African Orthodox Church. Her er Coltranes musik hver søndag centrum for gudstjenester, og hans eksempel har givet kirken en stærk social profil med fattighjælp, kamp imod racisme, politivold og kapitalistisk boligpolitik. (Foreløbig kun i digital version)

46-18. Thomas Teilmann Damm: Bernard Herrmanns 'Vertigo'.

Vertigo er kendt som titlen på et af Alfred Hitchcocks filmiske mesterværker, men i samarbejdet med komponisten Bernard Herrmann løftes værket op i en unik syntese mellem det filmiske og det musikalske. Thomas Damms artikel indeholder både en række generelle overvejelser om film og filmmusik og en fremstilling af samarbejdet mellem Hitchcock og Herrmann. (Foreløbig kun i digital version)

47-18. Lars Ole Bonde: Fra Høffding til Høybye.

I 1980 og 1986 skrev komponisten Finn Høffding (1899-1997) to breve til komponistkollegaen John Høybye (f. 1939). Han giver hér udtryk for sin oplevelse af et nært (ånds)slægtskab, henover generationskløften på et halvt århundrede. Er der en forbindelse mellem den kulturradikale musiktradition i mellemkrigstiden, repræsenteret ved Høffding, og Høybyes arbejde som komponist, pædagog og dirigent i den kolde krigs tid. (Foreløbig kun i digital version.)

48-18. Jørgen I. Jensen og Michael Fjeldsøe: Projekt Nielsen.

En dialog mellem forfatteren og teologen Jørgen I. Jensen og prof. Michael Fjeldsøe om Carl Nielsen som dansk komponist i en europæisk musikkultur. (Foreløbig kun i digital version)

49-19. Karl Aage Rasmussen: Haydn og historiens luner.

"Haydn, Mozart og Beethoven", siger vi. Men i dag er denne Wienerklassikkens treenighed nok lidt af en tilsnigelse. Det er, som om Haydn sakket agterud. Karl Aage Rasmussens artikel gør rede for, hvordan musikkulturen har opfattet Haydn og hans betydning fra hans egen tid og til i dag, godt 200 år efter hans død.

(Foreløbig kun i digital version)

50-19. Peter Nissen: Langgaard, Liszt og det moderne.

I årene 1887-1890 besøgte den unge komponist og pianist Siegfried Langgaard flere gange Franz Liszt i Weimar. Hans breve hjem til moderen og kæresten giver et interessant billede af masterclass-kulturens begyndelse i 1800-tallet. Liszt bekræfter Langgaard som kunstner og introducerer ham i moderne udtryksformer. Siegfried Langgaard var far til Rued Langgaard.

(Foreløbig kun i digital version)