

Tristan og Skógarpúkinn

Hugleiðing á 100 ára dánarafmæli Debussy

Hróðmar Ingi Sigurbjörnsson

Töluvert hefur verið rætt og ritað um áhrif Richard Wagners (1813-1883) á Claude Debussy (1862-1918). Helsta heimildin hvað það varðar er bók Robin Holloway *Debussy and Wagner* frá árinu 1979.¹ Bókin fjallar að miklu leyti um óperu Debussy, *Pelleas og Melisande* (1902) og bein áhrif Wagners á hana.² Holloway talar sérstaklega um *Tristan* hljóminn, eða „*Tristan æðina*“ (e. Tristan Vein) þar sem hann tekur fjölmörg dæmi um notkun hálfmínkaða sjöundarhljómsins.³ Holloway tiltekur þar að auki ýmis verk frá níunda áratug 19. aldar og rekur áhrif Wagners.⁴ Hann heldur því fram að þó í orði hafi Debussy snúist gegn Wagner,⁵ hafi tónlist Wagners alla tíð verið honum innblástur og meðal annars í hljómsveitarverkinu *Jeux* (1912) séu greinileg áhrif frá *Parsifal*.⁶ Í meistaraverki Debussy *Forleiknum að Síðdegisgöngu skógarpúka* (1894) má vafalaust greina mörg áhrif héðan og þaðan, til dæmis má velta fyrir sér notkun heiltónaskalans, sem fær töluvert vægi í verkinu en frekar verður rætt um það síðar í þessari grein. Jafnframt hefur verið bent á sífónískt ljóð Rimsky-Korsakov *Antar*, upphaflega samið 1868, þar sem eitt lykilstef birtist aftur og aftur í flautum frá sama tóni og minnr að því leyti á einkennisstef *Skógarpúkas*, þó efnistökin séu gerólík.⁷ Í því verki eru reyndar skemmtilegur orkestrasjón effekt sem Debussy tekur upp í lok seinni „úrvinnslukaflans“. Hér eru aftur flautur á ferðinni, þrjár flautur sem brjóta þríhljóm í hröðum endurteknum tónum niður á við. Í *Antar* kemur fyrirbærið fyrir á byggingarfræðilega mikilvægum stöðum og hjá Debussy kemur það sem tenging frá E-dúr framsetningu aðalstefsins yfir í Es-dúr framsetningu stefsins í seinni úrvinnslukaflana (taktar 85-86) og síðan tvö „bergmál“ (taktar 91 og 93).

Tengsl *Forleiksins að Tristan og Ísolde* (1859) og *Forleiksins að síðdegisgöngu skógarpúkans* hafa lítið verið í umræðunni, kannski að þeirri augljósu ástæðu að annað verkið er forleikur að stórri óperu en hitt aðeins um tíu mínútna hljómsveitarverk. Þó er það vitað að Debussy fór til Bayreuth 1888 og 89 og sá *Tristan og Ísold* í seinni ferðinni.⁸ Að sögn Holloway var hann á þessum árum einkar upptekinn af tónlist Wagners sem birtist með áberandi hætti í verkum

¹ Holloway, *Debussy and Wagner*.

² *ibid*, 60-142

³ *ibid*, 120-135

⁴ *ibid*, 22-49

⁵ *ibid*, 16-17

⁶ *ibid*, 160-194

⁷ Trezise, ritstj., *The Cambridge Companion to Debussy*, 36

⁸ Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, 89-90

hans. Benda má á skýr tengsl þar sem Wagner virðist kveikja innblástur hjá Debussy til ýmissa hljómfræðilegra tilrauna.⁹ Í *Skógarpúkanum* tekur tónmál Debussy miklum stakkaskiptum, sérstaklega hvað varðar tóntegundir og tóntegundanotkun. Aðeins á örfáum stöðum í verkinu myndast tóntegund svo heitið geti en þess í stað er stanslaust flakk milli, oft, alls óskyldra tóntegunda og tóntegundasvæða. Í *Skógarpúkanum* er eins og það verði stökkbreyting á samspili stefja og mótífa við hljómfræðilega þætti sem birtist meðal annars í notkun pentatóníkur og heiltóna- og krómátíska skalans.

Í þessari grein mun ég benda á ákveðnar hliðstæður verkanna sem birtast í stefjaefni og hendingaskipan, hljómfræði, tóntegundanotkun og formi. Það er mikilvægt að líta á efnisþætti *Skógarpúkans* sem þróun á atriðum í *Tristan*, hér er því ekki haldið fram að *Tristan* hafi verið einhvers konar fyrirmynd að *Skógarpúkanum* enda líða rúmlega 30 ár á milli verkanna og hinn skáldlegi innblástur gjörólíkur. Ég mun fara í gegnum þau atriði þar sem finna má einhverjar hliðstæður en jafnframt benda á það sem skilur á milli og þá sérstaklega þar sem Debussy fer nýjar leiðir í efnistöfum.

Helstu hliðstæður verkanna:

1. Krómátískt upphafsmótíf
2. Önnur mótíf eru díatónísk
3. *Tristan* hljómurinn
4. *Tristan* hljómurinn í *Skógarpúkanum*
5. Meira um hljóma og hljómfræði
6. Mótíf endurtekin í nýjum hljómfræðilegum búningi
7. Tóntegundanotkun
8. Form
9. Uppbygging hendinga

KRÓMATÍSKT UPPHAFSMÓTÍF – FALLANDI OG RÍSANDI FERLI – STÆKKUÐ FERUND – FYLLD KRÓMATÍSKA TÓNSTIGANS

Bæði verkin hefjast með krómátísku upphafsmótífi. Mótífi Wagners má skipta í tvennt; 1a¹⁰ inniheldur stökkið frá a til f og línuna niður á e, d# og d, 1b inniheldur krómátísku línuna upp á við frá g#-a-a#-h. Hér er því um að ræða bæði fallandi og rísandi ferli. Hér má lesa ýmislegt út úr nótnamynstrinu en vert er að benda á stækkuðu ferundina í upphafinu f til síðasta

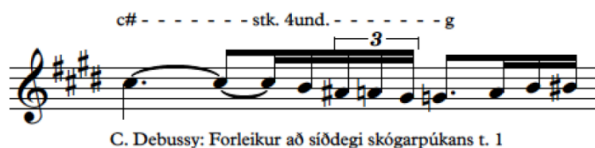


Dæmi 1

tónsins h (dæmi 1). Ennfremur má benda á að Wagner fyllir upp í krómátíska skalann með annarri framsetningu mótífsins í tóktum 5-7. (taktur 1-3: f-e-d#-d...g#-a-a#-h...taktur 5-7: g-f#-c-c#).

⁹ Í þessu sambandi má nefna verk eins *La Damoiselle elue* og *Cinq poemes de Baudilaire* sem bæði voru samin á árunum 1887-9. Holloway, Debussy and Wagner, 22-49

¹⁰ Skilgreining mótífa í *Forleiknum að Tristan og Ísold* byggir á greiningu Charles Burkhart í *Anthology of Musical Analyses*, 348



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans t. 1

Dæmi 2

leytinu öðruvísi en hjá Wagner að það inniheldur bæði stórar og litlar tvíundir settar fram á mismunandi hátt eftir því hvort farið er niður eða upp (dæmi 2). Það má lesa ýmislegt úr framsetningu Debussy til dæmis undirliggjandi brot úr heiltónaskala¹² sem fyllt er upp í krómatiskt (g-a-h-c#). Einnig má skoða þetta sem tvö ferli hreinna ferunda (c#-g# og g-h#).¹³ Debussy fyllir einnig upp í krómatiska skalann í annarri framsetningu mótífsins í takti 11. (taktur 1: g-g#-a-a#-h-h#-c# - taktur 3: d#-e - taktur 5: f - taktur 11: d-f#).

Upphafsmótíf *Skógarpúkans*, 1a,¹¹ spannar stækkaða ferund frá c# niður á g. Fyllt er krómatiskt upp í stækkuðu ferundina með fallandi og risandi ferli: c#-h-a#-a-g#-g-a-h-h#. Hér er ferlið að því

ÖNNUR MÓTÍF DÍATÓNÍSK – BÆÐI VERK INNIHALDA ANDSTÆTT LYKILMÓTÍF

Í báðum verkum fylgja í kjölfarið andstæð, díatónísk mótíf. Í *Tristan* kemur annað lykilmótíf forleiksins, mótíf 2, fyrst fyrir í takti 17 (dæmi 3), það kemur síðan reglulega fyrir í verkinu, í



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 2, t. 17-21

Dæmi 3

Í *Skógarpúkanum* er annað lykilmótífið, mótíf 8 (dæmi 4), staðsett í B-hlutanum, í miðju verksins. Mótífið, sem byggir á pentatónískum tónstiga D^b-E^b-F-A^b-B, kemur þrisvar sinnum fyrir í tóktum 55-58, 63-66 og 75-78. Ekkert mótíf utan það fyrsta fær jafnmikið pláss og vægi

öllum formhlutum og alltaf í nýjum hljómfraðilegum búningi. Hér er tónstiga viðkomandi tón- tegundar fylgt þó hendingin sé módúlerandi (a-moll - d-moll).



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 8, t. 63

Dæmi 4

Í *Tristan* eru önnur mótíf díatónísk þrátt fyrir krómatiskan áherslutengitón eða stökktón í lokin í mótífum 3, 5 og 6. Dæmi 5 sýnir glöggst skyldleika mótífanna, bæði lagraent og ritmískt: mótíf 3, 5 og 6 eru afleidd af mótífi 2 og mótíf 3 vísar til fyrstu þriggja tóna 1a afturábak.

þar sem allur fyrri hluti verksins virðist stefna að og undirbúa þennan hluta. Eftir mótíf 8 bætast ekki við nein ný mótíf, aðeins er unnið úr þeim mótífum sem urðu til í fyrri hlutanum.

¹¹ Skilgreining mótífa í *Skógarpúkanum* er byggð á greiningu höfundar frá árinu 2005.

¹² Það eru aðeins tvær útgáfur heiltónaskalans og hér skilgreindar sem heiltónaskali 0 (C-D-E-F#-G#-B) og 1 (C#-D#-F-G-A-H) í samræmi við tónflokka og mengjafræði Allen Forte í *The Structure of Atonal Music*, 1973.

¹³ Amerískur tónfræðingurinn Daniel Plante heldur því fram í óútgefni bók sinni „Debussy’s *Prélude à l’après-midi d’un faune* and the Creation of Post-Tonal Diatonicism” að í t. 1 í *Skógarpúkanum* komi fram lykill að öllu efni verksins og vísar þá jafnt til fallandi ferundarinnar í upphafi og (heiltóna)ferlisins frá g í seinni hlutanum sem stefnir á c# í takti 2, þar sem krómatiski tengitóninn, h#, gegnir lykilhlutverki (h-h#c#).



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 3, t. 24



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 4, t. 28



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 5, t. 36



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 6, t. 63

Í *Skógarpúkanum* eru mótífin frá 1b til og með 8 díatónísk samanber dæmi 6. Hér er samsetning mótífaþanna miklu fjölbreyttari en hjá Wagner, bæði hvað varðar lögun og ritma. Þegar vel er að gáð virðist tónbilanotkun binda þau saman og reyndar virðast mótífin hreinlega myndast hvert út úr öðru. Samsetning stórra tvíunda og lítilla þríunda sem spanna hreina ferund eða fimmund er áberandi (mótíf 2a, 3, 6) og hin ýmsu afbrigði pentatóníska tónstígans eru nýtt á fjölbreyttan hátt (mótíf 1b, 2ab, 3, 5, 8).¹⁴

Dæmi 5



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 1b, t. 3-4



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 5, t. 28



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 2, t. 4-5



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 7, t. 44



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 3, t. 17



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 4, t. 24

Dæmi 6

TRISTAN HLJÓMURINN

Það hefur margt verið rætt og ritað um þennan hljóm, algengasta útskýringin er sú að g# sé komutónn á leið á A og að í grunninn sé um að ræða franskan sexundarhljóm á leið á V^{#11-12} í a-moll (dæmi 7).

¹⁴ Debussy virðist umhugað um fjölbreytni í vali á pentatónísku tónstígunum. Þeir birtast á fjóra vegu í verkinu og samkvæmt mengjafræði Allen Forte getum við lýst þeim á eftirfarandi hátt í frumstöðu, oft er 6. tónninn þó skammt undan sem skiptitónn eða lokatónn hendingar, sýndur innan sviga: 0,2,(4),5,7,10 (mótíf 5), 0,2,4,7,9 (mótíf 8), 0,1,3,5,(6),8 (mótíf 1b), 0,2,3,5,8 (mótíf 3).



Dæmi 7: R. Wagner: Forleikur að *Tristan* og *Ísold*, t. 1-3.

tóntegund og $ii\emptyset^7$ sæti í moll þar sem notagildi hljómsins, sem undirforhljómur, er hvað mest í niðurlögum. T í a hljómar þá eins og $ii\emptyset^7$ í es-moll og það er einmitt sú tvíráðni sem Wagner nýtir sér til að komast frá es-moll heim í a-moll í lokahluta forleiksins að *Tristan* og *Ísold* (dæmi 8).

Tristan hljómurinn hljómar eins og hálfminnkaður hljómur, stafsetning hljómsins styrkir skilgreininguna hér að ofan um að hljómurinn sé biðhljómur á leið í franskan sexundarhljóm. Rétt stafsetning hálfminnkaða hljómsins frá f væri hins vegar $f-a^b-c^b-e^b$. Hálfminnkaðir hljómar myndast á $vii\emptyset^7$ sæti í dúr-



Dæmi 8: R. Wagner: Forleikur að *Tristan* og *Ísold*, t. 83-84.

Að mínu mati hittir Schönberg naglann á höfuðið eins og oft áður þegar hann skilgreinir *Tristan* hljóminn sem hálfminnkaðan flökkuhljóm, sem getur líkt og fullminnkaði flökkuhljómurinn brugðið sér í ýmis gervi með krómátískri raddfærslu.¹⁵ Þessi skilgreining hjálpar okkur að skilja hinar mismunandi lausnir Wagners á hálfminnkaða (Tr) hljómunum á ýmsum stöðum í óperunni. Það sem er mikilvægast að mínu viti er að Wagner notar hljóminn sem *lithljóm*,¹⁶ sálfstæðan, einstakan hljóm, sem hann skellir inn algerlega óundirbúið og getur leyst nánast hvert sem er.

Það er eins og annað í tónlistarsögunni, *Tristan* hljómurinn spratt ekki fullbúinn úr hendi Wagners, önnur tónskáld höfðu uppgötvað einstaka eiginleika hálfminnkaða hljómsins í krómátísku raddferli. Hér fylgja tvö dæmi, bæði frá því rúmlega 10 árum áður en Wagner samdi 1. þátt *Tristan* og *Ísold*.

Frédéric Chopin, *Mazurka í f-moll* op. post. 68 no. 4: í þessum krómátíska gimsteini Chopin birtist hálfminnkaður hljómur ($f-a^b-c^b-e^b$) í fallandi krómátísku ferli þar sem Chopin er að móðúlera frá f -moll í A -dúr (Heses-dúr) og það sem er athyglisvert er að millihljómurinn (Fr^4_3) kemur á undan hálfminnkaða hljómunum en ekki á eftir (dæmi 9).

¹⁵ Schönberg, *Theory of Harmony*, 257-8

¹⁶ Þýðing Atla Ingólfssonar, prófessors í tónsmíðum við Listaháskóla Íslands, á franska hugtakinu accord-timbre.

fm: I7 I7_{5b} iø7 bI7 bI7_{5b}
 Heses^D: Fr⁴₃¹⁷ Tr V¹¹⁻¹⁰ V^{7_{5b}}¹⁸ AP: V^{#11-12}

Dæmi 9: F. Chopin: Mazurka op. post. 68 no. 4, t. 12-14.

Hitt dæmið, úr *Sellókonsert* Robert Schumann frá 1850, er sláandi líkt ferli Wagners í upphafi forleiksins (dæmi 10).

A^m: i₆ T Fr⁴₃ V

Dæmi 10: R. Schumann: Sellókonsert, t. 9-12.

Ef við reynum að skilgreina notkun *Tristan* hljómsins þá er mikilvægt að hafa í huga að hálfminnkaður hljómur sem er notaður á hefðbundinn hátt a) sem undirforhljómur og leysist á forhljóm (ii Ø⁷-V) eða b) staðgengill forhljóms sem leysist á grunnhljóm (vii Ø⁷-I), er **ekki** *Tristan* hljómur. *Tristan* hljómur er skilgreindur þegar lausn hljómsins er krómátísk, úr hefðbundnu samhengi, og lausnarhljómurinn er afgerandi hljómur (nýrrar) tóntegundar; stækkaður sexundarhljómur, forsjuundarhljómur eða fullminnkaður sjöundarhljómur.

¹⁷ Enharmónísk „misritun“, f-a-c^b-e^b er Fr í E^b-dúr en hljómar eins og Fr⁴₃ í Heses-dúr (c^b-e^b-g^{bb}-b^b) og A-dúr (h-d[#]-f-a) í samræmi við hlutverk hans hér.

¹⁸ Hér fatast ritstjóra útgáfunnar flugið, f^b-ið tilheyrir Heses-dúr en hinir tónarnir A-dúr, réttara væri að skrifa hljóminn strax sem e-g[#]-b-d, V^{7_{5b}}.

TRISTAN HLJÓMURINN Í SKÓGARPÚKANUM

Fyrsti hljómurinn í *Skógarpúkanum* er hálfminnkaður hljómur frá aís. Samkvæmt föstum formerkjum í upphafi verksins væri eðlilegt að hugsa hljóminn sem viiØ⁷/V í E-dúr eða #viØ⁷ í c[#]-moll. Hljómurinn breytist krómatiskt í B-forsjöundarhljóm í takti 5, þetta er endurtekið í tóktum 7-8 og síðan er B-forsjöundarhljómurinn endurtekinn áður en krómatiska lausnin á I-sæti í D-dúr kemur þar sem önnur framsetning mótfífa 1ab er sett fram. Það skal tekið fram

t.4 t.5 t.10 t.11

E: viiØ⁷/V bV^{7b} = b^b/D - I⁷/D
Tr? V/E^{b7}

Dæmi 11

að „Tristan“-hljómurinn er ekki í sömu legu og hjá Wagner en annað fellur undir skilgreininguna hér að ofan; krómatisks færsla í forsjöundarhljóm sem er umtálkaður í þýska sexund sem leysist krómatiskt í I sæti nýju tóntegundarinnar.

Í dæmi 11 má sjá einfalda samantekt á hljómaferlinu í tóktum 4 – 11.

Hér eru greinilegar hliðstæður við ferli Wagners í upphafi *Tristan og Ísold* sem leit svona út:

a^m: Tr Fr₄₃ V^{#11-12}

Og ekki síður þegar við gerum okkur grein fyrir að Debussy forðast hina hefðbundnu lausn bassatónsins frá B niður á A sem gæfi okkur V eða I⁶⁴ í D-dúr. Það má því segja að bassahreyfingin f-e í *Tristan* sé undirliggjandi í *Skógarpúkanum* sem (A[#])B-A en rætist ekki á yfirborðinu.

Hálfminnkaði hljómurinn kemur 15 sinnum fyrir í *Skógarpúkanum*, í 7 tilfellum er hann notaður sem iiØ⁷ í moll eða viiØ⁷ í dúr á tiltölulega hefðbundinn hátt. Í 8 tilfellum er hann notaður á krómatiskan hátt til að lita hljóm (V-iiiØ⁶⁵-V takti 53) eða hann er leystur krómatiskt á afgerandi hátt í nýja tóntegund (samanber í upphafi verksins). Ein skemmtileg útfærsla er í tóktum 25-26 þegar D hljómsetur alla tóna hálfminnkaða hljómsins frá f[#]: f[#]Ø⁷ - a-moll - c-moll - E-dúr sem fær forhljómshlutverk í A-dúr í framsetningu mótfífsins í takti 26.

ÖRLÍTIÐ UM ORKESTRASJÓN

Annað dæmi sem styrkir kenninguna um tengsl verkanna er orkestrasjónin á þessum fyrsta hljómi verkanna; í *Tristan* leika sellóin upphafsmótfífið, 1a, en tvö óbó, tvö klarinett, enskt horn og tvö fagott koma inn með Tr og óbóið í efstu rödd leikur 1b (dæmi 12).

Sterkasta einkennið er klárlega óbóliturinn og það er hann sem Debussy notar í bland við klarinett, hörpu og horn þegar fyrsti hljómurinn birtist í *Skógarpúkanum* (dæmi 13).

Annað atriði varðandi orkestrarsjónina er hugmyndin um einn hljómlit sem leiðir og er settur í mismunandi aðstæður og umhverfi. Sellóið er þessi stöðugi hljómlitur í fyrsta hluta *Tristan* í tóktum 1-24 þar sem það kynnir til sögunnar tvö aðal mótfífa forleiksins og síðan mótfífa 3 í tóktum 25-28, það kemur að framsetningu allra mótfífanna, nema 5, í rás verksins og verður síðan aftur leiðandi hljódfæri í ítrekuninni frá takti 83.

Í *Skógarpúkanum* hefur flautan þetta hlutverk, við fylgjum henni eins og í söguþræði gegnum þykkt og þunnt í hljómsveitarvefnum, hún kallast á við hin ýmsu hljóðfæri og hvidur hljómsveitarinnar en heldur fast í hinn einkennandi, draumkennda spilmáta. Debussy víkkar út þessa hugmynd og leyfir okkur að fylgjast með sipuðu ferli í hörpunni, annars vegar, og horninu, hins vegar. Þetta verða tveir lykillitir í verkinu auk flautunnar, þau koma bæði inn með fyrsta hljómnum og þau fá einnig afgerandi hlutverk í lok verksins.

Einleitung
Langsam und schmachkend

2 Hoboen
2 Clarinetten in A
1 Englisches Horn
1 u. 2: Fagott
Violoncelle

Dæmi 12: R. Wagner: Forleikur að Tristan og Ísold.

Très modéré (M.M. ♩ = 44)
1^o SOLO

3 FLÛTES
2 HAUTOIS
2 CLARINETTES EN LA
4 CORS A PISTONS EN FA
2 HARPES

p doux et expressif

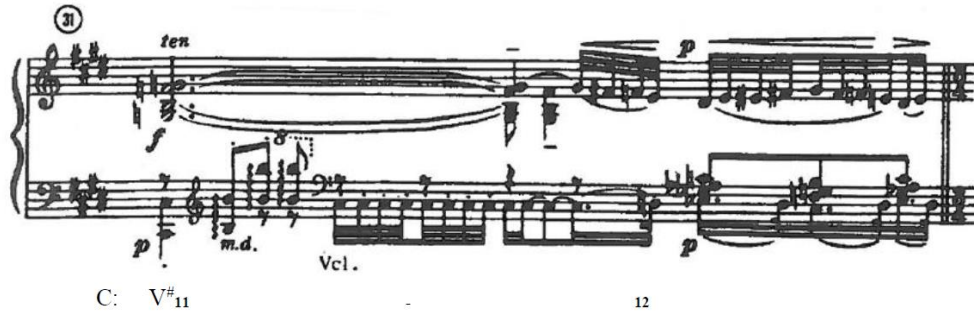
1^{er} accordez
LA#-SB, DO#-REb, MI#-FA#, SOL#

1^{er} glissando

Dæmi 13: C. Debussy: Forleikur að „síðdegi skógarpúkans, t. 1-10.

MEIRA UM HLJÓMA OG HLJÓMFRÆÐI

Stækkaði ellefundarhljómurinn er áberandi hjá Wagner í lok hendinga þar sem stækkaða ellefundin leysist í tólfund (V^{#11-12}): Debussy virðist hrifinn af þessum hljómi með stækkuðu ellefundina í bassa (dæmi 14).¹⁹



Dæmi 14: C. Debussy: Forleikur að „síðdegi skógarpúkans, t. 31.

Hér má sjá tengslin við heiltónaskalann g-h-c[#]-f og í taktinum á eftir kemur síðan allur heiltónaskalinn fyrir. Það má reyndar sjá þessa útfærslu bregða fyrir í *Tristan* augnablik í takti 56. Bæði tónskáldin nota svo óspart franska sexundarhljóminn í sinni hefðbundnu þríferundar stöðu sem hljómar eins en með lækkuðum bassatóni sem er á leiðinni niður (C-dúr: V^{#11} = g-b-c[#]-f, F-dúr: Fr⁴³ = g-b-d^b-f).

Hvað aðra hljómanotkun varðar þá nefnir Diether De la Motte að áberandi sé notkun Wagners á „fjórhljómunum:“ mollsjöundar-, hálfminnkuðum -, forsjöundar- og fullminnkuðum sjöundarhljómunum.²⁰ Hljómapallettan hjá Debussy er litskrúðugari, hálfminnkaði hljómurinn er að sönnu til staðar en fornúndarhljómar (með stórrí níund), ellefu- og þrettánundarhljómar eru áberandi. Einnig má nefna stækkuðu sexundarhljómana en Debussy nýtir sér óspart tvíraðni þeirra.²¹

Það verður eiginlega ekki komist hjá því að nefna heiltónalitinn í *Skógarpúkanum*. Samkvæmt Pomeroy verða samhverfir tónstigir (eins og heiltóna- og oktatónískir tónstigirnir) meira og meira áberandi á miðtímabili tónsköpunar Debussy frá því um 1893 til 1912.²² Í *Strengjakvartettinum* frá 1893 notar Debussy heiltónalitinn til að skapa andstæður og í *Skógarpúkanum* fær hann töluvert vægi. Hér að ofan í umfjölluninni um upphafsmótífið er bent á að ferlið um stækkuðu ferundina frá c[#]-g, megi lesa sem hluta heiltónatónstigans sem fyllt sé upp í krómatiskt. Í upphafi B hlutans, tóktum 55-56 stekkur bassalínan, enharmónískt sömu tóna, nú minnkaða fimmund, frá d^b til g og D^b - dúr hljómurinn breytist í fimm tóna heiltónahljóm, d^b-e^b-f-g-a, þar sem g og a mynda krómatiska leiðsögutóna fyrir a^b, fimmund D^b sem

¹⁹ Í *Speglun á vatni (Reflets dans l'eau)* úr fyrri *Images* píanófloknum kemur þessi útfærsla fyrir á einkar áhrifamikinn hátt í t. 9-10.

²⁰ Motte, þýð. Martin Tegen, *Epokernas harmonik: en harmonilära*, 209-216.

²¹ Þýskur fimm sexundarhljómur hljómar eins og forsjöundarhljómur (g-b-d-e[#], Þý í H hljómar eins og g-b-d-f, V⁷ í C) og franskur þríferundarhljómur hljómar eins í tóntegundum með mk. 5undar millibili. - Fr í C hljómar eins og Fr í fí.

²² Pomeroy, *Debussy's tonality: a formal perspective* í *The Cambridge Companion to Debussy*, 156.

heiltónahljómurinn „leysist“ á í takti 57. Heiltónahljómurinn er þá notaður sem einskonar forhljómur en eins og Schönberg hefur bent á þá má rekja heiltónahljóma til breyttra forhljóma.²³ Það er einmitt á þennan hátt sem Debussy notar tónstigann í *Skógarpúkanum*, sem birtist mjög skýrt í tóktum 33-34 þar sem heiltónahljómur I (leysist á stækkaðan ellefundarhljóm frá B (a/h leysast á b/a^b og c#/d[#] leysast á d/e), sambærilegt á sér stað í tóktum 36-37 en nú er það heiltónahljómur 0 sem leysist á H forsöundarhljóm. Í *Skógarpúkanum* passar Debussy sig á að nota báðar tónfærslur þegar hann kynnir hann til sögunnar en síðan tekur Des skalinn yfir í B - síðan minnir tónskáldið augnablik á hann í lok A² og í ítrekun þar sem hljómagangur í pedalpunkti á E færist eftir 0 skalanum B-C-D .

Heiltóna 1: D ^b -E ^b -F-G-A-H	Heiltóna 0: C-D-E-F [#] -G [#] -A [#]
A taktur (1-2)	taktur 5, 8
A ¹ 31-33	34-36
B 56, 58, 64	
A ² 92	
A ^í	(107)

MÓTÍF HLJÓMSETT Í NÝJUM HLJÓMFRÆÐILEGUM BÚNINGI

Í *Tristan* er áhugavert hvernig Wagner hljómsetur mótíf 2, annað aðalmótíf verksins, sífellt í nýjum hljómfræðilegum búningi. Mótífið, sem er alltaf móðúlerandi, kemur 5 sinnum fyrir; í fyrsta skiptið byrjar það í a-moll fer í gegnum d-moll og síðan inn á A-dúrsvæðið (taktar 17-24), í annað skiptið byrjar það með áherslu á e-moll og endar í d-moll (taktar 32-35), í þriðja skiptið byrjar það og endar á A-dúrsvæðinu (taktar 53-63), í fjórða skiptið byrjar það í a-moll og leiðir inn í B-dúr og b-moll og í lokahlutanum fer það í strax úr a-moll í c-moll og endar þar.

Mótíf 1a í *Skógarpúkanum* er lykilmótíf í gegnum allt verkið nema í miðhluta þess í tóktum 55-78. Það sem er athyglisvert er að það kemur fimm sinnum fyrir frá tóninum c[#] í ytri hlutum verksins, í A (taktar 1-30) og A^{ítrekun} (taktar 94-110). Mótífið kemur alltaf í nýjum hljómfræðilegum búningi, tóntegundaferlið er fjölbreytt og endar alltaf í nýrri tóntegund. Tónninn c[#] skiptir stöðugt um hlutverk í fyrsta hljómi hverrar framsetningar; í fyrsta skiptið heyrir 1ab einraddað í flautu, í annað skiptið er c[#]-ið sjöund í D-dúr, dúrsjöundarhljómi á I-sæti, í þriðja skiptið er það viðbætt sexund í E-dúr hljómi (I-sæti), í fjórða skiptið er það þrettánund í E-dúr forsöundarhljómi og í fimmta skiptið grunntónn í C[#]-dúr forsöundarhljómi.

Að öðru leyti kemur mótífið, 1a, fyrir í ýmsum myndum og tóntegundum, bæði sem aðalmótíf en einnig sem gagnmótíf. Krómatíska ferlið upp og niður er í aðalhlutverki, og möguleikar þess kannaðir til hlítar meðal annars hvað varðar span mótífsins sem er þá ýmist hrein ferund (taktur 23), stór þríund (taktur 31) eða lítil þríund (taktur 83).

²³ Schönberg, *Theory of Harmony*, 390-398.

TÓNTEGUNDANOTKUN

Það er nokkuð góð samstaða meðal tónfræðinga um hvaða hljóma þarf til til að mynda tón-
tegun. Þýski tónfræðingurinn og tónskáldið, Hugo Riemann (1849-1919), setti fram hug-
myndir um skiptingu hljóma í grunnhljóma, undirforhljóma og forhljóma út frá hlutverki
þeirra. Einn hljómur úr hverjum flokki myndar tóntegun. Skýrt dæmi um þetta er til dæmis
I - ii - V - I eða grunnhljómur, undirforhljómur, forhljómur, grunnhljómur (G-U-F-G). Síðan
höfum við kynnst breyttu undirforhljómunum þar sem ákveðin stigmögnun á sér stað, oftast
með krómatískum aðferðum og eftir að hafa kynnst notkun þeirra í tónlist klassísku
meistaranna höfum við lært að þekkja þá og samþykkja sem eðlilegan hluta tóntegundarinnar.

Þegar við skoðum *Forleikinn að Tristan og Ísold* þá sjáum við að tóntegun myndast gjarnan
með undirforhljómi og forhljómi, við heyrum *Tr* - *Fr*⁴³ - *V* í upphafi verksins og gerum okkur
grein fyrir að við séum í a-moll þó i-sætið sjáist hvergi. Fullkomnir aðalendur koma nánast
ekki fyrir í forleiknum heldur eru það ófullkomnir aðalendur, hálfendur og gabbendur sem
ráða ferðinni. Skortur á skýrum niðurlögum var það sem vafðist fyrir áheyrendum í upphafi
en með tíð og tíma höfum við náð að skilja og skynja það sem fram fer.

Þegar við komum að tóntegundanotkun Wagners í *Tristan* kemur í ljós að verkið hefst í a-moll
(ekkert formerki), fer lengst upp á við í E-dúr (4 krossar) og lengst niður í e^b-moll (6 bé) og
kemur við í öllum formerkjum þar á milli.²⁴ Til að einfalda málið við skoðun tóntegunda
getum við skipt tóntegundum forleiksins í tóntegundasvæði. Skyldustu tóntegundir við
frumtóntegun eru þær sem eru formerkinu ofar eða neðar, Þessar tóntegundir köllum við
heimatóntegundir viðkomandi tóntegundar. Heimatóntegundir a-moll eru þá a-moll/C-dúr
(ekkert formerki), d-moll/F-dúr (1 bé) og e-moll/G-dúr (1 kross). Á sama hátt má sjá að
heimatóntegundir A-dúr innihalda 2-4 krossa, a-moll og A-dúr svæðin liggja því saman og
spanna samtals 5 formerki (1 bé - 4 krossar). Svæðið fyrir neðan er þá c-moll svæðið (2-4 bé),
en forleiknum lýkur einmitt í c-moll, og síðan útvíkkun þess í b-moll og e^b-moll (5-6 bé).

Ef tóntegundaferli verksins er skoðað í þessu ljósi kemur í ljós að Wagner flakkar á milli
a-moll og A-dúr svæðanna með stanslausum (oftast krómatískum) áherslum á heimatón-
tegundir þeirra. Þegar um fjórðungur verksins er eftir fer hann í b-moll og e^b-moll og eftir
heimkomuna á a-moll svæðið í ítrekuninni lýkur hann forleiknum í c-moll.

Tóntegundanotkun Wagners í *Forleiknum að Tristan og Ísold* er þá sem hér segir:

- 1^b - 1[#] (d, F, a, C, e, G) = 48 %
- 2[#] - 4[#] (D, h, A, f[#], E, c[#]) = 29 %
- 2^b - 4^b (f, c, (B)) = 17,5 %
- 5^b - 6^b = 5,5 %

Þegar við greinum *Skógarpúkann* út frá þessum forsendum þá lendum við í sannkallaðri hljómfra-
fræðiveislu. Undirforhljómar og forhljómar hjálpa okkur hér eins og áður að skilja tón-
tegundaferli Debussy. Hér er þó skrefið tekið lengra og á mun fjölbreyttari hátt ekki síst hvað

²⁴ Skemmtileg tilviljun (eða ekki tilviljun) að þetta er einmitt sama span tóntegunda og í 1. kafla
Waldstein sönötu Beethoven frá 1803.

varðar tengsl milli tóntegunda, því hér er stokkið fram og til baka milli svæða eins og ekkert sé. Við höfum séð hvernig Debussy nýtir sér tvíraðni stækkuðu sexundarhljóðmanna í því sambandi samanber dæmi 11 (sjá enn fremur til dæmis takta 36-37 og 102-103). Önnur dæmi snúast iðulega um krómátískar tilfærslur sjá til dæmis takta 20-21 og 23-24. Krómátísk þríundatengsl eru algeng bæði um stóra þríund (taktar 30-31) og litla (taktar 85-86). Í flestum þessara dæma fylgir krómátíska færslan upp litla tvíund og svo aðra litla tvíund í laglínu samanber lok mótifs 1a, h-h[#]-c[#].²⁵

Það er ekki hægt að segja að sterk tilfinning fyrir tóntegundum sé til staðar í Prelúdfú Debussys, um leið og tóntegund myndast er hún yfirgefin eða veikt með aukahljóðum eða krómátískum umskiptum. Það er aðeins á nokkrum stöðum í Prelúdiunni sem tóntegund fær að verða til svo heitið geti, þær sem skipta hvað mestu máli eru E-dúr, cís-moll og Des-dúr.²⁶

Svona líta tóntegundasvæðin út í *Skógarpúkanum*, aðalsvæðið er E-dúr/cís-moll, hitt aðalsvæðið er tóntegundasvæði B-hlutans þar sem aðaltóntegundin er Des-dúr:

- 0 - 2[#] (C, a, G, D) = 14%
- 3[#] - 5[#] (A, f[#], E, c[#], H) = 47%
- 6[#] - 7[#] (F[#], d[#], C[#]) = 10%
- 3^b - 6^b (E^b, A^b, D^b, G^b) = 29%

FORM

William J. Mitchell segir að þó *Forleikurinn að Tristan og Ísold* sé í grundvallaratriðum samfelldur að gerð sé hægt að greina sjö áfangastaði:²⁷ takta 17, 24, 45, 63, 74, 84 og 96. Mitchell gengur hér út frá konsert útgáfu forleiksins sem Wagner gerði í París, 15. desember 1859,²⁸ en þar breytti hann og bætti við endann og setti í A-dúr í stað c-moll. Með þessu bjó hann til sterkari tóntegundalega heild, a-moll og A-dúr. Þessi útgáfa er hins vegar nánast aldrei flutt, nú er forleikurinn oftast fluttur í upprunalegu útgáfunni með *Mild und leise*, aríu Ísoldar, þar sem c-moll tóntegundin í enda forleiksins passar við byrjun aríunnar. Mitchell tekur síðan fram að taktar 1-24 ætti að taka sem eina heild,²⁹ ef við tökum mið af þeim lestri þá er ekki ósvipaður staður í takti 74 (GE í a-moll) og því ættu taktar 63-84 að mynda samsvarandi heild og að sama skapi ætti ekki að slíta í sundur lokahlutann á gabbendanum í takti 94³⁰ í upprunalegu útgáfunni. Ef *Forleikurinn* er skoðaður á þennan hátt er hægt að staðsetja fjóra áfangastaði sem mynda þá fimm meginhluta:

A 1-24, **B** 25-45, **B'** 45-63, **C** 63-83, **A'** 83-111.

William Austin fer yfir form *Skógarpúkans*³¹ og tiltekur eftirfarandi áfangastaði sem menn ættu

²⁵ 0,1,2 sbr. tónflokka- og mengjafræði Allen Forte

²⁶ E-dúr og c[#]-moll, sammarka tóntegundir, mynda saman tvöfaldan tóntegundagrúnn (dual-tonic basis) *Skógarpúkans* sbr. Mark DeVoto, *Debussy and the Veil of Tonality*, 128.

²⁷ Mitchell, W., J., *The Tristan Prelude*, bls. 168.

²⁸ ibid, bls 163

²⁹ ibid, bls 182.

³⁰ Ath. að taktúmer upprunalegu útgáfunnar og konsert útgáfunnar eru ekki hin sömu.

³¹ Austin, *Debussy: Prelude to the Afternoon of a Faune*, 71-75

að geta sameinast um: taktar 30-31, 37, 55, 79 og 94 og nefnir til sögunnar formskiptingu Denjis Dille í **A** 1-36, **BI** 37-54, **BII** 55-78 og **A'** 79-110. Aðrir tónfræðingar, eins og Matthew Brown gera lítið úr mikilvægi takts 37 og hann vill greina formið, út frá Schenker viðmiðum, sem **A** 1-30, **brú** 31-54, **B** 55-78, **A'** 79-106 og **codá** 106-110.³² Austin og Roy Howat nefna einnig greiningu Jean Barraque frá árinu 1972 og Howat tekur hana sérstaklega út, að hans mati, þá skynsamlegustu:³³

A 1-30, **A'** 31-54, **B** 55-78, **A''** 79-93, **A[†]** 94-111.

Hér sjáum við samhverft bogaform, í stórum dráttum **A B A'** sem samkvæmt Boyd Pomeroy var uppáhalds form Debussy og það sem hann beitti með óþrjótandi tilbrigðum.³⁴ Í **A** og **A'** er móttíf 1ab sett fram frá tóninum **c#** þar sem fyrst og fremst er einblínt á mismunandi hljómfraði og tóntegundir en lögum móttífsins heldur sér nokkurn veginn. **A'** og **A''** eru skilgreindir sem „úrvinnslukaflar,“ þar sem móttífið, þá nánast eingöngu 1a, er meðhöndlað á mun frjálslegri hátt. Tóntegundanotkun og áherslur styðja við þessa greiningu en í grófum dráttum (og með góðum vilja) má greina eftirfarandi tóntegundaferli í *Skógarpúkanum*:

A E/c#? - (D/h) - E - C# - d# - E - G - (A) - H³⁵

A' (C - Eb) - E - A - C - Eb - Ab - Db

B Db - f# - (a) - Db - Gb

A'' E - a - Eb - c#

A[†] (A) - c# - (F#/d#) - (F) - E

UPPBYGGING HENDINGA

Það er líklega fulllangt seilst að halda því fram að Wagner hafi haft afgerandi áhrif á uppbyggingu hendinga hjá Debussy, þar hefur vafalaust fleira komið til og vert að geta þess að sekvensar og setningarform hendinga var ekki uppfinning Wagners heldur hlekkir í langri þróun hendingaformsins. Það er þó ekki hjá því komist að bera saman uppbyggingu hendinga í verkunum þar sem um er að ræða töluverð líkindi á meðhöndlun tónskáldanna. William Caplin hefur skilgreint nákvæmlega hendingaform klassíska tímabilsins,³⁶ sem hefur vakið töluverða athygli og kallað fram hugmyndir um hvernig þróa megi nálgun hans til dæmis í tónlist Wagners³⁷ og Debussy.³⁸ Hér að neðan er stuðst við kenningar Caplin.

Í *Tristan* er einskonar setningarform áberandi, hugmynd er sett fram og endurtekin, oft í sekvens og síðan framhald sem leiðir til niðurlags. Hendingar eru gjarnan móðulerandi og

³² Brown, *Tonality and Form in Debussy's prélude à l'après-midi d'un faune*, 141

³³ Howat, *Debussy in Proportions*, 149

³⁴ Pomeroy, *Debussy's tonality: a formal perspective* í *The Cambridge Companion to Debussy*, 163-164.

³⁵ Undirstrikun þýðir að viðkomandi tóntegundir eru lykiltóntegundir hvers hluta, aðrar tóntegundir eru tímabundnar áherslur, þær innan sviga eru mjög óljósar.

³⁶ Caplin, *Analyzing Classical Form: Approach for the Classroom*, 33-72

³⁷ BaileyShea, *Wagner's Loosely Knit Sentences and the Drama of Musical Form*.

³⁸ Sayers, *Debussy's Sentences: Tight-Knit and Loose Themes in the Piano Preludes*

endar opnir; gabbendar (GE), hálfendar (HE) og ófullkomnir aðalendar (ÓAE).

mótíf lab sett fram endurtekið í sekvens 3und ofar

A^m Tr Fr⁴₃ V^{#11-12} III: Tr Fr⁴₃ V^{#11-12}

síðan tilbreytt endurtekning seinni hlutinn endurtekinn

Tr III+ II^{#11-12}

niðurbrot og niðurlag

V^{#8-#9} VI⁴⁻³
[gabbendir]

Dæmi 15: Forleikurinn að Tristan og Ísold, t. 1-17.

Í dæmi 15 má sjá byrjun verksins, taktar 1-17, eina langa setningu, sem gefur góða mynd af vinnubrögðum Wagners:

Hendingar Wagners eru fjölbreyttar að gerð og lengd, til dæmis mótíf 2 töktum 17-22 sem má greina sem módúlerandi setningu, byrjar í a^m og endar með HE í d^m. Annað dæmi er mótíf 3 sem byrjar í takti 25 í E^D og lýkur í takti 32 með ÓAE í d^m.

Í *Skógarpúkanum* er meðhöndlunin miklu fjölbreyttari. Það er meira um beinar endurtekningar og síðan framhald sem leiðir til einhvers konar niðurlags. Þegar um sekvensa er að ræða þá fela þeir í sér endurtekningu í alls óskyldri tóntegund, gott dæmi er í töktum 31-33 sem eru endurteknir í sekvens í töktum 34-36. Hér eru niðurlögin mun óræðari og fjölbreyttari en hjá Wagner, þó nánast alltaf opin þar sem lokahljómur þarfnast einhvers konar lausnar. Það eru örfá V-I niðurlög, tvö slík skilja að formhluta, í takti 30 (A - A') og 55 (A' - B).

Byrjun *Skógarpúkans* er gott dæmi um meðhöndlun Debussy (dæmi 16), hugmynd er sett fram og endurtekin og framhald sem leiðir til hálfminnkaða hljómsins í takti 4, hann er jafnframt kveikjan að næstu hugmynd (mótíf 2) og breytist í forsöundarhljóm á samhljómandi grunn- tóni. Síðan bein endurtekning og niðurbrot, seinni takturinn endurtekinn. Lokahljómurinn er óræður, forsöundarhljómur með ^a11-12 í laglínu sem leiðir inn í aðra framsetningu mótífs 1a b í takti 11 en ekki lausnin sem sem maður væntir.

Dæmi 16: Forleikur að Síðdegi Skógarpúkans t. 1-10

LOKAORÐ

Hér hefur verið stiklað á stóru varðandi tengsl *Forleiksins að Tristan og Ísold* og *Forleiksins að „síðdegisgöngu“ skógarpúkans*. Eins og kemur fram í upphafi greinarinnar þá er enginn vafi á áhrifum Wagners á Debussy og í *Skógarpúkanum* má greina þessi áhrif og hvernig Debussy tekur þau áfram og þróar á sinn persónulega hátt. Nokkur atriði hafa þó orðið útundan í þessari yfirferð, til dæmis hefur ekkert verið fjallað um ljóð Mallarmé, *Síðdegi Skógarpúkans*, sem er að sjálfsgöðu kveikjan að verkinu, það sem er áhugavert í því sambandi er að Debussy passar upp á að taktar verksins séu jafnmargir og línurnar í ljóðinu eða 110 taktar - og *Forleikurinn að Tristan og Ísold* er 111 taktar. Einnig má nefna takttegundir, *Tristan* er í 6/8 og tengsl takttegunda *Skógarpúkans* augljós þó miklu fjölbreyttari séu: 9/8 - 6/8 - 12/8 - 3/4 - 4/4. Hér hefur verið rætt töluvert um áhrifavalda Debussy og þó Wagner hafi verið í brennidepli, þá er ljóst að Debussy víðaði að sér fróðleik og áhrifum úr ýmsum áttum sem hann nýtti sér til einstakrar listsköpunar sinnar. Hitt er síðan annað mál hvaða áhrif hafði Debussy á tónlist

Þeirra sem eftir komu, Boulez sagði jú að *Skógarpúkinn* opnaði gátt nútímatónlistar.³⁹ Það er skoðun undirritaðs að líklega sé Debussy mikilvægasti áhrifavaldur 20. aldar tónlistar og þá ekki aðeins klassískrar tónlistar heldur einnig djass- og kvikmyndatónlistar. Síðan er svo spurningin hvaða áhrif hafði hann á samferðamenn sína, tæpum 20 árum eftir frumflutning *Skógarpúkans* samdi Stravinsky Vorblótið. Ef inngangur *Vorblótsins* er skoðaður gaumgæfilega fer ekki hjá því að sú hugmynd vakni hvort *Skógarpúki* Debussy sé fyrirmyndin.

³⁹ Boulez, þýð. Weinstock, *Notes of an Apprenticeship*, 344-345.

HEIMILDASKRÁ:

- Austin, William W., ritstj. Norton Critical Score, *Debussy: Prelude to „The Afternoon of a Faune“*. New York: Norton, 1970.
- BaileyShea, Matthew. „Wagner’s Loosely Knit Sentences and the Drama of Musical Form.“ *Integral* 16/17, (2002-2003): 1-34. Sótt 4. desember, 2014, <http://www.jstor.org/stable/40214003>
- Brown, Matthew. „Tonality and Form in Debussy’s Prélude à l’après-midi d’un faune.“ *Music Theory Spectrum* 15 nr. 2 (haust 1993): 128-143. Sótt 12. 06. 2015 <http://www.jstor.org/stable/745811>
- Boulez, Pierre. *Notes of an Apprenticeship*. Þýð. Herbert Winstock. New York: Alfred A. Knopf, 1968.
- Burkhart, Charles. *Anthology for Musical Analyses* Fort Worth, TX : Harcourt Brace College Publishers, 1994.
- Caplin, William E. „Part I: Conventional Theme Types.“ 33-260, í *Analyzing Classical Form, an Approach for the Classroom*. Oxford University Press, 2013.
- DeVoto, Mark. *Debussy and the Veil of Tonicity: Essays on His Music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Holloway, Robin. *Debussy and Wagner*. London: Eulenburg, 1979.
- Howat, Roy: *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- Kelly, Barbara L. „Debussy’s Parisian affiliations.“ Í *The Cambridge Companion to Debussy* ritstýrt af Simon Trezise, 25-42. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Lockspeiser, Edward. *Debussy: His Life and Mind, bindi I, (1862-1902)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Motte, Diether de la. *Epokernas harmonik: en harmonilära*. Þýð. Martin Tegen. Stokkhólmur: Edition Reimers AB, 1981.
- Pomeroy, Boyd. „Debussy’s Tonicity: A Formal Perspective.“ Í *The Cambridge Companion to Debussy* ritstýrt af Simon Trezise, 155-178. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Sayers, Gretta. *Debussy’s Sentences: Tight-Knit and Loose Themes in the Piano Preludes*. Fyrirlestur fluttur á ráðstefnunni *Claude Debussy in 2018: a Centenary Celebration*, 21. mars 2018.
- Schönberg, Arnold. *Harmonielehre* (1911), 3. útg., þýð. Roy Carter, *Theory of Harmony*, Berkeley: University of California 1983.