

Abel Decaux - Clairs de Lune

Innøving og fremførelse av et verk ingen kjenner

Erik Haugan Aasland

Kandidatnummer: 4009

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen.

Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet innestår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Veiledere:

Per Kjetil Farstad/Lisa Bonnár Stjernø

Universitetet i Agder, 2017
Fakultet for Kunstfag
Institutt for Klassisk Musikk og Musikkpedagogikk

Abel Decaux - Clairs de Lune

Innøving og fremførelse av et verk ingen kjenner

Av alle merkelige og obskure verk jeg noensinne har spilt er *Clairs de Lune*, skrevet av den franske komponisten Abel Decaux, det minst kjente¹. Jeg vil anslå at mitt repertoar av standardrepertoar og ukjent musikk er fordelt jevnt. Komponister som Nikolai Medtner og Charles-Valentin Alkan, og en stor andel samtidsmusikk av bl.a. Anna Jastrzebska, Mark R. Candasamy, Vidar Kristensen, Lowell Liebermann, og mange andre, er med på å forme hvordan mine konsertprogram ser ut.

Jeg har i mange år kjent og elsket Abel Decaux sitt mesterverk *Clairs de Lune*, og har helt siden jeg oppdaget det hatt lyst til å spille det. Det var først i 2016 at jeg følte meg klar.

Abel Decaux (1869-1943) er ukjent av flere grunner. Han var egentlig organist, etter orgelstudier under Widor og Guilmant, men studerte også komposisjon under Massenet. Han jobbet som organist i Sacré-Cœur i Paris i 25 år og etter en periode som professor på en skole i New York vendte han tilbake til Paris som organist, der han levde i relativ obskuritet. Dette er biografien til mange organister, og er ikke egentlig videre unik². Det som gjør Decaux spesiell er at han etterlot seg *ett* verk - én komposisjon, og det er alt. Men denne komposisjonen er et mesterverk og dessuten unik på mange vis.

Clairs de Lune, skrevet mellom 1900 og 1907, ble publisert i 1913³. Verket er en tildels syklisk samling av 4 pianostykker. De har hver sin tittel (min oversettelse i parentes):

- I. Minit passe (Etter midnatt)
- II. La ruelle (Smuget)
- III. Le cimetièr (Kirkegården)
- IV. La mer (Havet)

Hvis man ikke er bedre informert kan man høre disse stykkene og tenke at de er en krysning mellom de fritonale eksperimentene til Schönberg, Debussy, og dessuten Ravel, men Decaux var ute før dem. “La mer” ble for eksempel skrevet to år før Debussy var ferdig med sitt verk, og nesten 10 år før Schönberg’s atonale pianostykker op. 11. “La ruelle” har dessuten i sin

¹ Selvsagt med unntak av helt ny musikk som ingen har hørt før.

² Bortsett fra en liten kuriositet - han frøs i hjel etter å ha øvd lenge i en kald kirke (Schenewerk, Joyce L. 1977, s. 7)

³ Jeg bruker Éditions COMBRE P608, som er identisk til førsteutgaven til S. Chapelier:
[http://imslp.org/wiki/Clairs_de_lune_\(Decaux,_Abel\)](http://imslp.org/wiki/Clairs_de_lune_(Decaux,_Abel))

fatale dramatik mange likhetstrekk med Ravel's "Gaspard de La Nuit", og "La mer" sine bølgende teksturer må selvsagt sammenliknes med "Barque sur l'océan" fra Miroirs. At Decaux studerte komposisjon under Massenet gjør det hele mer mystisk, for musikken til Decaux kunne ikke vært mer ulik Massenet's harmoniske og vakre musikk. Strukturen på stykkene, gjennomkomponeringen, og dessuten det spennende tematiske materialet (som deles av alle 4 stykkene) gjør i seg selv til at man må utrope *Clairs de Lune* til et mesterverk. Det faktum at disse stykkene fungerer overraskende bra som konsertstykker og ikke bare som en kuriositet gjør dem ekstra verdifulle.

At de fleste ikke har hørt om Decaux er ikke rart: Han skrev kun dette ene verket. Han jobbet og levde som organist, og hadde ikke behov for å promotere dette verket. Notene var dessuten vanskelig å få tak i frem til IMSLP kom på banen. I tillegg er stykkene vanskelige å spille og forstå for pianisten, og de få som kanskje har snublet over notene har nok gitt opp. Det eksisterer dessuten kun en knapp håndfull innspillinger, og med unntak av en fra 80-tallet er alle av mye nyere dato. Dette er ingen gode faktorer for et stykkes fremtid.

Jeg ble kjent med disse stykkene etter en 4-timers lunch med den kanadiske pianisten Marc-André Hamelin for mange år siden. Han fortalte at han akkurat hadde gjort en innspilling av Paul Dukas' Piano Sonate i Eb-moll⁴ og valgt å koble den med Decaux for innspillingen på Hyperion Records⁵. Det han fortalte om både Decaux og Dukas gjorde meg nysgjerrig og jeg klarte etter mye vanskelighet å spore opp notene (dette var lenge før IMSLP), og bestilte en kopi av Éditions COMBRE-utgaven⁶.

Metoder

Kort om metoder: Jeg bruker en rekke metoder, uten at de er veldig åpenbare i prosessen. Det å øve inn musikk – eller drive med kunst generelt sett – er en veldig flytende prosess. Det er ikke alltid så klart definerte grenser mellom hvilke metoder man bruker. Man kan sette dem i båser i etterkant, og det skal jeg her gjøre for ordens skyld, selv om dette kan virke litt kunstig.

Hovedsakelig kan man si at jeg tar i bruk en «utøvende metode». Det vil si det daglige håndverket med innøving og studering - det mekaniske aspektet. I forkant, og i etterkant, kan jeg bruke en såkalt observasjonsmetode – lytting til andre pianisters tolkninger og måter å sno seg rundt et eller flere spesielt kinkige pianistiske hjørner i musikken. Jeg har også gjort en del litteraturgransking – enten det faktisk er i ren publisert form (jeg har bl.a. lest en publikasjon om Decaux og hans verk, skrevet av Joyce Lee Schenewerk, referert til i fotnote 7, og selvsagt i

⁴ I seg selv et ukjent mesterverk! En stor fransk pianosonate av orkestrale proporsjoner som flere bør spille!

⁵ http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67513

⁶ Jeg bestilte senere 5 kopier til, til å gi vekk til interesserte pianist-venner og til å ha i "notebiblioteket" mitt.

litteraturlisten, men det er detaljanalyse som ikke egner seg i denne sammenheng). Hvis man tøyer strikken litt kan man også påstå at jeg har hentet inntrykk fra lyttere i kvalitativ form – tilbakemelding etter huskonsserter og spilling for kollegaer gir verdifullt innblikk i hva som fungerer og er tydelig, og hva som forsvinner i mengden med noter.

Jeg nevner senere i teksten det å lytte til publikum og stemningen under selve konserten. Dette er faktisk også en kvalitativ empirisk undersøkelse - med litt erfaring kan man benytte seg av tilbakemeldinger (intensiteten av stillhet og konsentrasjon fra publikum, mengden hosting osv.) under konsserter til å tilpasse musikken slik at den kommuniserer bedre. Dette er, som jeg kommer tilbake til, veldig viktig med musikk som er ukjent.

I helsetjenesten brukes narrativ metode i behandling. I musikken kan dette også gjøres, og dette kommer jeg nærmere inn på i slutten av delen om “Effektiv formidling”

Innøving generelt

Jeg spilte “Le cimetièrre” i en periode for ca. 10 år siden, men når jeg startet innøvingen av hele verket høsten 2016 var det som å starte på nytt. Jeg har i alle årene jeg har kjent *Clairs de Lune* hentet det frem fra notehylla av og til. Det har gjort at jeg har hatt verket i underbevisstheten i ca. 10 år før jeg endelig gjorde jobben. Jeg har dessuten hørt en del på Hamelin’s innspilling etter at den kom ut på CD. Dette er to faktorer som gir to separate resultater. Først og fremst har jeg hatt musikken “i ørene”, så prosessen med å øve stykkene inn gikk veldig fort. Gehøret tok seg av store deler av jobben, mens jeg trengte mer tid på notelesingen som ikke på noen vis er enkel. Stykkene er først og fremst rytmisk komplisert å lese. Da stykkene endelig var innøvd merket jeg at jeg var veldig påvirket av innspillingen jeg hadde hørt på, spesielt fordi jeg kun hadde hørt én innspilling. Innspillingen til Frederic Chiu⁷ fikk jeg først hørt i samme tid som jeg øvde inn verket, men fordi Chiu fokuserer mer på å følge notene nøyaktig fremfor å være tydelig (slik Hamelin er) gav den meg innsikt i et aspekt som er viktig for effektiv fremførelse og kommunikasjon med publikum. Dette kommer vi tilbake til i delen om effektiv formidling.

Jeg har en metode for innøving som jeg ofte tar i bruk - å starte på slutten av stykket og øve “bakover”. Det vil si at jeg for eksempel starter med siste akkord, eller siste bevegelse, fortsetter med frasen/bevegelsen før, og fortsetter slik. Jeg kan også gjøre dette i partier, gjerne spesielt vanskelige partier. Jeg mener denne metoden øker effektiviteten og dessuten kvaliteten på innøvingen. De mange startpunktene gjør at jeg blir komfortabel med å starte stykket fra midten av en frase/bevegelse, noe som er nyttig for trygg spilling. Man vil dessuten aldri spille

⁷ <http://www.harmoniamundi.com/#!/albums/1793> Frederic Chiu kobler *Clairs de Lune* med *Miroirs* av Ravel og dessuten op. 11 av Schönberg, en kombinasjon som gir aldeles stor mening.

inn i “ukjent terreng” slik man gjør om man starter fra takt 1 hele tiden - i stedet spiller man inn i kjent og allerede innøvd materiale. Disse faktorene skaper trygghet.

Det gjør også at jeg “blir kjent” med et verk fra innsiden og ut. I en sonatesats for eksempel blir jeg kjent med musikken ved å lære rekapituleringen (som ofte inneholder utvidelser og variasjoner av eksposisjonen), og deretter gjennomføringen som inneholder kompliserte variasjoner over materialet. Når man da endelig øver inn eksposisjonen fremstår den som enklere og dessuten lettere å forstå siden man allerede kjenner variantene.

Clairs de Lune har tre stykker som ikke umiddelbart har behov for denne teknikken. Med få unntak hadde kun det siste, “La mer”, stort utbytte av dette. Innøvingen bar preg av dette, men jeg passet på å likevel begynne på “tilfeldige” steder midt i de tre første stykkene også - for å skape trygge startpunkter og dermed sikre memoriseringen.

Innøvingen av *Clairs de Lune*

Jeg vil her beskrive essensielle deler av stykkene og interpretatoriske og tekniske utfordringer som dukket opp⁸. Denne seksjonen er best lest med følge av notene som har link i fotnote nummer 2. Det er uheldigvis ingen takt-tall, så jeg refererer til “side 1” som første side av musikken, selv om det står side 3 på selve papiret.

Det første stykket, “**Minuit passe**” (Etter midnatt), starter umiddelbart med å presentere hovedmotivet, en fallende sekund, etterfulgt av to fallende store terser (den siste er notert som en forminsket kvart). Hele første side er dedikert til denne presentasjonen og dessuten forberedelse av noe som minner om en såkalt “mystisk akkord” á la Scriabin. På side 2 kommer tittelen til sin rett. Midnatt passerer ved hjelp av 12 “klokkeslag” i bassen som danner fundamentet for den “mystiske akkorden”. Jeg debatterte lenge med meg selv om jeg ville la disse klokkeslagene ligge i midtpedalen. Dette ville frigjøre høyre pedal og dermed få en nifsere og mer “secco” klang. Eller skulle jeg bruke høyre pedal gjennom taktene og ha en våtere og mer grumsete klang som resultat? Jeg falt ned på å ta i bruk den ellers alt for sjeldent brukte midtpedalen. Det gav meg friheten til å fargelegge med høyrepedalen uten at jeg var låst til å holde den nede hele tiden.

Figuren som ligger over klokkeslaget (en slags “Mannheim-rakett”, ikke helt ulik åpningsfiguren i Beethoven’s sonate op. 2 no. 1), er resten av den “mystiske akkorden”, og var gjenstand for mye jobbing - den skal være veldig svak - “ppp”, og dessuten veldig rask. Min pianolærer, Prof. Sveinung Bjelland, foreslo at man kunne forestille seg rotter som løper bak

⁸ Detaljert analyse av *Clairs de Lune* er langt utenfor rekkeviddene til dette essayet, men jeg vil oppfordre interesserte til å lese Joyce Lee Schenewerk’s fabelaktige analyse fra 1977:

<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=26643>

⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Mystic_chord

søppelkasser i et smug. Det gir en idé om hvordan klangen skal være. Det å holde tempoet oppe samtidig som man separerer tonene (Decaux har notert dem med hver sin hals ukoblet og med staccato-tegn) er svært vanskelig. At det skal være pianissimo gjør det praktisk talt umulig. Hva som er mest korrekt og hva som funker best musikalsk er ikke nødvendigvis det samme, og det kommer jeg tilbake til i seksjonen om effektiv formidling.

“Minuit passe” har, i likhet med alle de 3 første stykkene, en overflod av fermater. Noen av dem havner på taktstrekene, og mange havner på lange toner i allerede langsom musikk - den første siden er noe av det vanskeligste jeg har spilt med tanke på å gjøre det Decaux ber om uten at det går utover flyten og stemningen i musikken. Stykket er notert til å være “Lent”, og i 4/2-takt, og med fermater på nesten hver eneste tone. Jeg var bevisst fra starten av innøvingen at jeg måtte lære meg stykket (og spesielt første side) uten fermater for å få pulsen i ryggmargen. Jeg la på formatene etterpå i form av lett strekking av tonene. For mye gjør at alt sklir fra hverandre som en overkokt fisk, for lite gjør det stolpete og rart, og tar dessuten liv av klangen.

Stykke nummer to heter “**La ruelle**” (Smuget). Jeg har vanskelig for å velge meg favoritter i *Clairs de Lune*, men åpningen av dette stykket er noe av det mest hårreisende og nifse jeg har vært borti. Vi er fremdeles i samme tempobetegnelse som det første stykket, men i 4/4-takt. Bass-oktaven som har 32-delsopptakt til en miniversjon av den mystiske akkorden fungerer som et langsomt skritt etterfulgt av en fot som løftes forsiktig¹⁰, som om noen lister seg i en bakgate/et smug. Jeg har vært bevisst på at her må pulsen være, i kontrast til mer kaotiske deler av stykket, nådeløst presis. Det var likevel masse rom for forbedring ifølge Prof. Bjelland, og det krever konsentrasjon for å ikke tyne pulsen. I andre linje (side 5) kommer en melodi, akkompagnert av to raske skritt (markert “pas, dans la nuit” (skritt, i natten). Dette er så kompositorisk virkningsfullt at jeg får gåsehud av å bare tenke på det. Den rytmiske presisjonen er viktig for den musikalske effekten og jeg er virkelig glad for at dette ikke ellers er vanskelig å spille. På tredje linje (side 5) blir de langsomme skrittene akkompagnert av oktaver i diskanten som skal tremoleres mens pulsen holdes stødig. Disse oktavene er forresten hovedtemaet som ble presentert allerede i første stykket, men her spilt veldig langsomt over flere takter.

På side 6 blir de raske skrittene kombinert med Mannheim-raketten fra “Minuit passe”. Klokkeslagene kommer også tilbake, men denne gangen i form av tunge og truende skritt. Disse øker i tempo og kombineres med alle ingrediensene brukt i stykkene frem til nå. Dette resulterer i et kontrapunktisk virrvarr som er skrekkelig skummelt og dessuten veldig fatalt, narrativt sett (jeg kommer tilbake til det narrative i seksjonen om formidling). Dette partiet har krevd mye jobb - det skal ikke nødvendigvis være glassklart, men det skal fremstå som mer enn bare to hender som klasker ut tilfeldige toner - noe det lett kan gjøre om man ikke har stålkontroll. Her er en av de få stedene hvor øving fra slutten av bevegelsen er nyttig - starte rett før de to fermatene på andre linje på side 7, og så jobbe seg bakover.

¹⁰ 32-delsopptakten er hælen som settes forsiktig i bakken, og nedslaget er resten av foten. Den andre oktaven er foten som løftes (dermed en lettere tone enn de første to).

Stykket slutter slik det startet, med nifse skritt som forsvinner i det fjerne, og det musikalske narrativet leder naturlig til stykke nummer 3:

“**Le cimetière**” er på alle vis det enkleste stykket av de 3 første. Det er mer melodisk, til dels mer harmonisk, og er mindre vagt i karakteren. Det er dessuten for det meste veldig rytmisk stabilt. Det starter med “Dies Irae”-temaet (som ikke dukker opp i de andre stykkene), ukonvensjonelt presentert i heltoneskala. Under Dies Irae-temaet kommer små fragmenter av hovedtemaet som ble presentert i starten av det første stykket. Dette la jeg ikke merke til før jeg hadde øvd inn stykket og spilt det flere ganger på konsert.¹¹ Decaux er generelt liberal med bruken av pedal, men jeg bruker notasjonen som en guide til hvilke deler som skal kobles sammen. Jeg tillater likevel noen små berøringer av demperne på strengene (uten å dempe helt) for å skape farge og litt luftigere klang noen steder. Den første siden av “Le cimetière” er full av passasjer som nyter godt av den effekten. På det viset får man skapt pauser midt i klangen. Dette krever et veldig godt instrument med jevn og forutsigbar demping. Aktiv lytting gir også muligheten for å skape nye farger av eventuelle uplanlagte “kysselyder” fra demperne¹² og andre ting som skjer i en konsert. “Le cimetière” er dessuten markert “Très lent”, så man har tid til å lytte.

Tempoangivelsen er vanskelig å holde i akkordene som kommer etter den første dobbeltstreken på side 8 (introdusert i fragmenter tidligere i stykket). Disse tegner en uhyre langsom Dies Irae (også heltoneskala) harmonisert med for det meste maj7-akkorder, og krever jobbing for å oppnå en indre puls som er urokkelig. De kan absolutt ikke kortes ned for linjens skyld, for etter neste dobbeltstrek (side 9) så skal de halveres og “kvarteres”, og det kan medføre for høyt tempo senere. Denne delen har markeringen “comme un glas”, som betyr at musikken skal være som kirkeklokkene som ringer ved en begravelse¹³. Liberal bruk av pedal skal brukes for å koble melodien som ligger på toppen. Dette krever streng lytting for å ikke lage unødvendig mye grøt i klangen, men samtidig bevare den lange linjen.

Den siste siden (side 10) er uhyre vanskelig å skape flyt i. Den allerede velkjente fermate-overfloden gjør seg gjeldende her. Å øve denne siden som om at fermatene ikke er der er den letteste måten å få oversikt over hvor musikken er på vei.

¹¹ I det hele tatt er *Clairs de Lune* et verk som stadig viser frem nye sider av seg selv - jeg føler at jeg lærer noe nytt om det hver gang jeg spiller det. Spesielt på konserter opplever jeg at nye ting viser seg frem. Det er noe med å spille stykker som folk ikke har hørt før - man lytter som om man var i deres sko.

¹² Når gamle og slitte (og uregulerte) dempere treffer strengene kan man i noen tilfeller få lyder - noen kaller det ulyder. Jeg liker de fleste idiosynkratiske instrumentlyder - lyden av demperne som løftes fra strengene; lyden av “kysselyden” når de demper ujevnt; lyden av dobbeltstrengene i den nest nederste oktaven som gnistrer inntil hverandre ved kraftig spilling (mye vibrasjon kan få strengene til å treffe hverandre); og mange andre lyder.

¹³ Jeg tok for gitt at “glas” betydde noe sånt som is/vann eller noe sånt, men det var basert kun på hvordan ordet opplevdes (og hvordan jeg hadde hørt Hamelin spille). Men “glas” er visstnok en type kirkeklokker i begravelsesøyemed.

Det siste stykket i *Clairs de Lune*, nummer 4, “**La mer**”, stikker seg ut på flere vis. Bare et raskt blikk over notene viser at dette er en helt annen verden. På forsiden av min note står alle stykkene listet opp, men “La mer” er “*existe en séparé*” - tilgjengelig i enkeltnote.

Teksturen i “La mer” er mer eller mindre konsekvent en flytende gruppe med kvintoler mot trioler. Det var nyttig å øve disse presist gjennom hele stykket, men for å få frem effekten og musikken som skal “være rundt” måtte presisjonen til dels vike. Decaux har vært nøye med å balansere teksturen i de forskjellige registrene ved hjelp av denne polyrytmikken og man må bruke det som utgangspunkt for at det skal klinge riktig. Jeg tok pedalmarkeringen litt for bokstavelig i begynnelsen og fikk små, men hørbare klipp i hver linje på første side av “La mer” (side 11). Jeg gikk gradvis over til små berøringer med demperne slik jeg beskrev i “Le cimetière”. Dette gav en kontinuerlig flyt som er essensiell.

På slutten av første side av “La mer” kommer første hint fra hovedtemaet og det skal høres tydelig gjennom teksturen. Jeg liker å presentere slike hint på en diskret måte - ikke så tydelig at det blir åpenbart. Man må gi rom for følelsen av å høre noe så vagt at man må lytte mer intenst. På side 12 får man et enda større fragment som leder til “*comme une éclaircie*” (som et glimt av sol) i 3. linje. Der når musikken i “La mer” for første gang en nesten helt ren akkord - en B-dur, med en “E” - tritonusen. Her ligger det en utfordring i å vri musikken fra å være veldig mørk til å ha hint av lys før den synker tilbake i mørket igjen. Jeg prøver å skape varme ved å balansere klangen slik at tersen (D-en) er lett hørbar, spesielt i de mørke registrene - den tredje tonen i første triol på 3. linje er en glimrende tone å varme opp klangen med. Litt gnister i toppen i 3. og 4. slag i høyre hånd, spesielt E-ene, gir varmen en kontrast i form av lysglimt. Veldig spennende å jobbe med, og dessuten elegant og økonomisk skrevet av Decaux - ingen ekstreme effekter.

På side 13 blir det introdusert en liten effekt som kommer til å forme hvor musikken skal videre. En fallende bevegelse med åtte 32-deler. Den er nesten som en sjøsprøyt. I disse taktene er blir alle fire tonene i hovedtemaet presentert i enkel, men veldig flott harmonisering. Sjøsprøyt-effekten blir brukt grundig de neste 3-4 sidene. Som åpnings-teksturen i “La mer”, er denne effekten best om man ikke gjør et stort poeng av at alle tonene skal høres tydelig. Når denne effekten blir samkjørt med enorme arpeggioer i venstre hånd, spesielt fra slutten av side 14 og utover har man også en melodi i midtregisteret. Den er viktigst, og arpeggioene og effektene er der for å holde bølgene i gang. Disse partiene er overraskende komfortable å spille - Decaux må ha vært en dyktig pianist også, for dette er pianistisk og låter fabelaktig.

Slutten av “La mer” er en lang “fade”, og kan sikkert tolkes som at stormen på havet roer seg. Den rullende bassen ligger som et lydteppe som av og til blir ispedd enkelte fragmenter av det tematiske materialet. Ved hjelp av små berøringer av demperne kan man holde *decrescendo*en konstant og jevn. Musikken går faktisk i oppløsning på slutten, som om at man kun hører den i hodet til tross for at den har “fadet” ut.

Effektiv formidling

Det er lett å la seg styre blindt av å følge notene, og dermed overlate ansvaret for musikkens kommunikasjon med lytterne til komponisten og notasjonen. Jeg har spilt mye samtidsmusikk, og i den prosessen må man av og til være ekstra tydelig med materialet for at den rette karakteren skal komme frem og at publikum dermed får en bedre opplevelse. I mange tilfeller har jeg spilt musikken med komponisten tilstede under flere av konsertene, og mange av revisjonene som kommer i etterkant handler om å gjøre musikken tydeligere og mer effektiv. Under innstuderingen av *Clairs de Lune* måtte jeg ta stilling til hvilke effekter som var viktige å høre, og hvilke som kunne ligge i bakgrunnen. Hvilke plasser trenger man å ta tid for å vise hva som skjer, og hvilke steder vil bli tunge og forvirrende om man tar seg god tid?

Jeg nevnte at det er mange fermater i denne musikken, spesielt i de 3 første stykkene. Her er det lett å bli pedantisk, og dermed følge alt til punkt og prikke. Langsom musikk med lange noteverdier kombinert med fermater - gjerne på hver eneste tone - er ikke lett for publikum å henge med på, spesielt siden dette er musikk de aldri har hørt før. I stedet for å være helt nøyaktig føler jeg at Decaux har notert på en måte som gjør at man må lytte. Musikken skal for det meste ikke gå fort i det hele tatt, og det er han tydelig på. Den skal heller ikke være helt metrisk. Men hvor mye vekk fra pulsen kan man tillate musikken å flyte? Jeg fant raskt ut at veldig aktiv og tilpasningsdyktig lytting måtte til. En av de første gangene jeg spilte disse stykkene på konsert merket jeg at jeg kunne ikke følge det tidsperspektivet jeg vanligvis hadde, for flygelet hadde ikke samme klang (på godt eller vondt) som det jeg hadde kalibrert innøvingen etter. Dessuten kunne jeg merke på stemningen i rommet om publikum var med eller ikke. Dette er en svært subjektiv og lite vitenskapelig måte å forholde seg til musikken på, men det er i dette skjæringspunktet at kunsten får pusterom. Ved å føle publikums konsentrasjon kan jeg høre hvordan det opplevdes¹⁴ og dermed tilpasse lengdene på fermatene. Spesielt første siden av “Minuit passe” er sårbar for manglende konsentrasjon, ikke bare for den sidens skyld, men også fordi den er en viktig introduksjon for alle de andre stykkene. Om man mister lytterne fra starten av er det vanskeligere å hente dem inn. Man kan nesten tenke på den første siden som en “ouverture” som setter standarden og presenterer hva som skal skje i *Clairs de Lune*.

Jeg nevnte midtpedalen og mitt valg i bruken av den til å holde klokkeslagene i “Minuit passe” klingende. Selv vi som er vant til mye forskjellig innen pianolitteraturen hører sjeldent midtpedalen brukt i så stor grad - jeg holder den nede to og en halv side. Jeg blir selvsagt blasert ved å høre meg selv spille det, men responsen jeg fikk de første gangene jeg spilte *Clairs de Lune* bekreftet at dette var riktig valg. Det kraftige tritonus-infiserte klokkeslaget som ligger i bassen over flere sider mens de forskjellige utbruddene rasler rundt i diskanten gir en veldig underlig og rastløs følelse.

¹⁴ Og dette kan høres ut, selv i mine egne ører, som potensielt sludder eller post-hoc rasjonalisering, men på gode dager føler jeg virkelig at man kan føle konsentrasjonen i rommet.

Apropos utbrudd. På side to, umiddelbart etter det første klokkeslaget, kommer “ppp” Mannheim-raketten. Jeg nevnte at jeg hadde et dilemma i valget av tolkning. Enten gjør man det slik det står i notene: komprimert, raskt, staccato, og pianissimo. Eller så kan man ta litt tid for å separere notene mer (siden Decaux har tatt seg bryet¹⁵ med å tegne notene som separate, fremfor i en gruppe), og også gjøre det litt tydeligere. Prof. Bjelland argumenterte for sistnevnte og jeg er enig.

Jeg må nevne en sak som er relevant her - innspillinger. Jeg har i flere år hørt på Hamelin’s innspilling av *Clairs de Lune*. Den er veldig tydelig og man forstår musikken fort, og gjerne etter første gjennomhøring. Når jeg fikk høre Frederic Chiu’s innspilling fant jeg ut hvordan musikken høres om man er litt mer bundet til notene. Det er vanskeligere å henge med i denne innspillingen. Jeg har selvsagt latt meg selv indoktrinere over flere år med å høre på samme innspilling, så jeg vil ikke være for bastant, men jeg føler at dette er musikk som trenger tydelig formidling. Luksusen man har når man spiller musikk folk kjenner, for eksempel preludier av Debussy, eller Brahms-intermezzi, er at man kan eksperimentere mer. Man kan gjøre det pinlig nøyaktig, eller veldig eksentrisk, og folk som kjenner musikken vil fra før ha referansepunkter som assisterer forståelsen og gleden av å høre på¹⁶. *Clairs de Lune* er så langt vekk fra standardrepertoaret at man må, som utøver, i noen tilfeller gi musikken en liten dytt ved hjelp av tydelig formidling, og kanskje noen ord som presentasjon for å gi kontekst.

Jeg nevnte tidligere “det musikalske narrative”, og jeg må si noe om dette og hvordan dette påvirker presentasjonen og fremførelsen av musikken. I de fleste anledninger jeg har spilt *Clairs de Lune* har jeg forsøkt å ha en kort introduksjon, slik at lytterne er forberedt på hva som kommer, og slik at de har noen knagger å henge denne unike musikken på. Jeg har raskt dannet meg en slags liten historie som gir en unik ekstramusikalsk opplevelse for meg¹⁷: Jeg ser for meg at “**Minuit passe**” er etableringen av et sted og en stemning som er mørk og skummel. Kanskje en litt større gate i gamle Paris, rett ved inngangen til et smug. Sjøppelkasser, rotter som løper, andre skapninger (menneskelige? Ikke-menneskelige?) som rasler rundt, kirkeklokker ved midnatt, men ellers stillhet. “**La ruelle**” er inne i smuget, sett fra en som står der inne. Noen lister seg - langsomme og forsiktige skritt. Raskere skritt. Utbrudd - slåsskamp/overfall?

¹⁵ Jeg tror det var en tidligere pianolærer av meg, Trygve Trædal, som sa en gang at hvis komponisten har brukt tid og blekk på å skrive noe så har han/hun gjort det av en grunn. God tommelfingerregel, men som den fabelaktige kubanske pianisten Jorge Bolet sier i 1983-intervjuet i linken her (parafraisert): “Kan man ikke, etter å ha studert musikken til komponisten grundig og lenge, si at man kjenner musikken bedre enn komponisten selv?”

Fra 2:08, men Chopin-Godowsky etyden fra starten er verdt å få med seg også.

<https://www.youtube.com/watch?v=6vrXvNVMoHQ>

¹⁶ Og noen vil bli skuffet fordi de ikke får akkurat det de vil ha. Jeg har en kamerat (også pianist) som virkelig elsker Beethoven’s siste sonate, op. 111, men da nesten utelukkende når Kovacevich spiller. Om Sokolov spiller sonaten er det ikke godt nok.

¹⁷ Jeg har praktisk talt aldri visuelle assosiasjoner i forbindelse med musikk, men noen sjeldne unntak er det. Prokofiev’s sonate #8 op. 84 som jeg spilte i fjor gir meg også en del bilder. *Clairs de Lune* er et annet unntak.

“**Le cimetière**” er resultatet av basketaket i smuget. Kirkegården etablerer, som det første stykket, sted og stemning, denne gangen preget av sorg og håpløshet. “**La mer**” er en filosofisk betraktning på alt som har skjedd.¹⁸ Denne historien har jeg brukt til å sette stemningen før jeg spiller - enten for bare meg selv, eller også publikum.

Om leseren har fulgt notene så har kanskje diktet som står i starten blitt lagt merke til. Dette diktet er attribuert til en “Louis de Lutèce”, men Joyce Lee Schenewerk i sin publikasjon om Decaux refererer til Gisele Brèlet:

Gisele Brèlet states that “Minuit passe” was “inspired by the prose poem of Louis de Lutèce”, but there is no evidence to substantiate her statement ^29. Since no other works by this author are available and because the name “Lutèce” is the French equivalent of the Latin Lutetia for Paris, it is assumed that “Louis de Lutèce” (Louis of Paris) is a pseudonym. (Brèlet, sitert i Schenewerk 1977, s.19)

Dette synes jeg er fantastisk fascinerende. Man kan spekulere i om Decaux selv skrev diktet, og at han skrev musikk inspirert av det. Eller kanskje den andre veien, musikken inspirerte ham til å skrive dette fabelaktige (i ordets rette forstand: fabel-aktige) diktet. Det er aldeles mulig at det er skrevet av noen andre, men hvorfor under pseudonym?

Jeg har i anledninger hvor jeg har hatt et lydhørt publikum valgt å lese diktet til “Louis de Lutèce” rett før jeg spiller *Clairs de Lune*. Dette er en effektiv måte å sette stemningen, både for meg selv og publikum. Jeg føler at diktet er så flott at det (oversatt av Schenewerk) er en glimrende måte å avrunde dette essayet om Abel Decaux sitt mesterverk, *Clairs de Lune*.

Piano, piano, pianissimo, White, the moon glides silently in space.... Chimneys, mansard windows, gables, roof ridges; gloomy silhouettes on a field of somber azure.... Immobile phantoms.... The emaciated carcass of a meowing cat.... The grimacing profile of a monstrous gothic gargoye.... The hesitant flight of a bat.... The pale clarity of the sky.... A mysterious shadow on the ground.... Magical dreams and nightmares.... Nocturnal obsessions....
Piano, piano, pianissimo

(Louis de Lutèce)

¹⁸ I følge Frederic Chiu hadde Decaux planer om et femte stykke “La forêt” (Skogen), men det ble aldri til. Man kan bare drømme... (http://www.harmoniamundi.com/musiquedabord/pdf/PDF_1957166_E.pdf)

Litteraturliste

Notemateriale:

Min note: Éditions COMBRE P608

Førsteutgave: S. Chapelier: [http://imslp.org/wiki/Clairs_de_lune_\(Decaux,_Abel\)](http://imslp.org/wiki/Clairs_de_lune_(Decaux,_Abel))

Referanseinnspillinger av Abel Decaux - Clairs de Lune:

M.A. Hamelin (2006): http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67513

F. Chiu (1995): <http://www.harmoniamundi.com/#!/albums/1793>

Publikasjoner:

Schenewerk, Joyce Lee (1977): “Abel Decaux’s Clairs de Lune”

<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=26643>

F. Chiu (1995): http://www.harmoniamundi.com/musiquedabord/pdf/PDF_1957166_E.pdf

Nettsider:

Om Scriabin’s mystiske akkord (engelsk): https://en.wikipedia.org/wiki/Mystic_chord