

## »Parade« og realismeaspektet

*Af Steen Chr. Steensen*

Litteraturen om »Parade« har generelt beskæftiget sig med det kollektive samarbejde mellem ballettens koreograf, Leonide Massine, forfatteren Jean Cocteau, scenografen Pablo Picasso og komponisten Erik Satie – med deres indbyrdes forhold, rejsen til Rom, hvor et intenst prøveforløb fandt sted foråret 1917, og med skandale-premieren 18. maj samme år i Théâtre du Châtelet i Paris. Ligesom i den øvrige litteratur om denne periode i fransk kulturliv er det overfladiske og anekdotiske fremherskende. Dertil skal føjes en ofte stærk fokusering på ballettens stilmæssige tilhørsforhold: er »Parade« surrealistisk, futuristisk, kubistisk etc.? En sådan fokusering er typisk for litteratur, der beskæftiger sig med kulturelle overgangsfænomener. I en usikkerhed overfor det kunstneriske materiale griber man til mere eller mindre klart definerede stilbegreber og diskuterer ud fra disse, hvorved en langt mere interessant diskussion lades i stikken: forholdet mellem det kunstneriske materiale og tidens kulturelle og sociale forhold.

Denne fremstilling bygger på de mere gennemgribende behandlinger af »Parade«, der er publiceret de sidste år,<sup>1</sup> og på oplysninger og udtalelser, der er at finde fra samtidens kunstnere, musikere, kritikere osv. Og den bygger ikke mindst på en behandling af ballettens kunstneriske materiale – især det musikalske – med det mål for øje at forsøge at finde en metode til en generel diskussion af tidens kunstneriske udtryk. Dertil skal føjes, at fremstillingen, som den foreligger her, er taget ud af en sammenhæng: mit speciale med titlen »Erik Saties »Parade«, en behandling med specielt henblik på realismeaspektet«. De første fire afsnit, der mere grundigt beskæftiger sig med hver af de implicerede kunstnere og deres respektive kunstneriske udtryksmåder, har jeg forsøgt at føje ind i denne tekst. Ideen med disse afsnit var dels at give et signalement af tiden i Paris omkring århundredeskiftet, dels at vise, at »Parade« ikke blot kan presses ind i en enkelt stilmæssig ramme. Afsnittet om Erik Satie beskæftigede sig desuden med receptions-mæssige forhold omkring denne komponist, og det endte med en opfordring til at beskæftige sig dybere med både hans musik og hans person – ikke blot hans person.

»Parade«s forhold til realismeaspektet er udgangspunktet for min søgen efter en metode. Til alle tider er relationen mellem kunstværk og virkelighed central, men specielt i denne periode har den betydning. Således ændres det enkelte menneskes billede af virkeligheden centralt i disse år med baggrund i

tidens historiske og samfundsmæssige udvikling. Den følgende beskrivelse og analyse af »Parade« vil uddybe disse forhold.

### »Parade«

Da balletten kun er vist få gange siden premieren 1917, og det eneste umiddelbare kendskab man derfor kan have til den, er musikken, skitser til kostumer og scenografi samt kopier af to af paradens udråbere, vil det være passende, at lade Jean Cocteau, dens forfatter, selv introducere:

»PARADE«

REALISTISK BALLETT

i et samarbejde mellem

PICASSO

for scenografi og kostumer og

ERIK SATIE

for musikken

Præsenteret på Théâtre du Châtelet

i 1917 af

Ballets Russes af

Serge Diaghilev

Koreografi af

Leonide Massine

efter forfatterens anvisninger

om det plastiske

Dekorationen forestiller huse i Paris, en søndag.  
Markedsteater. Tre music-hall numre udgør Paraden.

Kinesisk magiker.

Akrobater.

Lille amerikansk pige.

PARADE

Tre umenneskelige udråbere foranstalter reklamen. De meddeler sig på deres frygtelige sprog, således at mængden ser paraden som stykket indenfor, og de søger med grove midler, at få den til at forstå.

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 har set 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.<sup>2</sup>



Skitse til fortæppet til »Parade«. Pablo Picasso (1916-17)

### »Parade«s tilblivelse

»Parade«s tilblivelse og samarbejdet mellem de involverede kunstnere har været genstand for mange studier. Fremstillingerne af denne proces og de enkelte kunstners indflydelse på det færdige værk er præget af, hvilken kunstart, der er udgangspunkt for studierne. Den grundigste og mest alsidige gennemgang af dette aspekt finder man i Douglas Coopers bog »Picasso théâtre«, der skønt den er fokuseret på Picassos rolle som teatermand bygger på det vægtigste kildemateriale.<sup>3</sup>

Som supplement hertil vil det i denne sammenhæng være af interesse at vurdere Saties arbejde og indflydelse på balletten. Der hersker tvivl om,

hvornår Satie fik overdraget de første skitser til balletten. Cocteau har skrevet herom:

»Jeg fik ideen under en orlov i april 1915 (jeg var endnu i hæren), hvor jeg hørte Satie sammen med Viñes spille »Morceaux en forme de poire«.<sup>4</sup>

Andre kilder peger dog på, at Cocteau først mødte Satie i oktober 1915, og at Satie påbegyndte arbejdet på balletten foråret 1916.<sup>5</sup> Satie arbejdede således omtrent et år på musikken, idet en 4-hændig udgave kunne spilles i januar 1917 hos Ricardo Viñes.

Cocteaus skitser indeholdt tre numre, der skulle udgøre paraden: en kinesisk magiker, en amerikansk pige, og en akrobat (senere blev på Massines opfordring tilføjet et kvindeligt modstykke til denne 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 forlængelsen af figurerne(s) (personlighed), på vrangsidens af vores markedsbod.

Kineseren kunne være i stand til at torturere missionærerne, den lille pige lide skibbrud med Titanic, akrobatens kunne være fortrolig med englenerne.

Lidt efter lidt fremkom et partitur, hvor det synes, at Satie har opdaget en ukendt dimension takket være hvilken, man på en gang både kan høre paraden og det stykke, der finder sted indenfor.«<sup>6</sup>

I et brev d. 25. april 1916 skrev Satie til Cocteau, at han var interesseret i projektet, senere (d. 8. juni 1916) at han var gået i gang med opgaven, og at han kunne blive færdig sidst på året, og i et brev d. 19. oktober 1916 fortæller han Cocteau om sit arbejde med musikken til den amerikanske pige og den centrale ragtime.<sup>7</sup> I mellemtiden havde han og Cocteau haft problemer med en af mæcenerne, Misia Edwards, til hvem Satie dedicerede værket, men som følte sin indflydelse på Diaghilev og Ballets Russes truet af den fremadstormende Cocteau. I august 1916 lykkedes det ved fælles anstrengelser Cocteau og Satie at få Picasso med i samarbejdet, så »Parade« i løbet af dette efterår og især under det intense prøvearbejde i Rom, foråret 1917, undergik så store forandringer, at der reelt blev tale om to versioner af balletten. Det var Picassos debut som scenograf, men han nøjedes 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.

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 ide, idet Cocteau allerede i sine første udkast havde opereret med annoncering af de tre aktører gennem en megafon. Striden mellem Cocteau og Picasso stod 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. Samtidig er aktørernes oprigtighed og menneskelighed problematiseret til trods for deres tilsyneladende umiddelbarhed. En indre modsætning, der både understreges af kostumer, koreografi og af Saties musik.

Den egentlige magtkamp består dog ikke kun mellem udråberne 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 og bryde med vanetænkning og konformitet.

Et dilemma, der skulle følge Cocteau i hele hans produktion. Han ønskede at gøre op med et borgerskab, der var stivnet i selvtilfredshed, vellevned og kulturel vanetænkning, således som det polemisk beskrives i »Le Potomak« (1913-14), men på samme tid ønskede han at blive forstået af sit publikum. Hermed opstod et paradoks mellem at skælde sit publikum ud og samtidig ønske dets accept. Et paradoks, der ligner det, han skulle møde, da han fik arbejdet sig ind i inderkredsen omkring Serge Diaghilev. Diaghilev forstod nemlig som ingen anden at udnytte dette paradoks både hos de kunstnere, han engagerede og hos det publikum, han henvendte sig til.

Jeg vil vende tilbage til Diaghilevs særlige evne til at balancere mellem både at forarge og behage med sine forestillinger. En evne, der især virkede igangsættende på den unge Cocteau disse år, og som fik stor betydning for »Parade«. Fortællingen om Cocteau, der i 1912 havde haft fiasko med sin første ballet »Le Dieu Bleu«, og som følte en vis distance fra Diaghilevs side, er meget sigende. Under en spadseretur spørger Cocteau således Diaghilev lige ud, hvorfor denne holder ham på afstand, hvortil Diaghilev kort svarer: »Etonne-moi« (forbavs mig). 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 og aldrig blev rigtig interesseret.<sup>8</sup>

»Etonne-moi« kan stå som en devise for de kunstnere, der kom i nærheden af Ballets Russes og Diaghilev. Den havde en særlig magt disse år, hvor Diaghilev så sig nødsaget til at skabe helt nye og anderledes produktioner for at holde fast på publikum. Fornylelsen var et nøgleord for Ballets Russes og var særlig påkrævet efter en længere pause. Med 1. Verdenskrig fulgte nemlig for Diaghilev et længere ophold i bl.a. Schweiz, 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 sine eksotiske forestillinger. Dansere, koreografer og scenografer var hentet fra den kejserlige ballet i St. Petersburg, og i sin annoncering af Ballets Russes påberåbte Diaghilev sig sit hjemlands traditioner, og 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 Gudonov«. Diaghilev havde således banet vejen for sin russiske ballet og allerede præsenteret bl.a. russiske komponister (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 1. 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 balletter »Petrusjka« (1911) 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.

Den 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 avant-garden på alle fronter. En kontakt, han overførte på sin nye stjerne-danser og koreograf Leonide Massine, som han havde hentet fra St. Petersburg i 1913, da hans hidtidige stjerne Nijinskij under en turné til Syd-Amerika med Ballets Russes uden Diaghilevs samtykke havde giftet sig. På baggrund af det forhold der bestod mellem Nijinskij og Diaghilev i det homoseksuelle miljø, der prægede Ballets Russes, var en sådan alliance uacceptabel for Diaghilev. Massine var 17 år,

da han blev hentet til Ballets Russes. Her fik han en uddannelse, der gik ud over det rent danse-mæssige, og mødte således hele avant-garden i parisisk kunst, deriblandt Picasso.

Egentlig var det Cocteaus fortjeneste, at Picasso kom i kontakt med Ballets Russes. 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 problemer. Når det lykkedes for Cocteau i august 1916 at få Picasso med i samarbejdet omkring »Parade« skyldtes det bl.a., at 1. Verdenskrig havde betydet en opsplnitning af gruppen omkring denne maler. Dertil skal lægges tabet af Marcelle Humbert, »Eva«, som Picasso boede 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 1. Verdenskrigs udbrud var kubismen ved at opløse sig i forskellige retninger. Picasso mistede den tætte kontakt med George Braque, hvem han havde arbejdet tæt sammen med, og hans værker fra omkring 1916 var præget af et forsøg på det enklest mulige udtryk.



Erik Satie tegnet af Picasso (1920)

Cocteau så det som sin store chance at få Picasso med i samarbejdet omkring »Parade«. Men det skulle ikke blive så let, da Picasso ikke før havde lavet scenografi, og da teater i høj grad blev foragtet af kubisterne, hvis område var lærredet, den rene kunst. Picasso har sikkert også haft sin tvivl, hvorvidt kubistiske elementer kunne overføres fra det flade plan til den tre-dimensionale teaterscene. Når Picasso alligevel sagde ja til at medvirke, skyldtes det dels udsigterne til at få fyldt tomheden i Paris med konkret arbejde, dels at komme til Rom, men også fordi han havde lært Satie at kende. Breve fra Satie tyder endda på, at »Parade« blev diskuteret på deres natlige spadsereture hjem fra Montparnasse. Cocteaus bestræbelser på at få Picasso indlemmet i samarbejdet og at få Diaghilevs tilladelse hertil lykkedes, og den 24. august 1916 kunne han og Satie på et postkort til Valentine Hugo, en af Ballets Russes mæcener, skrive: »PICASSO FAIT PARADE AVEC NOUS«. <sup>9</sup>

Samarbejdet mellem Cocteau og Picasso var dog ikke altid lige konstruktivt, og Satie følte sig i klemme mellem de to. Til Valentine Hugo skrev han således i et brev d. 14. september 1916:

»Hvis De vidste, hvor jeg er trist! »Parade« forandrer sig til det bedre bag Cocteaus ryg! Picasso har ideer, der tiltaler mig mere end dem, vores Jean har. Hvilken ulykke! Og jeg »er« for Picasso! Og Cocteau ved det ikke! Hvad skal jeg gøre! Picasso siger til mig, at jeg skal fortsætte på Jeans tekst, selv vil Picasso arbejde på en anden tekst, *sin egen* – der er forbløffende! Forbavsende! Jeg er et fæ, og jeg er trist! Hvad skal jeg gøre! Jeg kender Picassos gode ideer og er ulykkelig over at *skulle* komponere over Jeans mindre skønne – åh ja mindre skønne! Hvad skal jeg gøre! Hvad skal jeg gøre!« <sup>10</sup>

Cocteaus og Picassos uenighed drejede sig dels om udråberne, dels om brugen af støjelementer i balletten, men løste sig dog, skønt det varede flere år, før Cocteau til fulde forstod Picassos dispositioner. Cocteau bevarede dog hele tiden en dyb beundring for Picasso.

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, men at »Parade« er opstået på baggrund af et kollektivt arbejde er tydeligt. Til denne formodning tjener korrespondancer, de implicerede udtalelser samt en notesbog Cocteau fik og benyttede i Rom. Denne er af uvuderlig betydning for forståelsen af Cocteaus tanker om og andel i denne anden version af »Parade«. <sup>11</sup>

En lige så vigtig kilde til studier af tilblivelsesprocessen er Saties musikalske overvejelser i to sæt skitsebøger. <sup>12</sup> Det første består af fem bøger, og



indeholder skitser og længere passager af musikken. Det andet sæt, på fire bøger, er en renskrift af hvert af numrene til paraden skrevet ud i partitur. Især det første har interesse i forbindelse med analyse af musikken og af Saties fremgangsmåde. Der er sjældent en logisk rækkefølge i disse skitser, til tider består de af ganske få takter, til andre af arbejde med længere forløb. Det er vanskeligt at datere skitsebøgerne: det andet sæt må være udført umiddelbart efter færdiggørelsen af musikken til de tre numre, medens det første sæt må være fra perioden august til december 1916, idet en af skitserne til »Prelude du Rideau Rouge« er tilføjet en dedikation til Picasso. Desuden er en del af stoffet i disse hæfter knyttet til netop præludiet og fugaen, og til den første udråbers tema. Stof, der først var tekstlig baggrund for, efter Picassos accept af at ville udføre scenografien.

Da Satie som nævnt i første omgang havde fået til opgave at sætte musik til de tre numre, der skulle udgøre paraden: »Prestidigateur Chinois«, »Petite fille Américaine« og »Acrobates«, vil det være naturligt at lade en musikalsk analyse tage udgangspunkt heri.<sup>13</sup>

### **Musikken til »Parade«**

Forsøger man grafisk at visualisere Saties partitur til »Parade«, vil man opdage, at musikken er splittet op i små enheder/blokke. Byggekassteknikken og rækkeprincippet gør sig gældende her, som de gjorde det i Saties tidligste værker.<sup>14</sup> 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 opsplitning 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 harmoniske sekvenserede blokke. Hvert enkelt nummer har dog en indre formmæssig sammenhæng, der modvirker den totale opsplitning. 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 Américaine«.

Denne modsætning mellem opsplitningen af det kontinuerlige forløb, der giver alle tre stykker en statisk karakter, og på den anden side nogle samlede formmæssige træk, afspejler Saties forhold til den opgave han havde fået. Musikken skulle på linie med koreografien og scenografien indordne sig under et samlet tekstligt udtryk, der på forhånd var mere eller mindre defineret. Paradens opdeling i tre numre, de enkelte numres indhold og den samlede historie satte grænser for Saties udfoldelse. Det er tydeligt, at Satie arbejder mere konsekvent med den tidsmæssige dimension i »Socrate«, som han

påbegyndte, medens 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 at trænge sig på, »Musique d'ameublement«, er »Socrate« det bedste eksempel på i hans produktion.

### »Prestidigateur Chinois«

Det første nummer i paraden er den kinesiske magiker. De dominerende farver i Picassos kostume, gul, sort, rød, associerer til Østens kultur. Den øgede interesse for denne del af verden viste sig først og fremmest økonomisk gennem en forstærket imperialistisk politik disse år. Den vesteuropæiske kultur lod sig fascinere af Østen, hvilket bl.a. kom til udtryk ved de to verdensudstillinger i Paris 1889 og 1900, men også ved den succes, hvormed Ballets Russes senere kunne slå dette tema an – især i den første periode af korpsets historie: fra første sæson 1909 frem til 1. Verdenskrig med fortrinsvis russiske kunstnere. Med sans for at appellere til det mondæne borgerskab anvender Cocteau bevidst en figur, der symboliserer Østens mystik. Kostumets billeder af sol og ild kan tolkes som metaforer for den skabende kraft – en urgammel opfattelse, der i dette tilfælde knyttes til teaterverdens illusionisme. Hermed understreges distancen mellem den virkelige verden og den verden, publikum ønsker at se og drages mod. Reelt er der tale om en flugt væk fra den hverdagsverden, den kinesiske mand som modfigur til udråberne egentlig skulle illustrere. Massines bevægelsesmønster understregede dette forhold. I sin selvbiografi har han mange år senere beskrevet koreografien:

»Klædt i en mandarin-jakke og posede bukser marcherede jeg stift rundt på scenen, idet jeg rykkede mit hoved for hvert skridt. Så gik jeg ind midt på scenen, bukkede for publikum og begyndte på mit stykke. Først havde jeg været i tvivl om, hvilken slags tricks jeg skulle fremføre, men da jeg havde vist Cocteau åbningsfasen af min dans, foreslog han mig, at jeg skulle gennemgå bevægelser, som om jeg slugte et æg. Den ide tiltalte mig. Med fuldendte bevægelser lod jeg, som om jeg trak et æg frem af ærmet og puttede det i munden. Da jeg havde mimet en bevægelse, som om jeg slugte det, strakte jeg mine arme ud, lod mit ben glide sidelæns ned, indtil jeg næsten sad ned, og med venstre hånd lod jeg, som om jeg trak ægget ud af spidsen på min sko. Det hele tog kun få minutter, men måtte gøres med allerklarest definerede bevægelser og med et åbent ansigt. Da jeg havde genfundet ægget, sprang jeg rundt på scenen igen, så holdt jeg en pause, rundede mine læber og lod som om jeg spyede ild. En sidste march rundt på scenen, et afsluttende dybt buk, og jeg forsvandt. Hele min optræden, med de overdrevne bevægelser, den tydelige mimik og orientale maskelignende ansigtsmaling, var fremstillet for at præsentere en gådefuld figur, som ville vække markedspublikums interesse og få dem til at ville se mere af ham.«<sup>15</sup>

Koreografi og kostume spiller på figurens indre modsætningsforhold som orientalsk, mystisk attraktion og identificerbar, menneskelig marionet i udråbernes spil. Hvorledes forholder Saties musik sig hertil?

Kineserens entre (ciffer 6-8) er ved ciffer 7 domineret af en kort, markant strofe i trompet og trombone til et vekselbas-akkompagnement i dybe strygere og tuba. Tonearten er tydelig G-dur, der kun betvivles af strofens lange liggetone på E: seksten i G-dur eller grundtonen i en E-toneart? Ved ciffer 8 følger to 4-taktsblokke, der problematiserer toneartsdefinitionen. Først optræder tonerækken Fis, Gis, H, Gis med H-dur antydning, og dernæst en stramning af H-tonaliteten ved denne figurs drejenoder med det formindskende Gis (5 takter efter ciffer 8). I begge de nævnte blokke optræder tonalitetstforstyrrende elementer: først ved kontrabassens G på ubetonet slag (ciffer 8) siden ved dens ostinate F og C (5 takter efter ciffer 8).

Dette virkemiddel på det harmoniske plan er gennemgående for musikken til »Parade« og kan opfattes som en forløber for den senere franske skoles brug af bitonalitet. Satie arbejder ud fra et dur/mol-tonalt grundlag, og er tilsyneladende ganske klar i sine dispositioner. Auditivt fornemmer man, hvilke tonearter han benytter, men ved en stadig problematisering af denne tilsyneladende enkelthed stiller Satie alligevel tilhøreren i tvivl. Dels ved hjælp af de førnævnte midler (orkestreringens understregning af andre toner end grundtonen og ved tilføjelse af skalafremmede toner), dels ved mangel på tonal funktionel sammenhæng mellem de forskellige blokke. Man finder ingen ledetoneeffekter endsige kadencer, men trods alt en vis relation mellem blokkene. Ved ciffer 9 frem til 4 takter efter ciffer 11 strækker der sig i akkompagnementet et længere Fis-dur forløb uden forstyrrende elementer, og den harmoniske rækkefølge i de nævnte blokke fra begyndelsen (ciffer 7) og hertil er: G-, H-, H- og Fis-tonaliteter, altså med en vis indbyrdes relation (tonika/dominant eller mediantforbindelser), men frataget deres funktionelle sammenhænge.

Et harmonisk konstruktivt element for Satie er sekvensering af korte eller længere enheder. Forløbet mellem ciffer 13 og 15 består således af forskellige små enheder, der parallelt føres ned og op, dog med en tydelig markering af H-dur i midten. I dette tilfælde har disse parallelbevægelser en nærmest modulerende karakter, især de sidste 8 takter før ciffer 15, men generelt for brugen af sekvensering er dens mangel på målrettethed og dermed understregning af det statiske.

Fra 5. takt efter ciffer 9 begynder dette nummers eneste melodi, først i horn dernæst i piccolofløjte. Melodiens første halvdel bygger på en E-dur skala med forstørret 4. trin, medens de sidste syv takter snarere giver en H-dur fornemmelse. Det er under denne melodi, kineseren udfører sit nummer

med ægget. Orkestreringen af akkompagnementet hertil giver et spredt og gennemsligtigt klangbillede: celloens dybde og klarinettens samt violinernes højde er yderpunkter i et klangspektrum, hvor der er plads til hornets melodi. Siden (ciffer 12) er akkompagnementet fyldt ud over hele spektret og melodien placeret i orkestrets højst klingende instrument, piccolofløjten.

Fra ciffer 15 bliver rytmen mere markant og urolig, idet taktarten skifter til en tre-delning og tyngden skubbes fra et-slaget til to-slaget. Instrumentationen er her baseret på messingblæsere, dybe strygere og klarinet. I denne del af musikken spyr kineseren ild, og stedet er det dramatiske højdepunkt for hans optræden.

Samlet kan man om musikken til det første nummer sige, at den underordner sig det tekstlige forløb, dvs. kineserens optræden. Brugen af quasi-pentatone skalaer, ostinat udnyttelse af timbales (fra 4 takter før ciffer 9) og tam-tam (ciffer 15) samt den gennemsligtige orkesterbehandling kunne give associationer til østens kultur, uden der dog er anvendt materiale herfra. Problematiseringen af det udviklingsmæssige og det kontinuerlige forløb både harmonisk og tematisk kunne indikere den dobbelthed i kineserens udtryk, som både Cocteau, Picasso og Massine ønskede at visualisere.

#### »Petite fille Américaine«

Cocteau har om den amerikanske pige skrevet:

»Denne lille pige kører på cykel, bevæger sig ligesom på stumfilm, imiterer Chaplin, jager en tyv med en revolver, bokser, danser ragtime, falder i søvn, lider skibbrud, ruller sig i græsset en morgen i april, tager et Kodak-billede, etc.«<sup>16</sup>

Som figur knytter hun sig til den pro-amerikanske holdning, der kunne spores i Frankrig i krigsårene. Hendes dragt leder endda tankerne hen på sømandsskab og flåden, men samtidig er hun tydelig udtrykket på en lille pige: blå sømandsskjorte, hvid knælæng nederdel med brede flæser og en stor hvid sløjfe i håret.

Teksten og koreografien underbygger denne modsætning mellem det feminine/barnlige og det maskuline, men tilstræber frem for alt at bryde med balletverdens konventionelle bevægelsesformer og i stedet nærme sig hverdagens. Den amerikanske pige er ikke cirkus-figur på samme måde, som kineseren og akrobaterne er det, og det er da også med hende, at hverdagslignende effekter gør sig stærkere gældende. Maria Chabelska dansede rollen i 1917, men ved opførelsen tre år senere havde Lydia Sokolova overtaget

hendes rolle, og hun har bl.a. fortalt om de vanskeligheder hun havde med Cocteau og Massines anvisninger på bevægelsesmønstrer.

I Saties musik til den amerikanske pige modstilles to arter musikalsk materiale: et parallelført, melodisk og et baseret på ragtime-rytmer. De første otte takter (frem til ciffer 18) hører således til den første kategori, hvor den første takts figur er en vekslen mellem F-dur og e-mol, men med henholdsvis Gis og Fis som forstyrrende toner. Denne figur sekvenseres nedad til H-dur/a-mol og fra ciffer 18 begynder et længere afsnit præget af hele orkestrets medvirken til på skift at frembringe ragtime-rytmer. Dette afsnit er desuden kendetegnet ved en række mindre melodiske fraser, der dukker op i forskellige instrumentgrupper. Afsnittets ragtime-rytmer består dels af vekselbas (med understregning af første og tredje slag i dybe instrumenter) dels af synkopering.

Forløbet fra ciffer 20-21 er præget af en vis statisk karakter i orkestret (klarinet og violin), hvilket giver plads til et af ballettens bruitistiske elementer: en skrivemaskine-klapren. Brugen af sådanne støjefakter i musikken præger især den amerikanske piges optræden, men vil blive behandlet under ét senere.

Fra ciffer 21-23 integreres modstillingen mellem parallelle og ragtime-forløb så meget, at der de sidste otte takter snarere er tale om en sidestilling end en modstilling. Denne symbiose leder frem til den centrale midterdel fra ciffer 23-26, der i den 4-hændige udgave har en særskilt titel: »Rag-time du paquebot« (Oceandamperens ragtime).

I Frankrig havde jazz siden Debussys »Golliwog's Cakewalk« fra »Children's Corner« (1906-08) været brugt i kunstmusik. Cakewalk og senere ragtime var de jazzformer, der vandt størst popularitet i perioden frem til årene omkring 1917. Især havde ragtime gennem pianoruller og trykte noder nået en kolossal udbredelse, og dens lighedspunkter med europæisk musik medvirkede til dens gennembrud bl.a. også i Frankrig.

Grethe Wehmeyer påpeger ragtimes affinitet med europæisk musik (specielt march), og hun finder en begrundelse i dens fremkomst hos kreolerne i Mississippi-deltaet. Kreolernes musik understregede første og tredje slag (som i en march) i modsætning til de »amerikanske negres« jazz med off-beat. Ligeledes er ragtime skrevet ned på noder (ikke improviseret) og den følger faste formskemaer.

Saties ragtime i »Parade« er bygget formmæssigt op som AbACA, hvor b-delen kan opfattes som en videreføring og overledning til en gentagelse af A-delen, medens C-delen har sin egen melodiske prægnans (se ciffer 23).

Begyndelsen af »Rag-time du paquebot«. Fra Saties skitsebøger (Bibl. Nat.)

Et særkende ved ragtime-stilen er dens faste, næsten monotone grundpuls i akkompagnementet, hvortil melodien svarer med rytmiske variationer (især synkoperinger). Dette har Satie benyttet sig af i A-delen med celloens og bassens akkompagnerende modstemme til 1. violinens og klarinettens melodi (fra ciffer 23). Denne modstemme er gennemført i halv- og fjerdedelsnoder på en måde, der flere steder skaber overraskende harmoniske sammensætninger med det øvrige akkompagnement (2. violin og bratsch). Således f.eks. de første fem takter:

Efter tre takter med veldefinerede harmoniske vendinger (T, D, Tp) kommer i fjerde takt en overraskende E-dur brydning i bassen med sluttone på septimen: Gis, Fis, E og D. Den frembragte akkord kunne eventuelt tolkes som mediantforbindelse til C-dur, men vel at mærke som sekst-akkord med E som dybeste bastone. Dette E er en logisk følge af den forudgående basgang, men virker dobbelt skuffende: dels i sin mangel på opløsning af den forudgående brudte septimakkord, dels i sin egenskab af bastone i en C-dur sekstakkord. Dette eksempel viser igen, hvordan Satie indenfor et dur/mol-

tonalt mønster på en i sig selv logisk måde manipulerer med tilhørerens perception af musikken.

Dette gør sig endnu tydeligere gældende i C-delen. Ligesom i en del andre ragtimes er denne midterdel orienteret mod subdominanten i forhold til A-delens C-dur. Men igen med et vist forbehold. C-delen kan tematisk deles op i to-takts blokke.

Bitonale elementer er mere fremherskende, først og fremmest i akkompagnementets vekselbas mellem f.eks. C-dur(/a-mol) og D-dur eller mellem B-dur(/g-mol) og C-dur. Funktionsharmonisk er der en vis linje: fra g-mol med D-dur dominantakkord til en understregning af F-dur med C-dur dominantakkord og til sidst en G-dur dominantakkord. Og det er indenfor denne ramme, at Satie piller sammenhængen fra hinanden med kromatik, sekvensering, dominantakkorder uden opløsning, skalafremmede toner osv.

En sådan analyse må sammenholdes med de øvrige elementer, der påvirker tilhøreren i perceptionsøjeblikket. Jeg tænker musikalsk primært på orkestreringen, hvor denne ragtime adskiller sig fra den øvrige del af musikken i »Parade« ved, at instrumentgrupperne er samlede omkring strygerne, der danner grundlaget, og hvortil blæserne føjer sig enten med melodiske fraser eller med akkompagnement. Hermed opstår et tættere klangbillede, og det melodiske materiale træder tydeligere frem.

Det vil være nærliggende at sammenligne denne ragtime med Stravinskij's fra 1918 for elleve instrumenter. Satie hørte plader med jazzmusik hos Stravinskij. De var bragt med fra Amerika af Ernest Ansermet, der i øvrigt dirigerede premiereopførelsen af »Parade«, og de to komponister har haft lejlighed til at udveksle ideer om den nye stilart, og sikkert også om ragtime.

De to udgaver har flere lighedspunkter i den indre modstilling og sønderdeling af det harmoniske forløb, medens Stravinskij's tematiske bearbejdning og orkestrering var mere differentieret end Saties. Således er der hos Stravinskij ikke et melodisk gennemarbejdet materiale, men blot brudstykker heraf. Der er heller ikke tale om et simpelt formforløb, men snarere om et forløb styret af fragmentariske melodiske enheder. Orkestreringen er et kammerorkester: den sparsomme besætning, instrumenternes indbyrdes kontrasteren og opsplittede spillefacon samt den udvidede rytmesektion og udprægede brug af cimbalon giver et let og sprødt klangbillede, der associerer til banjospillet i tidens små jazzorkestre og minstrel-shows. Her kan Saties orkestrering bedre sammenlignes med marchorkestret, især m.h.t. brugen af træ- og messingblæsere.

Omkring ciffer 30 udvider Satie sit musikalske sprog med ballettens eneste egentlige lydmaleri: den synkende ocean-damper, men allerede ved ciffer 31 vender han tilbage til den mere statisk prægede satsform. Seks takter efter

ciffer 31 og frem til ciffer 33 består akkompagnementet (til en melodi i de to fløjter) af pizzicerede strygere og med harpe i en figur, der både kan forstås i en tre- og firedeling. Det rytmiske fundament for en i øvrigt simpel melodisk strofe er hermed problematiseret ved en teknik, Satie også anvender andre steder i værket. En enkel og effektiv teknik, hvis virkning understreges af timbales' mekaniske markering af hver ottendedel. Den amerikanske pige forlader scenen til den samme musik, der introducerede hende.

Den amerikanske pige er som figur ud fra det tekstlige forlæg i forhold til de andre, kineseren og akrobaterne, den mest virkelighedsnære. Men indeholder en indre modsætning mellem det feminine/maskuline, idet hun foretager sig handlinger, ingen almindelig lille pige ville, hvilket adskiller hende fra virkelighedens små piger og gør hende til noget specielt – en cirkusattraktion. Dermed distancerer hun sig fra den virkelighed, hun som modfigur til udråberne skulle repræsentere. Hendes rolle er problematiseret både i forhold til virkeligheden, men også til cirkusverden og udråberne. Saties musik arbejder med en modsætning mellem melodisk stof (parallelføring og sekvensering) og rytmisk stof (ragtime og jazz) – en modsætning, der kan tolkes som feminine overfor det maskuline. Men frem for alt bryder Satie også i dette nummer, i overensstemmelse med det tekstlige forlæg, det kontinuerlige forløb, og figurernes handling splittes op i små, groteske enheder uden indbyrdes relationer. Den for hele værket centrale ragtime indikerer trods alt en figur, der har muligheder for at formulere sig i et længere forløb. Et forhold, der blot gør figuren mere tragisk og dobbeltbundet.

### »Acrobates«

I Cocteaus skitse til »Parade« var der kun én akrobat, men under indflydelse af Massine i Rom blev der føjet et kvindeligt modstykke til. Hermed indførte man en klassisk »pas de deux« i balletten. Men for Cocteau var det vigtigt, at denne tilnærmelse til det klassiske ideal ikke fratog figurene deres hverdagsagtige realisme. En realisme, der dog endnu en gang bliver problematisk, idet den tager sit emne i en ikke-hverdagsagtig verden: cirkusmiljøet. Cocteau har om akrobaterne skrevet, at de skulle videregive en stemning af cirkus-melankoli en søndag aften lige før markedspladsen lukker.

Picasso har kun udført skitser til den mandlige akrobat, og den kvindelige måtte improviseres under prøveforløbet i Rom. Den mandlige akrobats kostume er i farverne blå og hvid med tegninger, der associerer til stjerner, bølger, luft og hav. Cocteau lagde i sine anvisninger til koreografien vægt på den lethed og balancekunst, man ellers finder i cirkus' luft- og trapeznumre, men overførte den også mere generelt som et ideal for balletdansere. I sin notesbog fra dagene i Rom skriver han:



»Fremtidens danser skal være *akrobat*, idet alt det, man lader ham gøre, skal synes simpelt og let – med en knæbøjning for skolen trives fortidens danser med en grimasse.«<sup>17</sup>

Massine har senere fortalt, hvordan han i sin koreografi forsøgte at understrege denne lethed:

»Hesten blev fulgt af to akrobater – (Vera) Nemchinova og (Nicholas) Zverev – der kom frem på scenen med en række piruetter og arabiske, og for at give indtryk af en danser i balance på line, lod jeg Lopokova balancere flere sekunder på Zverevs bøjede knæ. Dette blev efterfulgt af en ny serie piruetter, efter hvilke Zverev løftede sin partner op og bar hende ud af scenen.«<sup>18</sup>

Skønt der i Massines hukommelse åbenbart hersker tvivl om, at det var Lydia Lopokova, der dansede den kvindelige akrobat, er det med dette citat tydeligt, at hans koreografi kan opfattes som en forlængelse af Picassos og Cocteauss intentioner, der giver akrobaterne en udstråling af balance og vægtløshed. De personificerer kunstnerens opfattelse af cirkus, men som billede på virkeligheden er de også problematiske. Ligesom de to andre optrædende, kineseren og den amerikanske pige, fremstår akrobaterne som postulater på virkeligheden, eller hvis man skal følge Cocteauss opfattelse: som eksempler på virkeligheden blot set fra en ny vinkel og med andre øjne.

For Cocteau bliver realisme et kunstnerisk begreb, der i princippet kan indarbejdes i et værk på lige fod med andre begreber. Han føler sig ikke forpligtet overfor realismens egentlige krav om virkelighedstroskab. I Cocteauss notesbog fra Rom findes et vigtigt citat til forståelse af hans realismeopfattelse:

»*Realisme*

Udelukkende plastiske undersøgelser af en smule generende dekorativ effekt. Men hvis den kommer af en gestus, nyttig, fortrolig, kendt, er dens unyttighed ikke generende. Så er den rig på sandhed, selv når realismen er forsvundet.«<sup>19</sup>

Det er i forbindelse med denne opfattelse, at man skal forstå Cocteauss brug af jazz, cirkus og music-hall som realistiske elementer. Music-hall, der ligesom jazz var et nyt fænomen i Frankrig, opstod som en udløber af café-koncerterne omkring 1914. Den var amerikansk inspireret og havde et mere internationalt tilsnit end café-koncerterne. De kendteste steder på denne tid var Folies-Bergère og Moulin Rouge. Music-hall var delt op i en række korte numre: sangere, dansere, gøglere og klovne, og den havde ofte en kvindelig hovedattraktion med sensuel udstråling.

Der var paralleller mellem jazz, music-hall og cirkus, både i deres opbygning, men også i deres placering i en kulturel sammenhæng. De var alle underholdningsformer og havde et bredt publikum blandt middelklassen. Deres opbygning i korte numre uden indbyrdes sammenhæng havde udgangspunkt i folkelig kultur. Det vil i sammenhæng med realismeaspektet være vigtigt at afdække disse underholdningsformers placering i forhold til folkelig tradition og i forhold til borgerskabets kulturinstitutioner: ballet, teater, det private/offentlige koncertliv, litteratur osv. »Parade« kan eksemplificere dette med sine referencer til markedsgøgl og cirkus, der peger på folkelig kultur og med sit publikum, der var det mondæne borgerskab.

Overførsel af elementer fra folkelig kultur til feudal og senere borgerlig kultur har eksisteret gennem alle tider, men i forbindelse med »Parade« og andre kunstneriske manifestationer på denne tid, udråbes dette til at styrke en realisme. Det er imidlertid problematisk, om denne realisme ikke er af en postulerende art. Brugen af hverdags-elementer og folkelige kulturformer sker uden et bevidst dialektisk forhold til deres kilder, og bliver udelukkende til plastiske undersøgelser.

I musikken til kineseren og den amerikanske pige har en nærmere analyse vist, hvorledes Satie både tonalt, rytmisk og tematisk forsøger at sprænge det kontinuerlige forløb og den indre sammenhæng, der giver et værk en samlet formmæssig karakter. Denne sprængning sker dog indenfor rammerne af samme formmæssige principper, idet grundlaget til stadighed er dur/mol-tonalt, fast metrisk og med en særegen prægnans indenfor hver af byggekasserne. Der er ikke tale om en totalopløsning af disse formprincipper, ikke om en neoklassisk dyrkning af ældre musik, men heller ikke om et forsøg på en nyfortolkning og en nyordning af det musikalske materiale. Satie gav i sin reaktion mod det overleverede og opbrugte gods ingen retningslinjer for, hvordan man musikalsk kunne komme videre. Hans rolle som revolutionerende kunstner var hermed snarere af åndelig art end af konkret musikalsk, for på dette plan var hans materiale i sin indre modsætningsfyldte substans nærmere at betegne som reaktionært. Musikken bliver et koketteri med tidens populære strømninger og genrer, med en dybereliggende skepsis overfor muligheden for en udvikling frem mod et mere sandt og virkelighedsnært udtryk. Den totale opsplitning i små enheder og princippet om enkelhed er Saties reaktion på en stadig voksende kompleksitet både på det kunstnerisk/musikalske, men også på det samfundsmæssige område. En holdning, der på et mere åndeligt plan vandt genklang hos tidens unge franske komponister og i det hele taget hos tidens borgerskab. Den følgende musikalske analyse af musikken til akrobaternes optræden rækker ikke ved disse betragtninger.

I overensstemmelse med Cocteaus ønske om lethed og luftighed i akrobaternes nummer skifter taktarten fra en firedeling til en tredeling. En af satser-

nes principper er en problematisering af denne tre-takts opdeling, som det f.eks. kommer til udtryk tre takter efter ciffer 35. De to ottendelsfigurer sammen med en fjerdedel er to-delt, men altså i en tre-delt taktart.

Satsen er præget af en større sammenhæng end tidligere: længere og færre enheder. Skitser fra Saties hånd viser, hvorledes Satie med talangivelse søger at kæde længere forløb sammen. Desuden ser det her ud, som om Satie har tilføjet tekst i form af vokaler til den melodiske frase. Lignende eksperimenter finder man i Cocteaus notesbog fra Rom (20). Disse vokalsammensætninger kan tolkes som ubetydelige for sammenhængen, en leg med lyde, eller som endnu et forsøg på at indføre tale/sang i balletten.

Musikken til akrobaterne er også præget af en modstilling af melodisk baserede og rytmisk baserede forløb, hvilket giver et uroligt præg. Endnu en gang finder man midtvejs et længere melodisk udtryk (ciffer 39-41).

Akkompagnementet består af en 16 fod dyb orgeltone på et E og en aggressiv understregning af hvert taktslag i strygernes mellemleje, instrumentalt udført ved skiftevis ned- og opstrøg, der således går imod tre-delingen. Den melodiske linje spilles i klangspektrrets anden ende af en fløjte. Tonalt er dette afsnit, med det dybe orgelpunkt på E, der overraskende fremkommer efter en nedadgående melodisk f-mol skala i strygernes fra ciffer 38, baseret på modstilling af flere forskellige harmoniske planer. Strygernes akkompagnement kan tolkes både som E-toneart med A som fremmed tone, eller som A-toneart med H som fremmed tone. Herover bevæger fløjtens melodi sig i de første fire takter med D-dur præg og i de følgende fire takter med h-mol præg, men uden en egentlig melodisk tilkendegivelse af et tilhørsforhold til disse tonearter. Denne flertydighed på det tonale plan forstærkes ved akkompagnementets midlertidige transponering en halv tone op fire takter midt i forløbet. Passagen ender med en fælles tilkendegivelse af E som central tone. Endnu et eksempel på, hvorledes Satie med enkle midler problematiserer en toneartsdefinition indenfor rammerne af det dur/mol-tonale system.

### Udråberne

De tre paradenumre bliver i balletten præsenteret af tre udråbere. Cocteau og Picasso havde som tidligere nævnt forskellige opfattelser af deres funktion og udformning, og det er dem, der blev arbejdet mest med i den sidste fase både kostumemæssigt, koreografisk og musikalsk. Picasso fik sin vilje igennem, og skitser fra hans hånd til kostumerne, ideer fra Cocteau i notesbogen fra Rom samt skitser i de tidligste kladdehæfter giver et godt indtryk af disse figurers tilblivelse. Cocteaus planer om at lade disse ledere af paraden råbe deres budskab ud gennem megafoner, blev af Picasso erstattet af visuelle og plastiske udtryk. Som denne skitse viser, kom udråberne i denne version til

at udgøre en del af den kubistiske dekoration, der dannede baggrund for balletten. Studier til denne dekoration viser principperne: markedsscenen er det centrale element omgivet af storbyens huse og enkelte træer. Kompositionens perspektiv er sprængt og erstattet af en tilfældighed og fremmedgjort-hed, hvortil udråbernes kostumer virker som en bestanddel.



Skitser til udråberne og dekorationer i »Parade«. Pablo Picasso (1916-17).

De to første udråbere er to meter høje kubistiske konstruktioner, den første fransk, den anden amerikansk.<sup>21</sup> Begge er udstyret med attributter, der tilkendegiver deres tilhørsforhold: pibe, moustache, hvid skjorte eller skyskrabere, høj hat, cowboybukser. Den tredje udråber er en hest frembragt af to mennesker i kostume, med en negerdukke på ryggen. Dens komiske udstråling er Picassos og Cocteauss eneste drejning i retning af at appellere direkte til latteren.

Udråbernes umenneskelighed forstærkes af koreografien, der med abrupte bevægelser, hidsig, gestikulation og trampen forsøger at påkalde sig publikums opmærksomhed. Disse konstruktioner fremstår som herskere over de

menneskelige aktører, men viser sig til sidst som de svageste, da det går op for dem, at deres forehavende er mislykkedes. Cocteau har om udråbernes kostumer og deres forhold til realismeaspektet udtalt:

»Da Picasso viste os sine skitser, forstod vi, hvor interessant det ville være at stille de tre virkelige personer som kromos (overmalede postkort) sat op på et lærred mod de umenneskelige, overmenneskelige personer i en mere alvorlig overførsel, som alt i alt skal blive den til den sceniske falske virkelighed, ligesom den reducerer de virkelige dansere til dukkestørrelser.«<sup>22</sup>

Cocteaus, Picassos og Massines bestræbelser gik under prøvearbejdet i Rom ud på at gøre denne kontrast mellem udråberne og aktører så tydelig som mulig.

Satie har kun skrevet musik til den første udråber. Denne musik omkranser de tre numre, og der er altså ingen musik til at tilkendegive udråberne mellem numrene.

Fra ciffer 2-6 præsenteres udråbernes tema fire gange efter en kort introduktion på fire takter. Gennem orkestreringen og de dynamiske angivelser fremkommer en gradvis intensivering af dette forløb.<sup>23</sup> Den melodiske figur spilles fortrinsvis af blæsere (akkompagnement af strygere). Satie arbejder her konstruktivt med modstillingen af to-delt og tre-delt takt. Den melodiske figur er tydeligt delt op i to, men bliver i første og tredje præsentation presset ned i et tre-delt skema. I det første sæt skitsebøger er der flere eksempler på, hvordan Satie opererer med to metriske størrelser. En vigtig kilde til forståelse af publikums afvisende reaktion på »Parade« er brugen af støjffekter. Der hersker tvivl om, hvem der indførte dette element i denne ballet, og hvornår i tilblivelsesprocessen. Wehmeyer 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 stiftede personligt bekendtskab med i Rom. Hvis Diaghilev skulle være den, der først bragte brugen af støjffekter i »Parade« på bane, må han have gjort det senest i efteråret 1916, for i en af Saties skitsebøger finder man en liste over de støjkilder, der skulle bruges i balletten.

Om sin egen rolle i denne henseende er Satie mere tilbageholden og Cocteau har senere citeret ham:

»Jeg har komponeret en baggrund for visse lyde,« sagde Satie beskeden, »som librettisten fandt uundværlig for at præcisere sine personers atmosfære.«<sup>24</sup>

Med denne udtalelse distancerer Satie sig fra brugen af støjelementer og peger samtidig på Cocteau som kunstneren bag.

Det er uden tvivl den futuristiske bevægelse og 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 glæde for det tekniske fremskridt og det væld af opfindelser og maskiner, der fulgte i dets kølvand, de ikke kunne følge. Cocteau gav udtryk herfor i sin notesbog og breve fra Rom, hvor han personligt stiftede bekendtskab med Balla og Depero. Men der er dog heller ingen tvivl om, at han forsvarede brugen af støjffekter og var skuffet over, at de ikke var blevet benyttet fuldt ud ved premieren i Paris. Denne udnyttelse af hverdagsagtige lyde lå helt på linje med Cocteaus øvrige realismeopfattelse. Han har i denne forbindelse sammenlignet brugen af støjffekter i musik med kubisternes brug af hverdagsselementer, »trompe-l'oeil« i billedkunst.<sup>25</sup>

Xylophone

(ou Xylophone à tubes)

Bouteillephone

Plaques sonores - Sirène anglaise - Roue de la loterie - Machine à écrire - Bouteille pour - Sonnette de table - Sirène anglaise

Bongs - coups de revolver - Brist de Dynamite -

Tam - Tam

Liste over støjkilder til »Parade«. Fra Saties skitsebøger (Bibl. Nat.)

Der er intet, der tyder på, at Satie havde nogen direkte forbindelse med futuristerne. Han var bekendt med en af deres franske repræsentanter Valentine de Saint-Point, og har sikkert hørt og set deres manifestationer, men

hans brug af støjefakter adskiller sig fra futuristernes. Effekterne forbliver effekter og er ikke nogen integreret del af det musikalske sprog. Futuristerne arbejdede med tidsdimensionen i forhold til kunsten, men det er tvivlsomt om Satie i sin musikalske udformning har ladet sig påvirke herfra. Hans distance til futuristernes konception af tidsbegrebet var for stor hertil.

Tonalt er de fire præsentationer af udråberne forskellige og kan tydes henholdsvis til e-mol, a-mol med C-dur akkompagnement, cis-mol med akkompagnemet præget af C-dur og til sidst i a-mol med vekselbas F – c i akkompagnement.

Fem takter efter ciffer 46 indleder udråbernes tema ballettens afsluttende fase, denne gang med næsten fuldt orkester og med kraftig dynamik. Slagtøj, sirene forstærker yderligere dette afsnits hidsige karakter. Udråberne gennemspiller deres tema to gange og lader derefter i finalen hver af de tre aktører vise et uddrag af deres nummer, og da publikum stadig ikke kommer ind bag ved, bryder forestillingen sammen. Det sker til udråbernes tema ved ciffer 53, og har samme hidsige karakter som ved ciffer 46.

Ved ciffer 54 afsluttes balletten med Saties musik til Picassos fortæppe. Denne musik, »Prélude du Rideau Rouge«, indledte også balletten efter en kort koral, og den fuldendes her til sidst.

Den indledende koral er udpræget homofon med C-dur som tonalt grundlag de første 12 takter og dernæst fokusering på G-dur med H som central ledetone i en dominantisk funktion til den efterfølgende fuga.

»Prélude du Rideau Rouge« er quasi-fugal, idet der melodisk er uoverensstemmelse mellem dux og comes. Dux er i C-dur og svaret er i dominanttonarten G-dur indenfor mønstret af en fuga, som Satie havde studeret den ved Schola Cantorum. Fugaen føres dog ikke igennem, men opløses ved ciffer 1, for herfra at transformeres til parallelførte ottendedelsbevægelser som overledning til udråbernes tema. Ved ciffer 54 afsluttes balletten som sagt med et fragment af fugaen og en forløsning af al tvivl om tonalt grundlag med en massiv C-dur akkord. Koralen og fugaen er en ydre ramme om ballettens handling. Med dem associeres til kirken, til det rituelle som ironisk kommentar til ballettens emne. Modsætningen mellem deres sakrale karakter og det verdslige cirkusmiljø er ligeledes påfaldende, men skal næppe tolkes dybere, da det hverken underbygges i Cocteaus oplæg eller Picassos scenografi (der er ingen sakrale elementer i fortæppet). Sammenligner man fortæppet med koralen og fugaen finder man en lighed i den indre ro og afklarethed de udstråler i modsætning til selve ballettens hektiske stemning, men også deres tydelige inspiration fra klassiske formprincipper. Det var karakteristisk, at netop fortæppet og Saties indledningsmusik faldt i publikums smag ved premieren i Paris.

### **Realismeaspektet og »Parade«**

Premieren fandt sted i Théâtre du Châtelet 18. maj 1917 ved en velgørehedsforestilling til fordel for sårede soldater. Foruden »Parade« bestod programmet denne aften også af »Les Sylphides« (Fokin/Chopin), »Soleil de Nuit« (Massine/Rimskij-Korsakov) og »Petrusjka« (Fokin/Stravinskij). Situationen ved vestfronten var 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 til 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.

Med 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 dette år. 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 middel især den nationalistiske højrefraktion »Action française« højlydt gik ind for. Da krigen trak ud, viste det øvrige samfundsmæssige apparat sig ude af stand til at følge med. Det var 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.

1. Verdenskrig udsprang af en intern strid om magten i Europa med baggrund i industrialiseringen og kolonialiseringen. Der havde hersket et spændt forhold mellem Frankrig og Tyskland i mange år, tydeligst udtrykt i krigen 1870-1871, og nationalistiske tendenser i Frankrig var især rettet mod det tyske eller jødiske, som ved Dreyfus-affæren i 1894. Nationalisme og chauvinisme slog også igennem på det kulturelle område, især i årene op til 1. Verdenskrig, og gav sig bl.a. udslag i mistænkeliggørelse af avant-garden på Montmartre og Montparnasse, der samlede mange udenlandske kunstnere. Således blev kubismen henregnet som tysk-inspireret, når den blev udsat for kritik, og det er også i denne sammenhæng hele diskussionen om Jean Coctaus »Le Coq et l'Arlequin« skal ses.

»Le Coq et l'Arlequin« fra 1918 er et centralt skrift i forståelsen af »Para-



de«, af Cocteau forhold til den samtidige musik og dannelsen af »Les Six«. Samtidig er det et vidnesbyrd om tidens musikalske og kulturelle tilstand. Dets betydning som katalysator for nye musikalske ideer efter en lang tid præget af opgør og forvirring i fransk musikliv må ikke undervurderes. De givne rammer levner ikke plads til en behandling af den diskussion af bogen, der fulgte i årene efter dens udgivelse, og som kan dukke op endnu i dag.<sup>26</sup> En diskussion, der absolut er vigtig for forståelsen af moderne fransk musik, men også en diskussion, der udelukkende har bevæget sig på et æstetisk plan.

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 Cocteau 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«,<sup>27</sup> men munder ikke ud i nogen egentlig forklaring på, hvad der menes med fransk musik. Det er imidlertid givet, at Cocteau ærinde ikke er at opsøge og afdække den folkelige musikkultur. Han opfordrer ikke til at søge den franske nationale tone i folkelige kilder, som tilfældet med f.eks. Kodály og Bartók, for hans rammer er, alle modsætningsfyldte forhold til trods, det borgerlige publikum. Hvad der for Cocteau er national tone, kan med god ret forveksles med et væld af underholdningsgenrer, der stod i opposition til tidens alvorlige musik, men som samtidig var fælles europæisk gods. Cocteau peger på Satie som eksempel på en fransk komponist, og fremhæver dennes sans for den melodiske linje og enkeltheden i det musikalske udtryk.

Cocteau nationalistiske tendenser i »Le Coq et l'Arlequin« skal måske ses i lyset af publikums reaktion på »Parade«. Et af ukvemsordene, der lød efter forestillingen var »SALES BOCHES« (beskidte prøjsere) – en tung anklage i en tid, hvor Frankrig lå i krig med Tyskland. Publikum til premieren på »Parade« var dels 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 social-psykologiske elementer påvirkede også denne reaktion.

Ballettens referencer til gøglere og cirkus knytter sig til barnets verden, og bliver for Cocteau et konstruktiv middel i et forsøg på at tale til det umiddel-

bare hos publikum frem for intellektet. Men netop denne infantilisme, som kunstnerisk og især musikalsk gav sig udtryk i enkelthed, gentagelser og opsplitning 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 épater le bourgeois.«<sup>28</sup>

Citatet skal forstås i forbindelse med en kritik af Stravinskij's opsplitning af det musikalske materiale i en afpsykologisering, der nærmer sig en psykotisk afvisning af individets evne til selvstændig handling. Men dets problematisering kan på flere måder overføres til anden fransk kunst og på »Parade«. En sammenligning mellem »Petrusjka« af Stravinskij, Benois og Mikhail Fokin (1911) og »Parade« ville i denne sammenhæng være interessant. »Petrusjkas« russiske markedsmiljø, personernes dobbelttydighed mellem marionetter og mennesker, samt forholdet til realismeaspektet har paralleller til »Parade«, men adskiller sig alligevel afgørende fra denne ved sin individualiserende psykologisering af personerne og ved den fortløbende handling. Musikalsk er »Petrusjka« mere differentieret og gennemkomponeret både harmonisk, rytmisk, melodisk og instrumentalt end »Parade«, men har også visse træk til fælles med denne: bitonalitet, opløsning af det kontinuerlige forløb og brug af hverdagslementer (lirekassen og valsens).<sup>29</sup>

»Petrusjka« og »Parade« havde dog en grundlæggende faktor til fælles: publikum, hvis reaktion overfor disse to balletter og alle øvrige Ballets Russes-produktioner kan ses indenfor samme mønster. Det mondæne publikum havde klare forventninger om at blive duperet eller chokeret ved Diaghilevs forestillinger. Trangen til virkelighedsflugt og forventningerne om skandaler hos dette publikum udsprang af samme konflikt hos et borgerskab, der besad og stadig forsøgte at udvikle den politiske og økonomiske magt, opbygget gennem flere århundreder, men som ikke længere var herre over udviklingen. Historiens forfærdeligste krig var et af de mest ekstreme udtryk for denne konflikt, der også viste sig i en fremmedgørelse overfor udviklingen, og i en dekadence. Virkelighedsflugt, forlystelse og et stadigt ønske om sensation fulgte det mondæne pariser-publikum, og Diaghilev forstod at udnytte dette. Ligesom han opfordrede Cocteau til at dupere ham, er der fra publikums side stillet krav om at blive duperet. I et udefineret spil mellem Diaghilev og publikum fremkom en række forestillinger, der kunne tilfreds-

stille disse krav, dog med den latente risiko, at rollerne blev overspillet. Grænserne mellem denne form for pirring og en mere åbenlys udlevering af publikum var små.

En fremstilling af Ballets Russes' historie vil nøje hænge sammen med en beskrivelse af dens grundlægger og leder Serge Diaghilev. Diaghilev var indbegrebet af en impresario, der hverken var skabende kunstner eller intellektuel betragter, men som i sin personlighed indeholdt begge disse aspekter. Han havde en evne til at »opdage« og støtte unge talentfulde kunstnere, såvel dansere som malere, forfattere og musikere. De projekter han skabte blev økonomisk støttet af det bedre borgerskab i Paris; af mæcener, som han forstod at bedåre og manipulere, til trods for, at flere af hans balletter stod i opposition til denne klasses forventninger og idealer.

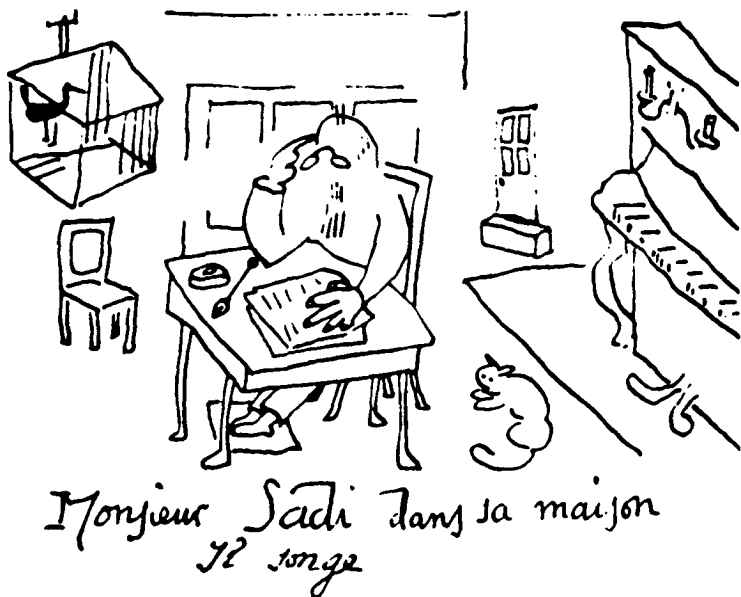
»Parade« blev en skandale, men en skandale, der kan betegnes som en »Succès de scandale« idet balletten blev et gennembrud for de medvirkende kunstnere, især Picasso, og fordi den varslede en ny epoke i Ballets Russes' historie med en avantgardistisk og sofistikeret stil. Balletten besvarede publikums krav om en virkelighedsfjern og stubtil kunst med et tilsyneladende virkelighedsnært udsagn. Markedsmiljøet, hverdagseffekterne og musikkens anvendelse af jazz stillede sig i opposition til dette krav. Analysen 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 påstod at ville tale til det umiddelbare med sin ballet, og han frydede sig over publikums spontane reaktion, som han ofte senere referede 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.

Et mere komplet billede af publikums reaktion ved premiere-opførelsen af »Parade« må inddrage flere kilder, end det har været muligt i denne sammenhæng: avisers og tidsskrifters anmeldelser, korrespondancer, memoirer og øjenvidneskildringer. Netop denne del af »Parade«-receptionen har givet anledning til historier. Således den efterfølgende retssag mod Satie for ærekrænkelse, fordi han som svar på en nedsættende anmeldelse af »Parade« i Carnet de la Semaine skrevet af Jean Poueigh (pseudonym for Octave Séré) sendte denne et postkort med ordene:

»Min herre og kære ven,  
De er ikke andet end en røv,  
men en røv uden musik.  
Underskrevet: Erik Satie.«<sup>30</sup>

Retssagen blev et tilløbsstykke og en manifestation for avantgarden – ikke mindst for Cocteau, der ivrigt forsvarede Satie og gjorde et stort nummer ud af hele affæren.

Selv var Satie ilde berørt over den virak, der fulgte i kølvandet på det ironiske brev til Poueigh. Den 31. august 1917 skrev han et brev til Cocteau med en tegning, hvor han med tanke på en eventuel fængselsstraf (han blev faktisk i første omgang dømt til otte dages fængsel) identificerer sig med fuglen i bur. Under billedet skriver han: »Monsieur Sadi i sit hjem. Han fantaserer.«<sup>31</sup>



Saties tegning af sig selv – »han fantaserer«. Brev til Jean Cocteau 31/8 1917

En anden historie fortæller, at kun ved hjælp af 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 er fremkommet ud af det subjektivt indtryk. Nogle kilder giver f.eks. slet ikke udtryk for denne tumultagtige atmosfære.

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 på linje med dets øvrige manglende evne til at gennemskue virkeligheden. Et grundlæggende tema for Cocteau i »Parade«: modsætningen mellem en ydre forestilling med effekterne og den indre, som man kun aner.

Fokuseringen på ballettens ydre former frem for på dybereliggende kunstneriske elementer præger også gennemgange og analyser af Saties musik til »Parade«. <sup>32</sup> De har først og fremmest hæftet sig ved enkeltheden i satsteknik og orkestrering, brugen af bruitistiske elementer, jazz, music-hall osv. Her bør dog nævnes nogle undtagelser.

Attila Csampi og Dietmar Holland fremhæver »Parade« i forbindelse med et signalement af Satie som anti-borgerlig kunstner. I »Parade« mener de, har Satie ladet hverdagsmusikken triumfere som den er: en »fattig« musik, som det gælder at redde fra den borgerlige kunstreligions latterliggørelse. Denne sammenkædning af hverdags-elementer i musikken og revolutionær holdning hos komponisten er nærliggende, men tvivlsom. Det er før understreget i gennemgangen af balletten, hvordan Satie problematiserer det hverdagsagtige udtryk: man finder ingen steder i musikken melodier endsige passager, der har deres musikalske basis i hverdagen. Den parafraserer og ironiserer herover, og er således snarere en del af en laterliggørelse end et forsvar for hverdagens musik. <sup>33</sup>

Grethe Wehmeyer skal fremhæves for sin grundighed og overblik, der knytter elementer i balletten til Saties tidligere kompositionsprincipper og til samtidige kulturelle fænomener. <sup>34</sup>

Hvad Paul Collaer måske mangler i grundighed, al den stund hans Satiebehandling indgår i en større sammenhæng, vinder han i inspirerende iagttagelser. Således skriver han om Saties konsekvente anvendelse af samme metrum (♩ = 76) i balletten: »Denne musik, ikke-dramatisk, blot dekorativ, hvis eneste metronomiske værdi sørger for en metrisk enhed, forløber ufølsom, ubønhørlig og alligevel uhyre tragisk.« <sup>35</sup> Collaer overser måske, at musikken er splittet op, og at der derved opstår et indre modsætningsforhold til den tidsmæssige dimension. Musikken bliver på en gang kontinuerlig og statisk. Men hans inddragelse af dette aspekt og af Saties i øvrigt afpsykologiserende og distancerende musik til »Parade«, f.eks. i forholdet mellem akrobaterne og markeds miljøer, er vigtig.

For at en analyse eller beskrivelse af musikken til »Parade« være fyldestgørende, skal den ses i sammenhæng med ballettens andre kunstneriske udtryksmidler. I den foregående analyse er dette forsøgt på detaljeplanet, men skal det også gøres i en helhedsvurdering må en række andre faktorer drages ind.

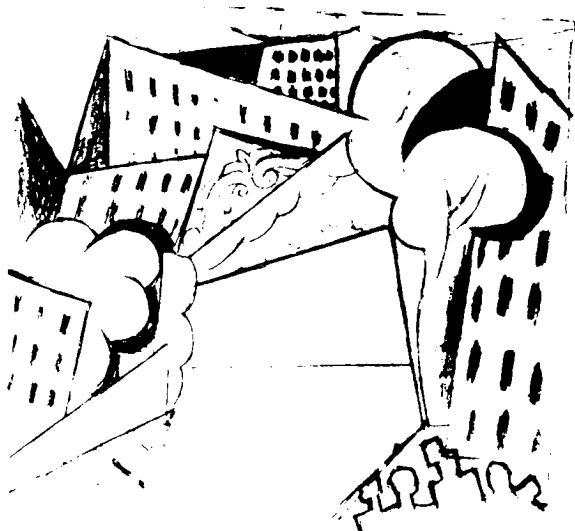
Ballettens hovedtema er realismeaspektet. Modsætningen mellem en ydre

og indre virkelighed, menneskets fremmedgørelse i forhold til tid og sted, og i forhold til sig selv og andre.

Det er forsøgt påvist i relation til borgerskabet som bærer af den økonomiske og politiske magt, at ændrede forhold på det samfundsmæssige plan med en følgende afmagt overfor udviklingen, som den kom frem under 1. Verdenskrig, fik en gennemgribende betydning for virkelighedsopfattelsen. Den proces, der førte frem til de brudtendenser, man oplevede både kulturelt og politisk omkring 1917, havde imidlertid strakt sig over mange år og kan spores på alle planer. For at få et dybere indblik i »Parades« problematik er det derfor nødvendigt at kende disse udviklinger. En opgave, der ligger langt ud over disse rammer, og hvis indhold i denne sammenhæng snarere må stille spørgsmål end give svar.

Som eksempel på en af tidens filosofiske strømninger med relation hertil kunne nævnes Henri Bergsons opfattelse af tidsbegrebet, som i kunstnerisk henseende knyttes til impressionismen idet underbevidstheden eller intuitionen alene er i stand til at fatte og udtrykke »le temps durée«. <sup>36</sup> En sådan tilknytning af en filosofisk tanke til et kunstnerisk materiale rejser en række spørgsmål både af formel og historisk art, også i forhold til musikken til »Parade«. Var Satie bekendt med Bergsons teorier, der udkom 1889 og 1896, <sup>37</sup> men som på sin tid kun vakte opmærksomhed i snævrere filosofiske kredse? Skal Bergsons opfattelse ses som et sidste forsøg på en subjektivering af tid, hvortil modernisterne, bl.a. Satie, svarede igen med en ekstrem objektivering i en reaktion på et stadigt mere fremmedgørende samfund? Bergson nævnes som eksempel i denne sammenhæng, da hans område først og fremmest er tidsbegrebet, der også er nøglen til forståelsen af musikken til »Parade«, som det ses gennem sprængningen af det kontinuerlige forløb.

Denne sprængning af det kontinuerlige forløb indenfor rammerne af samme forløb og problematiseringen af det dur/mol-tonale system indenfor rammerne af samme system er konstruktive elementer for Satie. Hermed kunne han indgå i en sammenligning med andre samtidige komponister i Frankrig, og det kunne derefter være muligt at overføre erfaringer fra dette musikalske område til andre: maleriets problematisering af rumoplevelsen og centralperspektivet (kubismen) eller litteraturens og teatrets ophævelse af det logiske handlingsforløb (dadaismen og surrealismen). Det ville være naturligt at udvide denne diskurs, der geografisk er centreret omkring Frankrig og især Paris, til f.eks. den tyske ekspressionisme og futurismen i Italien, samt de bevægelser man også finder i Rusland på denne tid, og som har samme grundlag. Disse brudtendenser er essensen af de kulturelle avantgardistiske udtryksformer omkring 1917. De er en afspejling af en mere omfattende problematisering af subjekt/objekt-forholdet og dets relation til tid og rum.



Skitser til dekorationen til »Parade«. Pablo Picasso (1916-17)

Saties musik giver i sin opsplitning kun lidt plads til individualiserende elementer, f.eks. melodi, og Picassos scenografi, hvor det perspektiviske rum er sprængt i stykker, giver ikke plads for mennesker at komme ind i. I begge tilfælde holdes publikum ude fra en tilsyneladende indbydende og hverdagsagtig sfære. Cocteaus intentioner er hermed opfyldt. Publikum får ikke chancen for at få at vide, hvad der sker bag parade-scenen, og den sidste brik i dette spil på indre modsætninger kan lægges på plads.

Modsætningerne i »Parade« kan opfattes i et hierarkisk system med udgangspunkt i aktørernes indre modsætninger, som på et andet plan står samlet i en modsætning til udråberne, og hvor det tredje plan altså er en modsætning mellem aktører/udråbere og publikum illustreret ved modsætningen mellem den synlige paradescene og scenen inde bag ved: to lag virkelighed, hvor publikum kun kan ane det ene, og hvorved der lægges op til en syntese: opdelingen af erkendelse/virkelighed i to lag, hvoraf det ene kan fattes og det andet kun anes. En problematik, der har ligget til grund for den vestlige kultur, og som med stor kraft dukker op omkring 1900.

Dette er Saties fortjeneste med »Parade«, at have skabt en musik, der illustrerer disse lag, eller som Cocteau har udtrykt det, at have opdaget en ukendt dimension i balleten. Musikken er medvirkende til, at paraden forbliver en parade, der ikke har bud på nye værdier, forkaster de gamle, og som præsenteres under et skin af munterhed.<sup>38</sup> Dobbelttydigheden i musikken

overfor tidsforløbet og den tonale sammenhæng er fundamental medvirken-  
de til dette ballettens samlede udtryk.

## Noter

1. Richard Axsom: »Parade«: Cubism as Theater (New York, 1979)  
Douglas Cooper: Picasso théâtre (Paris, 1967)
2. Jean Cocteau: Oeuvres Completes VII, p. 301 (Paris, 1948)
3. Douglas Cooper: Picasso théâtre (Paris, 1967)
4. Jean Cocteau: Le Coq et L'Arlequin, p. 70 (Paris, 1918)
5. En række breve mellem Cocteau, Satie og Valentine Hugo (Cooper, *ibid.* p. 15). Det er karakteristisk for Cocteaus udtalelser om tidspunkter og begivenheder, at de ofte er påhæftet erindringsforskydninger.
6. Cocteau, *ibid.* p. 71
7. Cooper, *ibid.* p. 15f. og 340f.  
Nigel Wilkins: Erik Satie's Letters to Milhaud and Others, p. 405f.
8. Cocteaus rolle i forhold til Ballets Russes er indgående behandlet af Erik Aschengreen: Jean Cocteau and the Dance (København, 1986)
9. Cooper, *ibid.* p. 17
10. Cooper, *ibid.* p. 17 og p. 340
11. Axsom, *ibid.* p. 318ff. Kopi af faksimile.
12. Bibliothèque Nationale: Ms 9603 (1-5) og Ms 9602 (1-4)
13. I denne fremstilling udelades diverse nodeeksempler, idet der henvises til studiepartitur, Edition Salabert (Paris, 1979).
14. Grete Wehmeyers: Erik Satie (Regensburg, 1974) er den hidtil grundigste behandling af Saties musik. De nævnte kompositionsprincipper beskrives p. 33ff.
15. Leonide Massine: My Life in Ballet, p. 103f. (London, 1968).
16. Cocteau, *ibid.* p. 73
17. Axsom, *ibid.* p. 334
18. Massine, *ibid.* p. 104f.
19. Axsom, *ibid.* p. 336f.
20. Axsom, *ibid.* p. 327.
21. Ved en udstilling, »Eluard et ses amis peinters« i Centre George Pompidou (4/11 1982 – 18/1 1983) blev Picassos kopier af den franske og amerikanske udråber vist.
22. Jean Cocteau: Entre Picasso et Radiguet, p. 64f. (Paris, 1967).
23. I orkesterpartituret, Edition salabert, er disse fire forløb benævnt Pretsidigateur, Den kinesiske magiker introduceres dog først ved ciffer 7.
24. Cocteau, *ibid.* p. 66 f.
25. Cocteau, *ibid.* p. 66.
26. David Bancroft: Two Pleas for a French, French Music (Music and Letters 48/2, 1967).  
Vera Rasin: »Lex Six« and Jean Cocteau (Music and Letters 38/2, 1957)
27. Cocteau: Le Coq et l'Arlequin p. 29.
28. Th. W. Adorno: Den ny musiks filosofi, p. 155 (København, 1983)
29. L. Somfai: Symphonies of Wind Instruments (Studia Musicologica 14/1972)
30. Gabriel Fournier: Erik Satie et son époque, p. 130 (La Revue Musicale 214, juni 1952)
31. Ornella Volta: Erik Satie – Ecrits, p. 219 (Paris, 1981 (1979))
32. W. Austin: Music in the 20th Century, p. 168 (New York, 1966)  
C. Beaumont: Complete Book of Ballets, p. 851ff. (London, 1951 (1937))  
D. Drew: Modern French Music, p. 250ff. (ed. Hartog, London, 1957)  
J. Harding: Erik Satie, p. 150ff. (London, 1975)  
L. Laloy: La Musique Retrouvée 1902-1927, p. 254f. (Paris, 1928)  
W. Mellers: Caliban Reborn, p. 80ff. (London, 1968)  
Fr. Poulenc: Moi et mes amis, p. 88f. (Paris, 1963)  
J. Roy: Présences contemporaines, p. 37ff. (Paris, 1962)  
B. de Schlæzer: Le cas Satie, p. 175 (La Revue Musicale 10/1924)



H. H. Stuckenschmidt: Erik Satie, p. 63 (Anbruch 11/2, 1929)

P-D. Tempplier: Erik Satie, p. 78ff. (Paris, 1932)

De nævnte titler og pagineringer refererer til behandlinger og kommentarer specielt vedrørende Saties musik til »Parade«.

33. A. Csampi / D. Holland: Der Skandal Satie, p. 76 (Musikkonzepte 11/1980)

34. Wehmeyer, *ibid.* p. 174 ff.

35. Paul Collaer: *La Musique Moderne*, p. 144 (Bruxelles, 1955)

36. Arnold Hauser: *The Social History of Art* vol. 4, p. 212f. (London 1977 (1951))

37. Henri Bergson: *Essay sur les données immédiates de la conscience* (Paris, 1889)

Henri Bergson: *Matière et Memoire* (Paris, 1896)

38. Det var bl.a. denne munterhed, der blev et kendetegn for komponisterne i »Les Six« og »l'Ecole d'Arcueil«, således i Georges Aurics filmmusik og Henri Sauguets balletter.

## Summary

*Parade* created a »succès de scandale« when it was first performed in Paris in 1917. Erik Satie wrote the music. Jean Cocteau the scenario, Pablo Picasso created the décor and the »Ballets Russes« danced. Not only did it, as a ballet, embrace several branches of art, but it was the product of the combined efforts of several artists. In order to understand the scandalous effect of the work at its première one must know something of the milieu surrounding the »Ballets Russes«, of the theatrical situation in Paris at the turn of the century and of the various new trends in art and literature.

But just as *Parade* unfolds on two levels of reality – one exposed to the view of the spectators and one hinted at in the »spectacle intérieur« – the work is an expression of the doubts concerning the validity of artistic realism which arose around 1900 and were reinforced during the period leading up to the 1st World War. *Parade* presents the avant-garde in French culture: cubism, surrealism and experiments with new movements in dance.

Satie's score illustrates these doubts in a very detailed manner. Among its elements are a seeming simplicity, a use of every-day music (jazz, music-hall) and of noises as collage, disruption of continuity (cf. the destruction of central perspective in cubism) and an ambiguous tonal disposition. As Cocteau observed, it »seems as if Satie has discovered an unknown dimension which allows one to hear both the parade and the play going on inside at the same time.«