

Aleksander Sinding–Larsen Waaktaar

Klarhet, kompleksitet og kontrast

—

Vårofferet og Skytisk Suite
Komparativ analyse av orkestreringen



Masteroppgave våren 2015
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo

Forord

I prosessen med denne masteroppgaven er det mange mennesker som må takkes. En stor takk går til veileder Bjørn Morten Christophersen som med sin kunnskap og genuine interesse har bidratt til at dette har vært en morsom og lærerik periode i mitt liv. Av andre lærere her på huset har særlig Asbjørn Ø. Eriksen og Eckhard Baur vært inspirerende i løpet av mine år som bachelor- og masterstudent.

Jeg har vært såpass heldig at både min mor og min eldste bror har lest korrektur, noe som har spisset oppgaven ytterligere. Miljøet med de andre masterstudentene har vært upåklagelig, og de har alle sammen gjort den intense masterperioden svært hyggelig. Min venn Sverre Tollefsen Laupstad, som også har skrevet om orkestrering, har vært en verdifull diskusjonspartner. Avslutningsvis går en stor takk ut til min samboer, som har holdt humøret oppe, til tross for at hun nesten ikke har sett meg på fire måneder.

Oslo, 25.04.2015

Aleksander Sinding-Larsen Waaktaar

Innhold

Forord	ii
Innledning	1
Revisjonene av <i>Vårofferet</i>	4
Kort om litteratur	4
Praktisk informasjon til lesning av oppgaven	5
KAPITTEL 1: Teori og metode	6
Orkestreringsanalyse	6
Multidimensjonalitet.....	6
Differensiering.....	7
Tekstur.....	7
Klangfarge.....	10
Harmonikk.....	11
Oppsummering av orkestreringsanalyse.....	13
Begrepsavklaring	13
Heterofone doblinger.....	13
Gester.....	14
Støt.....	14
KAPITTEL 2: Analyse av orkestreringen i <i>Vårofferet</i>	15
Om verket	15
Stravinskys syn på orkestrering	17
The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls	18
Kontrasterende elementer (25.1-25.4).....	18
Forsterkning og differensiering av eksisterende elementer (27.1–27.4).....	20
Økende kompleksitet i tekturen (28.1–28.2).....	21
Bristepunktet – ekstremt kompleks tekstur (29.1–29.3).....	23
Kontrasterende elementer (31.1–31.3).....	26
Tydelige ytterregistre - utydelig midtregister (32.5–32.6).....	27
Ekstremt kompleks tekstur - heterofone doblinger i ytterregistrene (34.1–34.2).....	30
Klangfargekontraster i relasjon til dynamikk.....	32
Klarhet og kontrast versus tekstural mettetthet og kompleksitet.....	33
Ritual of the Two Rival Tribes	34
Skyggelagt melodi over orgelpunkt som utgjør et tritonus-intervall (57.3–57.4).....	34
Diatonisk tekstur med ett dissonerende element (57.5–57.6).....	36
Konsonerende støt over heterofont dobbelt orgelpunkt (62.6–62.7).....	38
Evocation of the Ancestors	40
Konsonerende akkorder over orgelpunkt (121.4–121.7).....	40
The Dancing Out of the Earth	42
Gester og støt (72.2–72.3).....	42
To lag (72.6–72.7).....	44
Resten av satsen – gradvis oppbygning (75.1–78.6).....	45
The Exalted Sacrifice – Introduction	47
To harmoniske sjikt (79.1–79.2).....	47
Melodisk forgrunn og harmoniske sjikt (83.2–83.3).....	49
Harmoniske sjikt og heterofont dobbelt stigende gest (87.1–87.2).....	51
Mystic Circle of the Young Girls	53
Part writing-tekstur og akkompagnement (91.1–91.2).....	53

Fikserte intervaller (94.1–94.4).....	55
Reale og tonale parallellførte intervaller (96.1–96.2).....	56
Kompleks orkestrering av bakgrunnen (101.1–101.2).....	57
Oppsummering av orkestreringen i <i>Vårofferet</i>	59
KAPITTEL 3: Analyse av orkestreringen i <i>Skytisk Suite</i>	61
Om verket	61
Prokofievs syn på orkestrering	62
The Worship of Vélès and Ala	63
Ekstremt antall heterofone doblinger av melodien (2.1–2.3).....	63
To harmoniske sjikt – orgelpunkt og akkorder med tillagte sekunder (4.1–4.2).....	65
Tilslørt akkompagnement – fremtredende melodi (8.1).....	67
Tilslørt akkompagnement – skyggelagt melodisk forgrunn (13.1–13.2).....	69
Harmoniske sjikt og fikserte strukturer (15.1–15.2).....	70
Harmoniske sjikt, tilslørt akkompagnement og tilskitnet melodi (16.2–16.3).....	72
The Enemy God and the Dance of the Dark Spirits	75
Skyggelagt melodi over heterofont dobbelt orgelpunkt (20.7–20.9).....	75
Perkusivt akkompagnement (23.1–23.2).....	76
Tekstur bestående av tre melodiske elementer (25.1–25.2).....	77
Night	79
Melodi foran et skimrende bakteppe (Takt 1–6).....	79
Skyggelagt melodi i kanon foran skimrende bakteppe (oppt. 34.1–34.3).....	80
Skyggelagt melodi og nedgående triller (34.5–34.6).....	80
Ett dissonerende element (34.7–34.8).....	82
Ekstrem bruk av heterofone doblinger i den harmoniske bakgrunnen (35.1–35.2).....	82
Grumsete bakgrunn i midtregisteret – melodi i det nedre registeret (36.1–36.2).....	84
Tydelige ytterregistre med tilslørt midtregister (38.1–38.2).....	85
Omorkestrering av samme tematiske materiale (40.1–40.8).....	87
Ekstrem kontrast mellom de teksturale funksjonene (41.1–42.2).....	87
Ekstremt kompleks tekstur (47.1–47.2).....	90
Mindre kompleks tekstur – omorkestrering av eksempel 44 (48.1–48.8).....	93
Gradvis mindre kaos (49.1–49.2).....	94
Gjennomsiktig tekstur (opptakt til 51.1–51.3).....	96
The Glorious Departure of Lolly and the Rise of the Sun	97
Skyggelagte støt over heterofont dobbelt basslinje (takt 5-6).....	97
Bakgrunn bestående av fikserte strukturer (52.2–52.3).....	98
Melodiske doblinger i kontrasterende klangfarger (53.3–53.4).....	100
Tilskitnet harmonisk progresjon (57.1–57.2).....	101
Kompleks lys klangtekstur - ingen tydelig melodisk forgrunn (69.1–69.2).....	103
Økende kompleksitet – ett nytt element (70.1–72.1).....	106
Det nye elementet deles opp (70.5–70.6).....	107
Tostemt harmonisering av det nye melodiske elementet (71.3–71.4).....	108
Oppsummering av orkestreringen i <i>Skytisk Suite</i>	109
KAPITTEL 4: Drøfting	110
Tekstur	110
Harmonikk	114
Klangfarge	115
Orkestrale effekter	117
Avslutning	117
Kilder	119

Innledning

Hovedgrunnen til at denne oppgaven ble til er min store interesse for de to komponistene, og særlig de verkene jeg har valgt å skrive om. Prokofiev troner øverst av alle for meg, og det var min interesse for hans musikk som gjorde at jeg oppdaget koblingene som binder *Skytisk Suite* (1914-15) og *Vårofferet* (1913) sammen. De er av flere grunner blitt sammenlignet gjennom historien, særlig i lys av tematikk, musikkens karakter, størrelse på orkesteret, musikkens form (opprinnelig en ballett) og Prokofievs kommentarer i sin selvbiografi. Et av de viktigste fellestrekkene, slik jeg ser det, er det voldsomme, krasse uttrykket. De er skrevet i en tid da interessen for primitivisme, og det «ur-russiske» sto sentralt, ofte representert ved eldre slaviske folkeslag. Stravinsky utformet synopsen i samarbeid med maleren og forskeren Nicholas Roerich, som på den tiden var en ledende ekspert på eldre slaviske myter og tradisjoner (Maes 2002: 223), mens Prokofiev samarbeidet med Sergej Gorodetsky, som med sin diktsamling «Yar» fra 1907 var en av de første til å skrive modernistisk poesi som var stilistisk og tematisk inspirert av slavisk mytologi og folkløse (Cross 2003: 12). Begge var altså ledende i sine respektive kunstfelt hva gjaldt primitivisme og det «ur-russiske». Et av de sentrale folkeslagene som vakte interesse på denne tiden var *skyterne*.

Skyterne, et folkeslag som eksisterte fra rundt 900 år før Kristus til ca 400 år etter Kristus i Eurasia, var i følge Richard Taruskin forløperne til de slaviske folkeslagene (1996: 856). «Hence, for russian artists at the turn of the century, the Scyths were a prime symbol of all that was elemental, mighty, and seething with primeval force» (ibid.: 856). Denne interessen utviklet seg til å bli en retning innen kunsten som ble kalt *skytisismen*, hvilket *Skytisk Suite* er en del av. *Vårofferet* på den andre siden er i liten grad bygget direkte på skyterne, med unntak av «The glorification of the elders», men er som nevnt fundert på Roerich sin kunnskap om slaviske folkeslag (ibid.: 223-226). Til tross for at verkene bygger på myter om forskjellige folkeslag, er selve kjernen svært lik når det gjelder fokuset på det primitive urmennesket. I forordet til *Vårofferet* (Dover 1989) skriver Boris Mikhailovich Yarustovsky om *skytisismen* i det før-revolusjonære Russland.

«It appears in works of literature (Blok, Gorodetsky), music (Prokofiev's suite) and painting (Roerich). Frequently the figure of the ancient Scyth was associated in the circles of artistic intelligentsia of that time with the form of the coming giant, of the full elemental force that would bring with it a new, unusual, but frightening and perhaps dangerous beginning».

Yarustovsky i forordet til *Rite of Spring*, 1989: vii

I likhet med *Vårofferet* skapte *Skytisk Suite* en del oppstyr ved uroppførelsen i 1916, uten at det nødvendigvis kan kalles en skandale (Phillips 2006b: 75). Verkene er begge skrevet for gigantiske

orkestre, og er en del av kulminasjonen av perioden hvor størrelsen på orkestrene økte. Til sist er begge opprinnelig balletter, bestilt av Sergej Diaghilev til hans *Ballet Russees*. Det er altså mye som binder dem sammen, og de ble også sammenlignet i sin samtid.

Skytisk Suite ble av Diaghilev sett på som en åpenbar imitasjon av *Vårofferet* (Maes 2002: 231). «While Prokofiev was at work on the score, however, Diaghilev, finding Prokofiev's music too obvious an imitation of Stravinsky's, had second thoughts (ibid.: 231)». Dette, ved siden av den generiske handlingen, og fraværet av det *russiske* elementet i musikken, gjorde at Diaghilev valgte å avvise balletten (Press 2006: 8, 136). Det *primitive* var til stede i musikken, men Diaghilev savnet det russiske elementet, som Stravinsky hadde sørget for ved hjelp av utstrakt bruk av folkemusikk. Dette finnes ikke i *Skytisk Suite*, da Prokofiev kun bruker originalt materiale.

Det har vært en tendens til å trekke paralleller mellom verkene, uten å være spesifikk vedrørende hvilke aspekter dette gjelder. Dorothea Redepenning (Grove music online, Prokofiev, Sergey) skriver at Prokofiev var direkte inspirert av *Vårofferet* da han skrev *Skytisk Suite*, samt at han ønsket å skape et lignende sjokk hos publikum som Stravinsky hadde gjort. Stephen D. Press (2006: 118-119, 124-125) argumenterer for at likhetene i stor grad er overfladiske, og mener særlig at verkene skiller seg fra hverandre i valg av musikalsk materiale, og handling. «Despite the fact that both *Le Sacre du Printemps* and *Ala i Lolli* deal with prehistoric subjects, involve deity worship, sacrifice and abduction, neither the «plots» nor the music inspired by them are all that similar» (ibid.: 124). Som nevnt mangler *Skytisk Suite* musikalsk materiale hentet fra den «ur-russiske» folkemusikken. «Prokofiev admitted being inspired by Stravinsky's *Le sacre du printemps* as he wrote his first ballet but claimed not to have been influenced by it: «It is quite possible that I was now searching for the same images *in my own way* [emphasis added]». Rather than technical specifics it was undoubtedly *Le Sacre's* generalized, primitivistic sound that fascinated him» (ibid.: 124-125). Prokofiev var ikke interessert i å bruke materiale fra folkemusikken, da det han verdsatte høyest var originalitet, hvilket forøvrig var det han tidlig i sitt liv kritiserte Stravinsky for, nemlig mangelen på originalt materiale i hans komposisjoner (ibid.: 121).

Til tross for at det musikalske materialet har forskjellig opprinnelse, og at handlingen i verkene er strukturert på vidt forskjellige måter, er det naturlig å se *Skytisk Suite* i lys av *Vårofferet*, fordi det er flere åpenbare likhetstrekk ved verkene. Prokofiev var særlig imponert over ett aspekt ved Stravinskys musikk, nemlig orkestreringen. I 1918 sa Prokofiev følgende om Stravinsky: «Yes, he is a rare genius. In the matter of orchestration he has no peer. Whatever else can be said of him, his music is truly, colourfully, pictorial even if it is perhaps not especially profound» (Prokofiev i intervju med Eleonora Sablina i 1918, i Phillips 2006b: 725). I et brev til Myaskovsky i 1913 ga han karakteristikker av *Petrouchka* der han fremhevet orkestreringen som det store ved verket, ett verk

som han forøvrig ellers ikke satte stor pris på (Press 2006: 121). I dagbøkene sine er det også særlig ett tema han skriver svært mye om i løpet av sitt arbeid med ballettversjonen av verket, nemlig orkestreringen (Phillips 2006a: 763-765).

Denne avhandlingen er en komparativ analyse av orkestreringen i de to nevnte verkene, et tema jeg opplever som svært interessante å belyse i denne sammenheng. Mitt mål er å forstå *hvorfor musikken høres ut som den gjør*, og det vil jeg oppnå ved å analysere orkestreringen. Målet med oppgaven er å belyse dette grunnleggende spørsmålet i verkene hver for seg, og ved å se dem i lys av hverandre, få en økt forståelse for de orkestrale teknikkene som benyttes. Det er interessant å sammenligne dem for å avdekke likheter og ulikheter i orkestreringen, da jeg opplever at de i stor grad oppnår lignende effekter: et voldsomt uttrykk som er svært komplekst.

To sentrale spørsmål er:

1. Hvordan er orkestreringen utformet i verkene hver for seg?
2. Hvordan er orkestreringen i *Skytisk Suite* sett i lys av orkestreringen i *Vårofferet*?

Det er naturligvis ikke mulig å analysere hver takt, derfor vil jeg velge ut partier jeg mener er relevante, sett fra et orkestreringsperspektiv. Jeg kommer ikke til å si mye om hvordan musikken forholder seg til handlingen, til tross for at det er et interessant aspekt som kan si mye om hvorfor orkestreringen, og musikken forøvrig, er som den er. Oppgaven vil basere seg på mine reduksjoner av partituret, som viser de overordnede teksturale funksjonene, og disponeringen av instrumentene. Disse vil bli plassert i teksten, fordi jeg opplever at det er slik leseren lærer best. I så måte følger jeg i fotsporet til Bjørn Morten Christophersen, som bruker denne metoden i sin masteroppgave «Erich Wolfgang Korngold – *Orchestration in Opera and Film*» fra 2002. Dette medfører at sideantallet blir relativt høyt, men er altså en konsekvens av at noteeksemplene er plassert i teksten, fremfor som en appendiks. Jeg kommer ikke til å plassere orkestreringen i en historisk kontekst, til tross for at det også er svært spennende. Referanseinnspillingene jeg bruker er «Prokofiev: Alexander Nevsky; Scythian Suite; Lieutenant Kijé» av Chicago Symphony Orchestra fra 1995 under ledelse av Claudio Abbado, og «Stravinsky: L'Oiseau de Feu, Le Sacre du Printemps» av Royal Concertgebouw Orchestra under ledelse av Mariss Jansons fra 2008.

Revisjonene av *Vårofferet*

Pieter van den Toorn (1987: 39-41) skriver i *Stravinsky and the Rite of Spring - The Beginnings of a Musical Language* om revisjonene av *Vårofferet*. Partituret fra uroppføringen i 1913 ble aldri gitt ut, men et firhendig pianopartitur ble trykt opp. Den første orkesterutgaven ble gitt ut i 1922, allerede da med endringer i forhold til 1913-versjonen, men hovedsakelig i plasseringen av taktstreker i *Evocation of the Ancestors*. Den andre revisjonen ble utgitt i 1929, og det er bearbejdingar av denne versjonen de fleste kjenner i dag. I denne versjonen er det satt nye taktstreker, samt gjort endringer i orkestreringen i både *Evocation of the Ancestors* og *Sacrificial Dance*. Jeg bruker en utgave gitt ut i 1989 av Dover, som er en revidert versjon av 1929-utgaven, som først ble korrigerert i 1947, og til sist i 1965. Endringene i disse revisjonene er slik jeg har forstått det, relativt små og stort sett korreksjoner av diverse skrivefeil. Det er viktig å påpeke at jeg ikke har analysert den originale orkestreringen fra 1913, fordi den ikke finnes. Dette medfører at jeg ikke kan analysere det *Vårofferet* Prokofiev hørte før han skrev *Skytisk Suite*. Partituret jeg bruker i analysene av *Skytisk Suite* er utgitt av Boosey & Hawkes (2010).

Kort om litteratur

Det finnes svært mye litteratur om Stravinskys og Prokofievs musikk. Når det gjelder *Vårofferet* har jeg først og fremst benyttet meg av *Stravinsky and the Russian Traditions* av Richard Taruskin fra 1996. I forbindelse med *Skytisk Suite* har jeg i stor grad hentet informasjon fra *Prokofiev's Ballets for Diaghilev* av Stephen D. Press fra 2006. Når det gjelder litteratur om orkestreringen i de aktuelle verkene har jeg funnet mye mindre. Det er flere bøker som raskt går innom temaet orkestrering i forbindelse med *Vårofferet*, men jeg har til gode å finne musikkvitenskapelige bøker som primært tar for seg dette. Når det er sagt skrev Stein Ove Olsen en hovedoppgave ved IMV, som da het IMT – institutt for musikk og teater, i 1988 med tittelen *Stravinskis orkesterbehandling – En studie i Stravinskisj orkestreringsteknikker*. Denne oppgaven tar for seg orkestreringen i *Vårofferet*, *Salmesyfonien* og *Symfoni i 3 satser*, og har vært nyttig. Den er bygget opp slik at den først tar for seg hvordan hvert instrument er brukt i verket, og deretter forskjellige temaer knyttet til orkestrering som for eksempel tutti-partier, ictus-effekter, stakkato mot legato og stemmeføring. Oppgaven forholder seg forøvrig ikke til teksturdimensjonen i særlig grad. Når det gjelder orkestrering i *Skytisk Suite* har jeg ikke funnet litteratur som tar for seg dette på en grundig måte, men Stephen D. Press kommer inn på temaet fra tid til annen.

Av litteratur om orkestrering, og orkestreringsanalyse har jeg særlig brukt Rolf Inge Godøys «Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk» (1993), Samuel Adlers *The Study of*

Orchestration (2002), Walter Pistons *Orchestration* (1955), Nikolay Rimsky-Korsakovs *Principles of Orchestration* (1964) og Bjørn Morten Christophersens hovedoppgave *Erich Wolfgang Korngold – Orchestration in Opera and Film* (2002).

Praktisk informasjon til lesning av oppgaven

1. I verkene jeg tar for meg i oppgaven er det ikke angitt taktnummerering i partituret. Derfor vil jeg henviser til taktnummer innenfor hvert nye tall. Første takt i tall 91 skrives som 91.1.
2. Jeg benytter meg konsekvent av B når jeg skriver om tonen som på norsk heter H, og Bb om tonen som på norsk skrives B. Min bakgrunn for valget er at jeg har brukt denne terminologien i en årrekke, og ikke ønsker å forandre på det.
3. En lesning av oppgaven forutsetter at leseren har partituret tilgjengelig, og at referanseinnspillingene kan benyttes til stadighet.
4. I *Vårofferet* går jeg gjennom partier fra utvalgte satser. Oppgavens omfang tillater ikke at jeg går gjennom hver sats, fordi verket varer i omtrent 50 minutter. I *Skytisk Suite*, som kun varer omtrent 20 minutter, går jeg gjennom hver sats, men omfanget varierer mellom satsene.
5. Jeg går nesten utelukkende gjennom verkene kronologisk, hvilket ikke er det eneste alternativet, men slik jeg ser det en ryddig måte å gjøre det på. Unntaket er *Evocation of the Ancestors*, som blir presentert tidlig, da satsen er veldig kort, og det passer med tematikken som blir diskutert i satsen før.
6. I noteeksemplene bruker jeg engelske forkortelser på instrumentene, men i teksten benytter jeg meg av de norske navnene når jeg omtaler dem med fullt navn.
7. Reduksjonene jeg gjør underveis viser klingende tonehøyder, spesifisert 8va, 15ma og 8vb dersom det klinger i andre oktaver enn notert.

Kapittel 1: Teori og metode

Orkestreringsanalyse

Metoden jeg benytter i oppgaven er i stor grad påvirket av Rolf Inge Godøys artikkel «Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk» fra 1993, der han nettopp skisserer en metode for instrumentasjonsanalyse. Godøy skriver at «instrumentasjon er kunnskap om den faktiske klanglige utformingen av et musikkverk eller et utsnitt av et musikkverk» (1993: 2). Orkestrering er instrumentasjon for en spesifikk besetning, nemlig orkester. En analyse av orkestreringens utforming har som formål å finne svaret på ett sentralt spørsmål: Hva er det som gjør at musikken høres ut som den gjør? En annen måte å se på det er at man forsøker å forstå en del av komposisjonsprosessen. Ved studier av musikk i den vestlige kunstmusikktradisjonen er det nødvendig å forholde seg til partituret, og den klingende musikken parallelt. Rolf Inge Godøy (1993: 8) siterer Pierre Schaeffer som hevder at det første man bør gjøre er å «utspørre den lyttende bevissthet», og slik finne ut hva man bør analysere. Deretter vender man seg til partituret og analyserer det sammen med den klingende musikken.

Det er mange faktorer som påvirker hvordan partituret blir til som klingende fenomen: dirigentens tolkning, ensemblets ferdigheter, innspillingssituasjon og behandling av det innspilte materialet. Slike variabler gjør at hver innspilling klinger forskjellig. I *Skytisk Suite* er det særlig to aspekter ved innspillingene som varierer: volumet på perkusjonsinstrumentene, og tempoet. Dette har stor betydning, da harpe-arpeggioer på den ene innspillingen skaper en svak krusning, mens det på en annen innspilling gir en dramatisk effekt. I en orkestreringsanalyse kan det være interessant å sammenligne hvordan lydstyrken i ett element er på flere innspillinger, da forskjeller i volum kan bringe et element til forgrunnen, eller til bakgrunnen, noe som vil påvirke hvordan helheten oppleves, og slik påvirke analysens utfall. Dessverre er en sammenligning av innspillinger ikke innenfor oppgavens rammer. Til tross for slike variabler, vil kunnskap om partituret gi innsikt i hvorfor musikken låter som den gjør. Ved hjelp av en orkestreringsanalyse kan man gjøre seg opp en formening om hvor i lydbildet harpe-arpeggioen var ment å være, noe som kan gjøres ved å se på styrkegrader, register og forholdet mellom de teksturale elementene.

Multidimensjonalitet

Godøy karakteriserer den grunnleggende «rasjonaliteten i en instrumentasjonsanalytisk systematikk som en hierarkisk multidimensjonal tankegang» (1993: 18), der det viktigste metodiske prinsippet er *differensiering*. «Multidimensjonalitet vil si å anerkjenne sammensattheten i enhver bit instrumental virkelighet, og differensiering vil si å skille fra hverandre de forskjellige dimensjonene

som inngår i den klingende musikalske virkeligheten» (ibid.: 3). Dette medfører et stadig skifte i perspektiv, fra det detaljerte planet til det mer helhetlige planet. *Hierarkisk* betyr at noen av aspektene i en sats blir rangert som mer fremtredende, og et viktig steg i analysen er å vurdere hvordan aspektene som er rangert lavere hierarkisk påvirker de mest fremtredende elementene? En melodi i forgrunnen er det øverste elementet i hierarkiet, og det er altså vesentlig å se på hvordan de andre elementene påvirker melodien. Fordelen med metoden er at den ikke er reduksjonistisk: Man forsøker ikke å skrelle av lagene i musikken for å komme frem til «kjernen». Etter å ha studert de mikroskopiske elementene i den musikalske substansen, flyttes fokuset til det makroskopiske der det gjøres en vurdering av hvordan det mikroskopiske påvirker det makroskopiske.

Differensiering

Som tidligere beskrevet innebærer differensiering å skille fra hverandre de forskjellige dimensjonene i den musikalske substansen på en systematisk måte, men samtidig erkjenne hvordan dimensjonene påvirker hverandre. Disse differensieringene blir sett på som «...dimensjoner i en multidimensjonal morfologisk matrise» (Godøy 1993: 9). De tre første differensieringene i en orkestreringsanalyse gjelder *tekstur*, *klangfarge* og *harmonikk*. I denne oppgaven er teksturdimensjonen den første som differensieres, og her tar jeg utgangspunkt i Walter Pistons syv teksturtyper.

Etter de tre første differensieringene kan man fortsette videre ved å:

1. Angi relative verdier for disse dimensjonene (aspektene). Verdien til et aspekt tenkes som relativt til andre mulige verdier. Slik tenker man en verdiskala mellom en minimumsverdi og en maksimumsverdi for dette aspektet. Eksempler på aktuelle aspekter er: dynamisk profil, registerplassering og klangfarge. «Man kan si at selve tanken om dimensjoner går ut på å tenke akser mellom minima og maxima, og at man alltid forsøker å plassere de forskjellige aspektene i musikken inn i slike verdiakser» (Godøy 1993: 9).
2. Differensiere i sub-aspekter. For eksempel ved å betrakte en arpeggiobevegelse som et underelement av et utholdt harmonisk element.

Tekstur

Tekstur er et begrep som benyttes om summen av lyder i et utsnitt av et musikkverk. Godøy viser til Yannis Xenakis sin definisjon av tekstur som «fordeling av toner i tid og rom» (1993: 15-16). Tekstur er nært knyttet til rollefordeling av den musikalske substansen. Hvert instrument tar del i et

av elementene som sammen utgjør teksturen. Differensiering av tekstur-dimensjonen innebærer å gruppere den musikalske substansen i forskjellige teksturale elementer, og deretter avgjøre hvilken funksjon disse har. I analyser av den teksturale dimensjonen støtter jeg meg på Walter Piston, som redegjør for syv hovedtyper av tekstur i sin lærebok om orkestrering (1955: 355-411):

- 1) *Orkesterunison* (Orchestral unison) – Tekstur som består av et melodisk element, unisont eller i oktaver. Det kan også gjelde melodier som er harmonisert med parallelle intervaller. Flere parallelle intervaller under melodien fører til en *skyggelegging* av melodien (av Walter Piston kalt *thickened line*). Dette utgjør fortsatt kun ett element. På jazzspråket kalles dette *blokk-harmonikk*. Jeg velger å kalle dette *skyggelegging*.
- 2) *Melodi og akkompagnement* (Melody and accompaniment) - Tekstur bestående av én melodi, og et akkompagnement som kan bestå av flere underelementer.
- 3) *Sekundær melodi* (Secondary melody) – Tekstur bestående av tre hovedelementer: et akkompagnement, en melodi og en motmelodi. Motmelodien kan være sekundær i forhold til melodien, eller den kan være tilnærmet like viktig som den andre melodistemmen. Melodiene i teksturtype 2 og 3 kan også være skyggelagte.
- 4) *Part writing* – Tekstur bestående av en harmonisert melodi der understemmene har en sekundær funksjon til melodien og har en liten grad av rytmisk/melodisk selvstendighet. Dette er ikke parallell harmonisering. Jeg har ikke funnet en oversettelse jeg oppfatter som dekkende for dette begrepet, derfor bruker jeg den engelske versjonen.
- 5) *Kontrapunktisk tekstur* (Contrapuntal texture) – Tekstur bestående av flere stemmer som har en stor grad av selvstendighet, både melodisk og rytmisk.
- 6) *Akkorder* (Chords) – Tekstur bestående av isolerte akkorder, som er underordnet akkordenes disponering og klangfarge. *Akkorder* inngår som en del av mange andre teksturer. Det er ofte en del av et akkompagnement. Kjentetegnet er at akkorden ligger uforandret over en relativt lang periode.
- 7) *Kompleks tekstur* (Complex texture) - Tekstur som består av flere av de nevnte teksturene. Graden av kompleksitet kan variere. I tillegg oppfatter jeg at spørsmål om forgrunn og bakgrunn er sentrale i en drøfting av komplekse teksturer. I noen tilfeller kan en tekstur ha en relativt fremtredende forgrunnsmelodi til tross for at den er kompleks.

Elementene i hver teksturtype kan være ganske komplekse, og kan bestå av flere underelementer. For å komme frem til disse teksturtypene skiller man de forskjellige elementene i en sats fra hverandre. Hvert element gis en bokstav som representerer hvor fremtredende det er i lydbildet. En

melodi vil typisk være A, en motmelodi vil være B og akkompagnementet vil være C. Ettersom teksturene i musikken jeg analyserer kan være svært komplekse, velger jeg tidvis, til forskjell fra Piston, å dele akkompagnementet inn i forskjellige mer likverdige elementer, da dette gjør analysen mer oversiktlig. Dette gjelder særlig i de tilfellene bassen og akkordene består av flere underelementer. Et akkompagnement kan således presenteres som: B (a), B (b), C (a) og C (b), hvilket strider mot Pistons modell, der ett akkompagnement vises som én bokstav. Jeg oppfatter dette som en nødvendighet i analyse av musikk som er orkestrert såpass komplekst. Et annet avvik fra hans modell kommer også til syne i min vurdering av akkompagnement, hovedsakelig i analysen av *Skytisk Suite*. I de tilfellene elementene er utformet slik at de smelter sammen til én *grumsete* bakgrunn, der elementene ikke kan skilles fra hverandre, vurderer jeg det som et akkompagnement. Dette gjelder naturligvis bare når det er en fremtredende forgrunnsmelodi i tekturen.

De syv teksturtypene til Piston er svært nyttige i analyse av musikk som har en melodisk karakter, men er, etter min mening, ikke tilstrekkelige i analyse av musikk uten melodiske elementer. Ved siden av Pistons kategorier er det nødvendig å drøfte spørsmål om *forgrunn*, *mellomsjikt*, og *bakgrunn* i tekturen. Flere av Pistons kategorier, som for eksempel kategori 2, 3, 5 og 7, er sett i dette lyset bare én spesifikk versjon av forgrunn og bakgrunn. Jeg synes det er nyttig å vurdere en gitt tekstur ut ifra noen grunnteksturer slik at analysen blir praktisk og håndgripelig. Slik skapes det også et rammeverk som kan brukes gjennomgående i en lengre analyse. Det er flere eksempler i denne oppgaven som ikke passer inn i Pistons kategorier, for eksempel: teksturer som består av en kombinasjon av gester og støt, og teksturer som består av elementer som utgjør klanger uten sterke melodiske kvaliteter. Likevel kommer jeg til å benytte meg av metoden hva angår inndeling av elementer, uten nødvendigvis å plassere det gitte utsnittet i en av kategoriene til Piston. Differensieringen av tekturen er kanskje det viktigste aspektet i en orkestreringsanalyse, da det er slik man kommer frem til hvilke teksturale funksjoner musikken består av. Deretter kan man vurdere hvorvidt disse passer til instrumentene de er gitt til, altså idiomatiske hensyn.

Mikroskopiske aspekter

Godøy trekker frem to begreper om klang utviklet av Pierre Schaeffer som benyttes om *mønstre* i klangen: *grain* og *allure*, henholdsvis *overflate* og *framtoning* (Godøys oversettelse av Pierre Schaeffers begreper). Av disse begrepene er det *grain* jeg oppfatter som relevant for min oppgave. *Grain* benyttes om mønstre eller krusninger på et mikroskopisk nivå, som triller, tremolo og hurtige arpeggiobevegelser over en stabil klang, men kan også innebære vibrato eller knitringer/støy fra instrumentene. Et element av *grain* kan ha veldig mye å si for hvordan helheten oppfattes. Et

eksempel er hvordan en virvel på pauke eller stortromme med myke køller i strykegraden *pp* påvirker lydbildet, og forandrer stemningen uten at det nødvendigvis er lett å høre den.

Aspekter som påvirker hvorvidt teksturale elementer skiller seg ut

Avslutningsvis er det ofte interessant å se på hva det er som gjør at de forskjellige teksturale elementene skiller seg ut fra hverandre. Særlig i analysen av *Vårofferet* er dette veldig sentralt. Jeg har kommet frem til seks faktorer som kan bidra til dette, og som etter mitt syn er viktige å ta med i diskusjonen, særlig i møte med musikk som har et stort antall separate elementer. Disse er:

1. Harmonikk
2. Melodisk utforming
3. Rytmask utforming
4. Register
5. Klangfarge
6. Dynamikk.

Klangfarge

Enkelt forklart er klangfarge det som skiller to toner med samme tonehøyde og amplitude fra hverandre. Dette er ikke en definisjon som er tilstrekkelig i en analyse. Godøy trekker frem sider ved begrepet klangfarge som er problematiske sett fra et analytisk standpunkt. Klangfarge eksisterer i *tid*, og er ikke en statisk verdi, noe som innebærer at overtonespektra til et instrument alltid er i bevegelse. Klangfargen vil altså alltid være i forandring, hvilket gjør det umulig å tenke på det som et helt fast fenomen. En del av forandringene vil være mikroskopiske, og en beskrivelse av disse detaljene er ikke nødvendigvis nyttig. Det finnes heller ikke en kontinuerlig klangfargepalett i instrumentariet vi har til disposisjon, da hver instrumentgruppe har en start og en slutt, og danner ikke en gradvis overgang til en ny instrumentgruppe og dets tilhørende klangfargeegenskaper. Godøy påpeker at «...vår evne til å identifisere instrumenter og til å avgjøre klanglig slektskap går en del på tvers av fysiske beskrivelser av lyden» (1993: 11). Til tross for at lyden av den mørkeste og den lyseste tonen på et piano har svært forskjellig akustisk oppbygging, klarer vi likevel å høre at begge er spilt på et piano. Klangfarge er et fenomen som påvirkes av ansats, støylyder fra instrumentet, dynamikk og register. Forandringer i dynamikk og register påvirker klangfargen til et instrument på en måte som bare delvis lar seg beskrive.

Relative verdier basert på subjektive opplevelser av klangfarger

Klang kan ikke grupperes på en objektiv måte. «Lyden er rett og slett for multidimensjonal til at en enkel representasjon er mulig...» (Godøy 1993: 12). Godøy argumenterer for at vår subjektive oppfattelse av klangfarge er god nok til å bruke i analytiske sammenhenger, og at vi da kan tenke på klangfarge som «et multidimensjonalt fenomen basert på «subjektive» oppfattelser av vesentlige trekk i klangen» (ibid.: 12). Til dette kan man benytte seg av metaforer, og deretter vurderer klangfargene ut ifra hvor på aksene av den valgte metaforen (f.eks. skarphet) klangen befinner seg. Aktuelle verdier er: høy/lav, tett/spredt, tykk/tynn, våt/tørr, varm/kald, hard/myk, åpen/lukket og skarp/stump (sløv). Man kan også benytte seg av en verdi, og dens negasjon, som nasal/ikke nasal. Slik verbaliseres lyden for å kunne kategoriseres. En utfordring med denne måten å kategorisere lyd på er at det tas for gitt at det er en intersubjektiv enighet i oppfattelsen av lyd.

Vår forståelse av dette fenomenet er knyttet til metaforer i så stor grad at jeg oppfatter det som den mest fruktbare måten å forholde seg til det på fra et analytisk og kompositorisk perspektiv. Særlig med tanke på at jeg ønsker at oppgaven min skal gi kunnskap til de som ønsker å lære mer om orkestrering, slik at de kan overføre det til sitt eget virke, tenker jeg at en praktisk tilnærming til klangfarger er nyttig. Jeg tenker ikke i matematiske/målbare enheter i en komposisjonsprosess, heller mer pragmatisk, i metaforer som varm/kald, tett/spredt, åpen/lukket, og hard/myk. Idéene kommer frem enten som et ønske om klangfargen til et spesifikt instrument, eller som et ønske om en klangfarge med en spesifikk egenskap. Selve ordet klangfarge er en metafor, og har ingen fysisk tilknytning til lyd.

Harmonikk

I tradisjonell harmonisk analyse er fokuset ofte på harmonikkens funksjonsharmoniske egenskaper, og målet er å vite hvordan akkordene forholder seg til hverandre funksjonelt. I analyse av orkestrering blir ikke de funksjonsharmoniske aspektene viktige. Godøy (ibid.: 13) beskriver et hierarkisk syn på harmonikken der et mål er å finne ut hva som er den harmoniske «bunnen», og deretter hvordan de andre elementene forholder seg til denne bunnen. Altså skille forgrunns- og bakgrunnsfunksjonene i harmonikken. Det er tre viktige aspekter som bidrar til å avgjøre hva bakgrunnsfunksjonen er: hvilke toner som klinger lenge, hvilke toner som er mest fremtredende (i form av lydstyrke, f.eks. ved doblinger) og hvor tonene er plassert i registeret. De nederste tonene i registeret har en tendens til å dominere, og bestemme harmonikken, mens de øvrige tilføyer nyanser til grunnharmonikken. C-dur over D-dur høres svært annerledes ut enn D-dur over C-dur.

For analyse av musikken i denne oppgaven er det to begreper som er nyttige å redegjøre for: *polyakkordikk* og *harmoniske sjikt*. I følge Vincent Persichetti er en polyakkord kombinasjonen av

to eller flere akkorder fra forskjellige harmoniske områder (1961: 135). Polyakkordikk er sjelden polytonal, da polytonalitet krever at de forskjellige akkordene (harmoniske sjiktene) utgjør to separate tonale sentre. Det andre begrepet som brukes mye er *harmoniske sjikt*, et begrep som henger tett sammen med polyakkordikk og polytonalitet. I denne oppgaven benyttes *harmoniske sjikt* om adskilte teksturale elementer som har forskjellig harmonikk. En utholdt C durakkord i det nedre registeret vil utgjøre ett harmonisk sjikt, og parallellførte mollakkorder i toppregisteret vil utgjøre ett annet. Dersom et teksturalt element består av én C-dur akkord i det nedre registeret, og én D-dur akkord i det øvre registeret, vil dette ikke bli sett på som to *harmoniske sjikt* da de hører til samme teksturale element. Det vil derimot være en type polyakkord. Det vil stadig oppstå polyakkorder i en tekstur som har to harmoniske sjikt, men når sjiktene er selvstendige fra hverandre hva gjelder rytmikk, velger jeg å se disse som to forskjellige sjikt. I mange tilfeller der det er to harmoniske sjikt vil det ene sjiktet være mer statisk enn det andre, og derfor ofte utgjøre «bunnen» i harmonikken.

Andre viktige sider ved harmonikken, er spredningen/tettheten vertikalt, og graden av mettetthet med tanke på tilleggstoner. En kromatisk tolvtone-cluster vil for eksempel ha en tilnærmet maksimal tetthet, mens en ren treklang vil ha en liten grad av tetthet på denne aksene. Stemmeføring, akkordfremmede toner som skiller seg ut, samt hvilke toner som er dominerende og prioritert i orkestreringen, er også elementer som kommer inn i en orkestreringsanalyse.

Jeg har valgt å vektlegge følgende fire aspekter ved harmonikk i orkestreringsanalysen:

- 1) Antall forskjellige toner i klangen mht. til metningstoner.
- 2) Vertikal disponering av toner (graden av spredning/tetthet i klangen vertikalt).
- 3) Differensiering av harmoniske sjikt.
- 4) Differensiering av harmonisk forgrunn og bakgrunn.

I tillegg vil jeg benytte meg av enkelte begreper fra Vincent Persichettis *Twentieth Century Harmony* fra 1961 for å gi karakteristikk av intervaller og akkordtyper. Formålet er å øke læringsutbyttet hos lesere av denne oppgaven som studerer komposisjon og arrangering. Persichettis begreper bidrar til en konkretisering av harmonikken, noe som kan gjøre at det praktiske utbyttet av lesningen øker. Eksempler på Persichettis kategorier er: kvartakkorder, akkorder med tillagte sekunder, tersoppbygde akkorder, polyakkorder og klusterakkorder.

Oppsummering av orkestreringsanalyse

De tre hovedelementene i orkestrering går over i hverandre, og påvirker hverandre gjensidig. «Klangfarge vil også være avhengig av harmonikk og tekstur, på samme måte som harmonikk vil være avhengig av klangfarge og tekstur, og tekstur vil være avhengig av klangfarge og harmonikk» (Godøy 1993: 13). Spredningen vertikalt i harmonikken har for eksempel direkte påvirkning på klangen. Derfor vil ofte diskusjonen av et aspekt være knyttet sammen med andre aspekter. Det første som analyseres i denne oppgaven er teksturdimensjonen, der hovedmålet er å gruppere de forskjellige elementene i teksturale funksjoner (ibid.: 16). Deretter diskuterer jeg aspekter som klangfarge, harmonikk, grain, og idiomatiske hensyn, avhengig av hva som er mest relevant i det aktuelle eksempelet. En vurdering av idiomatiske hensyn fordrer en grundig kunnskap om instrumentene, noe som lærebøkene om instrumentasjon, kombinert med lytting, til dels kan gi.

Begrepsavklaring

Tre sentrale begreper i analysene er: heterofone doblinger, gester og støt.

Heterofone doblinger

En heterofon dobling er en dobling som er «unøyaktig». Effekten av en stemme som er doblet heterofont én gang, er ofte at stemmen blir litt *tilsørt*. Dersom en stemme, eller et teksturalt element blir doblet heterofont på flere forskjellige måter, blir elementet enda mer utydelig, og i ytterste konsekvens blir det vanskelig å skille ut den opprinnelige stemmen som er doblet. Jeg velger å dele heterofone doblinger i to kategorier:

1. Heterofon dobling som skiller seg ut i rytmisk eller melodisk utforming. Dette medfører altså en utbrodering av stemmen som dobles.
2. Heterofon dobling der forskjellige spilleteknikker/artikulasjoner brukes på samme linje.

De to typene heterofone doblinger kan også kombineres, slik at doblingen skiller seg ut i rytmisk- og melodisk utforming, samt ved spilleteknikker/artikulasjoner. Samuel Adler (2002: 283-287) viser til to typer doblingsteknikker der forskjellige artikulasjoner brukes i samme element: «*Pulsating Unisons*» der lengre noteverdier i ett instrument blir oppdelt og artikulert i et annet instrument, og *Combining Articulations in the Same Melodic Line* der melodier dobler hverandre eksakt, men med forskjellige artikulasjoner. Den førstnevnte typen heterofon dobling var en vanlig teknikk i opera på 1800-tallet, da sangerens melodi ofte ble doblet heterofont i orkesteret (Christophersen 2002: 26-

27). I dette tilfellet skapte ikke doblingen tilsøring, men heller kontinuitet, mens vokalstemmen sørget for god tekstuttale. Slike doblinger kan enten benyttes for å gjøre et element mindre tydelig, eller mer tydelig avhengig av teknikkene som kombineres. I sin hovedoppgave *Stravinskis orkesterbehandling – En studie i Stravinskisj orkestreringsteknikker* trekker Stein Ove Olsen frem *staccato mot legato* som en av de mest fremtredende doblingsteknikkene hos Stravinsky (1988: 90-93). I dette tilfelle blir en legato linje doblet av et annet instrument staccato for å gjøre elementet mer markant.

Gester

I *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* fra 2010 diskuterer Rolf Inge Godøy hvordan vi oppfatter gester og bevegelser i musikk, og introduserer begrepet *gestural affordance*, som kort forklart handler om potensiale et gitt musikalsk utsnitt har for å skape fysiske/visuelle assosiasjoner. «To conceptualize most (if not all) features of musical sound in relation to their gestural affordance, we can think of these features as *trajectoy shapes in time and space*» (Godøy & Leman 2010: 113). *Space* kan i følge Godøy ha en metaforisk betydning i forhold til tonehøyde, men også en konkret fysisk betydning i forhold til tangentene på et piano. Med andre ord kan vi oppfatte stigende tonehøyder som stigende bevegelser, og vi plasserer således lyder i en fysisk/visuell vertikal dimensjon. Det er særlig én type type gest som forekommer ofte i denne oppgaven, i form av en hurtig, stigende arpeggiobevegelse. Jeg opplever dette som et musikalsk fenomen som har et svært stort potensiale til å fremkalle visuelle/fysiske assosiasjoner, og er således en tydelig stigende gest. Dersom flere stemmer spiller forskjellige versjoner av arpeggioen blir det vanskeligere å oppfatte enkeltstemmene i gesten, noe som gjør gesten mer effektiv fordi øret hører «bevegelsen» fremfor stemmene.

Støt

Med *støt* mener jeg adskilte korte aksentuerte akkorder som skaper en perkusiv effekt. Dette er tradisjonelt sett forbundet med messingblåserne, men jeg benytter det uavhengig av hvilken instrumentgruppe som spiller. Adskilte støt er ofte kombinert med akkorder som er utholdt i større grad. Min tolkning av støt er ikke begrenset til spesifikke dynamiske forhold, hvilket tilsier at støt kan forekomme i *pp* og *ff*.

Kapittel 2: Analyse av *Vårofferet*

Om verket

Vårofferet står som et av de aller viktigste verkene i det 20. århundret. Det er svært mange aspekter ved musikken som var nyskapende på den tiden: den krasse harmonikken, rytmikkens egenverdi, den kompromissløse bruken av ostinater, utstrakt bruk av polyakkordikk, og en utrolig raffinert orkestrering. I tillegg til dette var tematikken, regien og kostymene i balletten kontroversielle i sin samtid, og dette bidro til skandalen som oppsto under uroppføringen i Paris, som er blitt en legende i musikkhistorien. Synopsen henter som nevnt mye fra Nikolas Roerich sin kunnskap om kulturen hos eldre slaviske folkeslag, som var etterkommere av skyterne, og tar for seg et rituale der en ung kvinne blir valgt ut til gjøre en dans til døden, foran «de eldre». Verket er også ett av de mest spilte. Dette vitner om en tilgjengelighet til tross for det krasse uttrykket. Et annet viktig trekk ved verket er at det bygger på folkemusikk fra eldre slaviske folkeslag, og som Maes påpeker har Richard Taruskin kommet frem til at bruken av folkemusikk i verket er større enn antatt, samt at store deler av det musikalske materialet har gjennomgått en detaljert bearbeiding (Maes 2002: 226).

Det er to spesielle formprinsipper som er dominerende i *Vårofferet*:

- 1) Kontrasterende deler som avbryter hverandre og blir gjentatt i forskjellige mønstre, der variasjon av rytmikken og taktarter er hovedforskjellen. Stein Ove Olsen kaller dette horisontale *blokk-kontraster*, da det nettopp er horisontale blokker som settes opp mot hverandre (Olsen 1988: 98-100). Han forsøker å systematisere hvilke virkemidler som brukes for å oppnå kontrast mellom blokkene, som for eksempel plassering i register, omfang, tekstural kompleksitet, klangfarge, harmonikk og dynamikk.
- 2) Gradvis oppbygning ved å legge til nye elementer, samtidig som de gamle beholdes.

Disse to formprinsippene er essensielle for verket. I et forsøk på å analysere orkestreringen i partier som følger det sistnevnte formprinsippet, vil noen av bindeleddene ikke komme så godt frem som de fortjener. Overgangene i disse teksturene er gjerne gradvise, men siden en gjennomgang takt for takt er umulig, vil det være noen små hopp i min analyse.

Form

Verket er delt inn i to akter, som tilsammen består av 14 satser.

First part: A Kiss of the Earth – *Première Partie: L'Adoration de la Terre*

1. Introduction - *Introduction*
2. The Augurs of Spring [: Dances of the young girls] – *Les Augures printaniers: Dances de adolescentes*
3. Ritual of Abduction – *Jeu du rapt*
4. Spring Rounds – *Rondes printanières*
5. Ritual of the Two Rival Tribes – *Jeux de cités rivales*
6. Procession of the Oldest and Wisest One [The Sage] – *Cortège du sage [Le Sage]*
7. The Sage – *Le Sage*
8. The Dancing Out of the Earth, OR The Dance Overcoming the Earth – *Dance de la terre*

Second part: The Exalted Sacrifice – *Seconde Partie: Le Sacrifice*

9. Introduction - *Introduction*
10. Mystic Circle of the Young Girls – *Cercles mystérieux des adolescentes*
11. The Naming and Honoring of the Chosen One – *Glorification de l'elue*
12. Evocation of the Ancestors OR Ancestral Spirits – *Evocation des ancêtres*
13. Ritual Action of the Ancestors – *Action rituelle des ancêtres*
14. Sacrificial Dance (The Chosen One) – *Danse sacrale (L'Elue)*

Besetning

Treblåsinstrumenter:

1 pikkolofløyte, 3 fløyter (den tredje dobler på pikkolofløyte 2), altfløyte, 4 oboer (den fjerde dobler engelsk horn 2), engelsk horn, 1 pikkoloklarinett i D/Eb, 3 klarinetter i Bb/A (den tredje dobler bassklarinet 2), bassklarinet, 4 fagotter (den fjerde dobler kontrafagott 2) og kontrafagott.

Messinginstrumenter:

8 valthorn i F (det sjuende og åttende dobler Wagnertuba i Bb), 1 pikkolotrompet i D, 4 trompeter i C (den fjerde dobler basstrompet i Eb), 3 tromboner, 2 tubaer.

Perkusjon:

Pauker (2 musikere, med minst 5 pauker til sammen, inkludert en pikkolopauke), basstromme, cymbaler, tam-tam, crotaler (antikke symbaler) i Ab og Bb, triangel, tamburin og guiro.

Strykeinstrumenter:

1. fiolin (16), 2. fiolin (14), bratsj (12), cello (10) og kontrabass (8).

Stravinskys syn på orkestrering

Olsen skriver om Stravinskys syn på instrumentasjon. I følge Olsen ser han på instrumentasjon som en uadskillelig del av komposisjonsprosessen, og er også klar på at overdådige orkestrale effekter ikke har særlig egenverdi (1988: 12-13). I likhet med Stravinsky mener jeg at det ideelle er at komposisjon og instrumentasjon inngår i samme prosess, men for at dette skal være mulig må kunnskapen om - og forståelsen av instrumentasjon være ekstremt god, slik at man hører instrumentasjonen samtidig som man komponerer. Det er naturligvis mulig å oppnå dette i stor grad, og kanskje i tilstrekkelig grad til at det oppleves som én prosess for komponisten, men det fordrer stor kunnskap og erfaring.

The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls

Analysen av denne satsen vil først og fremst ta for seg den teksturale dimensjonen. Satsen åpner med en av de meste kjente klangene fra verket, *Augur*-akkorden (Eb7 i 1. omvendning over Fb-dur i grunnstilling) og de karakteristiske rytmiske aksentueringene. Min analyse vil ikke ta for seg denne delen, men derimot et annet karakteristisk trekk ved satsen. I flere av satsene i *Vårofferet* er det som tidligere beskrevet en type hendelsesforløp som blir gjentatt. Et parti starter rolig, med et fåtall elementer. Gradvis legges det til nye elementer, samtidig som de forskjellige elementene blir forsterket ved hjelp av doblinger. Dette ender i et kaotisk klimaks, som brått blir avbrutt. I denne satsen skjer dette tre ganger (tall 16–18, 24–29 og 31–36). Dette formprinsippet er karakteristisk for satsen i sin helhet, og er også spennende sett fra et orkestreringsperspektiv, da vi kan se en tynnere orkestrert versjon av hovedidéen, og en tutti-versjon.

Kontrasterende elementer (25.1-25.4)

Eksempel 1 viser et tidlig parti i oppbygningsfasen som varer fra tall 24–29. Kjerneelementene dette forløpet bygges opp rundt er melodien, element A, og ostinatet, element B.

Eks. 1

The musical score for 'Eks. 1' is written in 2/4 time and E-flat major. It consists of four staves labeled A, B, C, and D. Staff A (Melodi) features a horn 1 part with a legato line, marked *mp (mais en dehors)*, and includes a second horn part (Hn. 2) at the end. Staff B (Ostinat) is a first violin part with a repetitive eighth-note pattern, marked *p*. Staff C (Utholdt harm. triller) shows sustained tremolos for the 3rd and 4th strings, with first and second violin solos, marked *p*. Staff D (Perkusiv harm.) is a percussive harmonic part for the 2nd violin, viola, and cello, marked *p* and *col legno*.

A: Melodi i horn 1 (legato)

B: Ostinat i 1. fiolin

C: Utholdte triller/fingertremolo i fagott 3-4 doblet av to solo fioliner.

D: Perkusiv harmonikk i 2. fiolin, bratsj og cello, samtlige *col legno*.

Denne teksturen kan oppfattes som *melodi og akkompagnement*, der A utgjør det melodiske elementet, mens B, C og D utgjør akkompagnementet. Jeg mener at det er mer nyttig å snakke om forgrunn, mellomsjikt og bakgrunn i dette tilfellet, da jeg opplever at element B plasserer seg mellom forgrunnen og bakgrunnen. Jeg skal nå fokusere på mellomsjiktet og bakgrunnen.

Elementene som utgjør mellomsjiktet og bakgrunnen skiller seg fra hverandre hva gjelder klangfarge og rytmikk. Likevel opplever jeg at element C og D hører sammen, da de er tilknyttet hverandre harmonisk og deler register. De danner en harmonisk bakgrunn som består av utholdte triller (grain), og repetitive anslag (col legno). Hovedgrunnen til at jeg opplever B som adskilt fra bakgrunnen, er at B står i et dissonerende forhold til de andre elementene. Videre har B en klar melodisk profil, og er mer fremtredende i lydbildet sammenlignet med elementene som utgjør bakgrunnen. Den åpenbare forgrunnen her er element A, som skiller seg ut klanglig, men også rytmisk, i kraft av at den ikke består av statiske noteverdier, til forskjell fra de andre elementene. Det kan som nevnt også argumenteres for at teksturen utgjør *melodi og akkompagnement*, og jeg mener at dette delvis er riktig, fordi melodien er såpass markant at de andre elementene blir satt i skyggen, og slik begrenset til en akkompagnerende rolle. Det avgjørende for at jeg oppfatter teksturen som forgrunn, mellomsjikt og bakgrunn er altså element B, som har en noe mer fremtredende rolle enn C og D.

Det er tre aspekter som bidrar til at elementene i mellomsjiktet og bakgrunnen skiller seg fra hverandre: harmonikk, rytmisk utforming og klangfarge. De teksturale elementene som utgjør mellomsjiktet og bakgrunnen, består av tre forskjellige statiske rytmiske nivåer: 8-deler, 16-deler og umålte triller. Det er altså tre forskjellige rytmiske lag, hvilket også høres tydelig. I tillegg består de av tre adskilte klangfarger: stakkato fiolin, perkusiv col legno og legato triller (grain). Samtlige elementer er plassert i samme register, noe som gjør at det kan tenkes at lydbildet blir rotete. Til tross for dette skiller de forskjellige elementene seg ut nettopp grunnet de forskjellige rytmiske nivåene, klangfargene, og harmonikk (element B). Stravinsky har her klart å lage et gjennomskiktig lydbilde til tross for at et svært lite register er benyttet. Som nevnt skiller element A seg ut ved hjelp av strykegrad, rytmisk utforming og den karakteristiske runde klangen til hornet. En «teknikk» som blir brukt mye i verket er å la ett teksturalt element stå i kontrast til de andre når det gjelder harmonikk. Teksturen har en enhetlig harmonikk, med unntak av ett element som gjerne kommer godt frem i lydbildet. Dette elementet *skitner* til lydbildet, og gjør at musikken ikke blir for konsonerende, og bidrar dermed til at det passer inn i konteksten. Det er nettopp element B som gjør at dette utsnittet blir spesielt, i stor grad fordi det skiller seg ut harmonisk fra de andre elementene.

Jeg opplever doblingen i element C som lite effektiv. Her spiller fagottene i det øverste registeret, doblet av solo fioliner i det nederste registeret. Dersom fiolinklangen hadde kommet frem, ville det gitt en særegen sammensetning av klangfarger, der to svært forskjellige klanger kunne høres parallelt. I dette tilfellet er det nesten umulig å høre fiolindoblingen. En hørbar dobling av C ville kanskje også gjort trillene mer tilslørt, da trillene ikke utgjør eksakte noteverdier.

Forsterking og differensiering av eksisterende elementer (27.1–27.4)

Eksempel 2 er en videreutvikling av det forrige eksempelet. Melodien er transponert en liten ters opp, og eksisterende elementer er differensiert og forsterket.

Eks. 2

A Melodi (A. Fl.) *f* *mf*

B Ostinat (Hrn. 5) (Vln. 1) *p*

C Utholdt harm. trill. (Bsn. 3 + 1 Vln. solo) (Bsn. 4 + 1 Vln. solo) *p*

D Perkusiv harm. (Vln. 2 1/2) (Vln. 2 1/2) (Vla.) (Vcl.) *p* col legno

E Stakkato harm. (Cl. (Bb) 2-3) *p*

A: Melodi i altfløyte, med svar i fløyte 2.

B: Ostinat i 16-deler i 1. fiolin og 8-deler i horn 5.

C: Utholdte triller/fingertremolo i fagott 3-4 doblet av to solo fioliner.

D: Perkusiv harmonikk i 2. fiolin divisi a 2, bratsj og cello col legno, og dobling av 2. fiolin i klarinett 2-3.

Element A utgjør fortsatt forgrunnen her, med B som mellomsjikt, og C og D som bakgrunn. Forskjellen fra tidligere er at element B og D er forsterket. Strykerne i element D blir delt opp på en ny måte, og blir forsterket av klarinett 2-3 to takter før tall 27, noe som medfører at element B må bli styrket for at det skal beholde sin plass i mellomsjiktet. Dette gjøres av horn 5 som dobler element B heterofont med lengre noteverdier, nemlig 8-deler, og dette utgjør doblingsteknikken Adler kaller «*pulsating*» *unisons* (2002: 283). Doblingen skiller seg ut ved rytmisk utforming, samt ved bruk av artikulasjoner. Klarinettens dobling fører altså til en slags kjedereaksjon, der B også blir doblet for å opprettholde balansen mellom elementene. Strykere som spiller col legno gir en relativt sterk perkusiv effekt, men selve tonene klinger svakt. I eksempel 2 er kontrastene i rytmikk og klangfarge mellom element B og D vesentlig mindre markant, fordi begge inneholder repetitive 8-deler, samt at begge spilles av instrumenter uten et perkusivt anslag (horn og klarinett). Dette skulle kanskje tilsi at de blander seg seg sammen, men dette unngås fortsatt, grunnet den

harmoniske kontrasten mellom elementene. Element C skaper fortsatt grain, og er tilknyttet element D harmonisk. Til tross for at element B, C og D alle spilles av to forskjellige instrumenter, oppnås en tekstur der elementene skiller seg fra hverandre. Klangfarge, harmonikk og rytmisk utforming henger tett sammen, og bidrar på hver sin måte til å skape en gjennomsliktig tekstur.

Musikken er utformet slik at overgangene mellom teksturene er gradvise, og Stravinsky innfører gjerne nye elementer før et nytt tall. I dette tilfellet kommer klarinettene inn to takter før 27, i stedet for å komme inn sammen med altfløyten i tall 27, noe som ville gjort det helhetlige inntrykket mer oppstykket. Innføring på tvers av formdeler gjør fremdriften mer flytende, og mindre forutsigbar.

Økende kompleksitet i teksten (28.1–28.2)

Som eksempel 3 viser er teksten blitt mer kompleks, men det er fortsatt en fremtredende melodisk forgrunn som gjør det helhetlige inntrykket relativt oversiktlig. Alle elementene fra eksempel 2 er beholdt, riktignok ikke gjennomgående i sin opprinnelige form. Her nærmer det seg bristepunktet, og elementene er vanskeligere å skille fra hverandre. I dette eksempelet vil jeg først og fremst ta for meg de nye elementene, samt se på noen aspekter vedrørende harmonikken.

Eks. 3

The musical score for Example 3 consists of the following parts and instruments:

- A (a) Melodi legato:** Flute 1 and Flute 2 (8va), *mf*
- A (b) Melodi stakk. + Ornament:** Piccolo Clarinet (Eb), Flute 1, *mf*
- B Ostinat:** Trumpet 1, Trumpet 2, Timpani 1, 2 & 3, *pp*
- C Bassostinat:** Violin, Cello, *mf*
- D Utholdte triller:** Bassoon 1+2, Bassoon 3+4, *mf*
- E (a) Stakkato og trille:** Clarinet 1 (Bb), *mf*
- E (b) Trille og stakkato:** Clarinet 2 (Bb), *mf*
- E (c) Harmonisk dubling:** Violin 2 (div. a 2), *p*
- F Harm. utholdt:** Clarinet 3 (Bb), Bass Clarinet (Bb), Contrabassoon, *mf*

- A (a): Melodi legato i oktavavstand i altfløyte og fløyte 2 (8va).
 (b): Heterofon dobling i fløyte 1 stakkato, og triller på utvalgte slag i pikkoloklarinett.
- B: Ostinat i trombone 1 (trombone 2 vekselvis), og pauke 1-2.
- C: Bassostinat pizzicato som er oppdelt mellom cello og kontrabass.
- D: Utholdte triller i fagott 3-4 (vekselvis 1-2).
- E (a): Stakkato 16-deler og triller i klarinett 1.
 (b): Lignende E (a) men i omvendt rekkefølge i klarinett 2.
 (c): Dobling harmonisk av 16-delene i E (a) og (b), men ikke rytmisk identisk eller i samme oktav konsekvent, i 2. fiolin divisi a 2.
- F: Utholdt harmonisk bakteppe i 3. klarinett, bassklarinet og kontrafagott (Eb-dur treklang).

Som nevnt er teksturen i eksempel 3 blitt mer kompleks. Dette skjer grunnet innføring av nye elementer, samt differensiering og forsterking av noen av de tidligere elementene. Nye elementer er C, E og F. Element C er blitt introdusert tidligere, ved tall 15–17, og utgjør bassen som bidrar til å utvide registeret, sammen med element F. De danner også den harmoniske bunnen og skaper et slags tonalt senter. Det rytmiske laget av 16-deler er nå i element E, men er plassert i et høyere register, har en tydeligere melodisk profil og er spilt av andre instrumenter. Col legno-effekten er også beholdt, som en heterofon dobling av element E. Element E (a) og (b) består egentlig av to forskjellige elementer: triller fra Db og en 16-delsfigur. Den naturlige løsningen på dette ville vært å ha trillen i den ene klarinetten, og 16-delene i den andre. I stedet for denne løsningen deler Stravinsky opp figurene slik at begge spiller halvparten hver. Dette gjør at stemmene blir mer varierte for musikerne. Doblingen i E (c) er litt vanskelig å forstå. E (c) dobler harmonisk tonene fra 16-delsfiguren i E (a) og (b), men tilfører først og fremst en perkusiv effekt. Videre er det kun annenhver 8-del som er plassert i samme oktav som 16-delene, mens den andre 8-delen er plassert i oktaven under. En teori kan være at Stravinsky ønsket å beholde lyden av col legno, men vurderte at den burde være en del av et annet element, trolig fordi en selvstendig figur med col legno i en såpass kompleks tekstur vil drukne. Som nevnt er ikke tonene sterke i denne teknikken, men anslaget høres ganske tydelig. Derfor bør den her doble et annet element. Grunnen til at den ikke dobler i eksakt tonehøyde har jeg ingen teori om. Den største forandringen i dette utsnittet skapes av B og C, som tilfører en perkusiv dimensjon til teksturen. I tillegg skaper pauker en viss *rumling*, som fyller lydbildet. Disse perkusive lydene ligger i et lavere register enn col legno-elementet fra det forrige utsnittet, og kan ikke sies å erstatte denne funksjonen.

I musikk som dette, der det er mange selvstendige elementer, vil alle innspillinger være forskjellige fra hverandre. Her spiller dirigentens smak, og tolkning av verket inn. På denne

innspillingen opplever jeg at det er element A som er prioritert, mens E stort sett ikke høres. Dette er et element som er mer fremtredende i andre innspillinger. Riktignok har jeg aldri hørt col legno-doblingen komme godt frem. I eksempel 3 er melodien, element A, forøvrig doblet heterofont, i form av en kombinasjon av artikulasjoner, i dette tilfellet *staccato mot legato*, hvilket gjør melodien skarpere og mer markant (Olsen 1988: 90). Ved siden av dette skiller doblingen seg ut ved rytmisk- og melodisk utforming. I tillegg utgjør pikkoloklarinetten en ictus-effekt til melodien med sine aksentuerte triller, som «sparker i gang» linjen som forsetter legato i fløyte 2 og altfløyte. En ictus-effekt forekommer når anslaget, og det påfølgende utholdte elementet separeres, og spilles av forskjellige instrumenter (ibid.: 86-87). Med andre ord vil anslaget ha en annen klangfarge enn de utholdte tonene. Dette ligner på den orkestrale effekten Samuel Adler (2002: 601-602) kaller «Scoring *sforzandi* and *forte subito piano*», der hovedpoenget er at anslaget og det utholdte elementet separeres, men da hovedsakelig for å oppnå dynamiske effekter, noe som ikke er det primære anliggende i en ictus-effekt.

Ett dissonerende harmonisk element

I eksempel 3 er de fleste elementene diatoniske til Eb-dorisk/Bb-eolisk. Bassfiguren går regelmessig innom Eb som dypeste tone. Dette gjør på papiret at tonaliteten i store deler av teksturen er Eb-dorisk, men det er ett element som *skitner til* den overordnede tonaliteten. Element F består av en Eb-dur treklang i det nedre registeret, som er disponert vertikalt på en veldig resonnerende måte: kvint + stor sekst. Dette er objektivt sett den mest resonnerende vertikale disponeringen av en durakkord med tre toner. Dette forstyrrer den overordnede tonaliteten, og bidrar til å skape en tvetydighet, et virkemiddel Stravinsky benytter seg av til stadighet i verket. Det er ikke lett å høre tonen G, men effekten er der fortsatt. Et merkelig valg han har gjort, slik jeg ser det, er å la fagott 4 triller fra C til D. Det naturlige ville være å trille til Db, fordi alle de andre elementene konsekvent spiller Db. Dette er heller ikke en differensiering det er lett å høre i lydbildet. Derfor synes jeg det er vanskelig å forstå bakgrunnen for dette valget.

Bristepunktet - ekstremt kompleks tekstur (29.1–29.3)

Eksempel 4 viser utvalgte elementer fra 29.1-29.3, og utgjør bristepunktet i denne oppbygningsfasen. Teksturen er blitt ekstremt kompleks, og består nå av ni teksturale elementer parallelt. Det er tre nye elementer, der det ene (element A) dominerer lydbildet. Det som tidligere var element A er nå B, og er altså ikke fremst i forgrunnen lengre. Musikken har nådd sitt bristepunkt, og blir brått avbrutt i tall 30. Noteeksempelet viser de tre nye elementene, i tillegg til ett eksisterende element (G). Mange elementer er altså utelatt i eksempelet.

Eks. 4

The musical score for Example 4 is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of seven staves:

- Staff A:** Skyggelagt mel. (Skyggelagt melody) in trumpet 1-4, marked *mp cantabile*.
- Staff G:** Harm. utholdt med forslag (Harmonic hold with suggestion) in English horn 1+2 and oboe 1, marked *ff* and *p*.
- Staff G:** Harm. utholdt (Harmonic hold) in clarinet 3 (Bb), clarinet bass (Bb), and contrabassoon, marked *mf* and *f*.
- Staff H (a):** Topptone ostinat (Top tone ostinato) in cymbal antique (Crotales) 15 ma.
- Staff H (b):** Herofon doubling (Heterophone doubling) in piccolo 1 (8va) and piccolo 2 (15 ma), marked *mf*.
- Staff I:** Skyggelagt linje Diatonisk (Skyggelagt line Diatonic) in viola 1/3 and violin 1/3, marked *f*.

A: Diatonisk skyggelagt melodi i trompet 1-4. Topptone doblet av 3 solo celli.

B (a): Melodi legato i oktavavstand i fløyte 2 og altfløyte.

(b): Heterofon doubling i fløyte 1 stakkato (samt obo 1, og obo 2 (8vb) fra 29.2), og aksentuerte triller i pikkoloklarinett.

C: Melodisk ostinat i trombone 1 (vekselvis 2) og pauke 1-2.

D: Bassostinat pizzicato i vekselvis kontrabass og cello. Bassklarinettt og klarinettt 3 blir med i 29.3.

E: Utholdte triller i vekselvis fagott 1-2 og fagott 3-4, og 1. fiolin divisi a 2.

F: Melodi stakkato og triller kombinert til ett element i klarinettt 1-2, doblet harmonisk av 2. fiolin divisi a 2.

G: Utholdt akkord i klarinettt 3, bassklarinettt og kontrafagott, erstattet i 29.3 av akkorder som klinger en halvnote (*p/mp*) i obo 1, horn 5-8, og akkorder som klinger en 4-del (*ff/f*) i engelsk horn 1-2 og horn 1-4.

H (a): Motiv mellom Bb og Ab i firedeler i antikke cymbaler (15ma).

(b): Heterofone doblinger av H (a) i pikkolo 1 (8va) og pikkolo 2 (15ma).

I: Skyggelagt diatonisk skalanedgang i 1/3 bratsj og 1/3 bratsj.

Teksturen er altså blitt enda mer kompleks, og består som nevnt av ni forskjellige elementer. Ingen elementer er fjernet, men flere er differensiert videre. De tre nye elementene har mye å si for hvordan helheten klinger. Element A har en melodisk funksjon og er plassert i forgrunnen, og gjør således at det som i forrige eksempel var forgrunnen, nå blir litt mindre fremtredende. De fire trompetene er notert *mp*, men spiller trolig en god del sterkere for å trenge gjennom. Tre solo celli dobler den øverste tonen (melodien) i dette elementet, hvilket er vanskelig å høre, men burde gi topptonen noe mer kraft og intensitet, da melodien ligger i det øvre registeret til cello. Den dynamiske markeringen av dette partiet er, slik jeg ser det, litt vanskelig å forstå. For å være sikker

på at element A kommer frem, er det nærliggende å skrive *mf* eller *f*. Notert i *mp* ser det mer ut som om doblingen er der for å gi en annen klang, fremfor styrke. På referanseinnspillingen har trolig dirigenten fremhevet trompetene.

Element H bidrar til å utvide registeret til orkesteret, og gir et skimmer. Element H (b) består av to forskjellige måter doble H (a) på, som er delt opp mellom pikkolo 1 og 2, slik at også de spiller halvparten hver. Det er litt vanskelig å si hvilken betydning oppdelingen har for lyden, men for utøveren vil det oppleves annerledes å spille stemmene, da det gir variasjon. De heterofone doblingene bidrar i dette tilfellet til å gjøre lydbildet mindre enhetlig. En heterofon dobling er som nevnt tidligere en «unøyaktig» dobling. Dersom et element dobles heterofont, vil det være flere versjoner av samme element som klinger samtidig. Dette kan bidra til å gjøre elementet mindre distinkt, som igjen kan gjøre helheten mer kaotisk. Et parti bestående av kun tre elementer som dobles heterofont kan tenkes å bli grumsete, uten at det er mengden selvstendige elementer som gjør dette.

Harmonisk koherens

Et interessant aspekt ved denne teksturen er, som nevnt tidligere, at det nesten er en modal koherens. Med unntak av element G, og trillene i fagott som går innom tonen D, består alle elementene av Eb-dorisk skalamateriale. Dette høres tydelig, og det blir enda mer åpenbart i 29.3 når horn 1-8, obo 3, og engelsk horn 1-2 legger akkorder. Dette er forøvrig et eksempel på en ictus-effekt, der anslaget og etterklangen separeres (Olsen 1988: 86-87). Riktignok oppfatter jeg at det er et poeng at klangfargen og anslaget skal separeres for at ictus-effekten skal oppnås. I dette tilfellet nærmer det seg kanskje teknikken *scoring forte subito piano* (Adler 2002: 601-602), som jeg har nevnt tidligere. På det første slaget i 29.3 blir det åpenbart hvor mye mer dissonerende musikken blir ved å legge til en skalafremmed tone (G). Tonen G har vært tilstede helt siden tall 28, men blir svært fremtredende i 29.3, noe som viser hvordan styrkegraden påvirker opplevelsen av dissonanser. En svakt klingende G gjør at det fortsatt oppfattes forholdsvis konsonerende, til tross for at helheten oppleves noe utrygg. En sterkt klingende G gjør derimot at det med ett blir veldig dissonerende. Den skalafremmede tonen G er en av de tonene som potensielt sett kan forstyrre en tonalitet i Eb-dorisk mest. Det er flere tilfeller i verket der Stravinsky benytter seg av svake pedaltoner som er fremmede for akkordene som klinger over. Dette har en *ubestemmelig* effekt, og har en lignende påvirkning som den svake tonen G har frem til 29.3. Dette partiet er et veldig godt eksempel på hvordan en tone kan være tilstede i teksturen uten at det merkes nevneverdig, for så å bli fremhevet og skape en helt annen effekt. Til tross for at det er mange toner som krasjer, og ligger svært tett, gjør det diatoniske rammeverket at det oppleves relativt konsonerende.

Bristepunktet

Eksempel 4 utgjør som nevnt toppunktet i denne oppbygningsfasen. Det elementet som i størst grad bidrar til kollapsen er, slik jeg ser det, element G, som fra 29.3 utgjør en sterkt klingende Eb7#9-akkord som dissonerer med den øvrige harmonikken i teksturen. Teksturen består som sagt av ni selvstendige elementer, men kaoset kunne vært enda større. Det fremtredende melodiske elementet A er trygt plassert i forgrunnen, og bidrar til å gjøre lydbildet relativt oversiktlig, til tross for de kaotiske omgivelsene. Et slikt «ankerpunkt» påvirker lytteopplevelsen i stor grad. Det er en vesentlig forskjell på 11 likeverdige elementer, og ett svært fremtredende element plassert foran 10 likeverdige elementer.

Kontrasterende elementer (31.1–31.3)

Eksempel 5 viser starten av den andre oppbygningsfasen som varer fra tall 31-36. Det melodiske elementet som blir behandlet er det samme som fra de tidligere eksemplene.

Eks. 5

The musical score for Example 5 consists of five staves. Staff A (Melodi) is for Picc. 1 8va, marked *mf* *grazioso*. Staff B (Bassostinat) is for Hn. 4 and Cbsn. 1+2 8vb, marked *sf*. Staff C (Ostinat harm.) is for Ob. 1, Ob. 2, Ob. 3, and Eng. Hn., marked *mf*. Staff D (a) (Rytm. harm.) is for Vln. 2 div. a 2 and Vla. div. a 2, marked *f*. Staff D (b) (Pizz. markering) is for Vln. 1 div. a 2 and Vcl., marked *sff*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

A: Melodi i pikkolo (8va).

B: Synkopert bassostinat i vekselvis horn 4, og kontrafagott 1-2 (8vb).

C: Ostinat harmonisert med én tone, doblet i oktavavstand i obo 1-3 og engelsk horn.

D (a): Rytmisk harmonisk bakgrunn spilt pizzicato av 2. fiolin divisi a 2, og bratsj divisi a 2.

(b): Rytmisk markering av D (a) i 2. fiolin divisi a 2, og cello, begge pizzicato.

Teksturen i eksempel 5 er litt vanskelig å plassere i henhold til Pistons kategorier. Element A utgjør en klar melodisk forgrunn, og tar hovedfokuset. Ved siden av dette melodiske elementet, har både B og C melodiske kvaliteter, og kommer godt frem i lydbildet. Element C kan forøvrig sees som to melodiske ostinater, ikke nødvendigvis som ett ostinat som er harmonisert. Det eneste elementet

som har en åpenbar akkompagnerende funksjon som plasserer seg i bakgrunnen er D (a), mens D (b) forsterker utvalgte slag med korte aksentuerte støt. Bassostinatet har en relativt sterk melodisk funksjon, og fungerer ikke som bass til det rytmiske harmoniske elementet (D). De tre melodiske elementene har hvert sitt register, og får godt med plass. De er også adskilt ved hjelp av rytmisk- og melodisk kontur, klangfarge og harmonikk (sistnevnte bare delvis). Særlig har hvert element god klaring til de andre hva gjelder register. Element A spiller legato plassert alene over resten av ensemblet, og skiller seg ut fra omgivelsene, da element C spiller stakkato i midtregisteret og deler dette sammen med element D, som spiller pizzicato, en teknikk som har lignende kvaliteter som stakkato. I tillegg skiller element B seg markant fra resten harmonisk, i register og i rytmisk utforming (synkoper). Dette fremstår på mange måter som et skoleeksempel i å få frem forskjellige elementer i en tekstur, ettersom den består av flere selvstendige elementer, samtidig som hvert av dem trer klart frem. Ved siden av plasseringen i register, er den rytmiske konturen svært avgjørende for at partiet fremstår med så stor grad av klarhet. Til sist har hvert element en særegen klangfarge (med unntak av B), som forsterker kontrasten mellom elementene.

Kontrasterende klangfarger mellom elementene er relativt enkelt å oppnå i teksturer med neddempet dynamikk. Situasjonen forandrer seg når styrkegraden økes, noe de to oppbygningsfasene demonstrerer godt. Generelt sett kan man si at det er vanskeligere å skape klangfargekontraster i teksturer med mange selvstendige elementer når dynamikken er sterk. Klangfargekontraster i relasjon til dynamikk blir diskutert grundigere mot slutten av analysen av denne satsen. Teksturen i eksempel 5 nærmer seg forøvrig en *kontrapunktisk tekstur*, bestående av én melodi og to melodiske ostinater. En kontrapunktisk tekstur består av likeverdige melodiske stemmer, og det opplever jeg ikke at er tilfelle her. Til tross for at ostinatene høres godt i lydbildet, er det åpenbart at melodien (A) skal ha størst fokus. Forgrunnen består av A, B og C, med A lengst fremme i lydbildet. D er lite fremtredende (til tross for at det er markert *f*), men skaper en drivende 16-dels underdeling. Harmonisk blander elementet seg med C, og fungerer således godt da det først og fremst er anslaget som høres i pizzicato-effekten. Riktignok er det mye mer tone enn col legno, men det perkusive er fortsatt den viktigste kvaliteten.

Tydelige ytterregistre - utydelig midtregister (32.5–32.6)

Eksempel 6 er en videreutvikling av orkestreringen i eksempel 5. Det er egentlig ikke innført noen nye elementer, men samtlige elementer er blitt differensiert eller forsterket. Først og fremst er bakgrunnen differensiert i stor grad. Teksturen har tydelige ytterregistre (A og B), men midtregisteret er relativt kaotisk.

Eks. 6

A: Melodi i oktavavstand + ornament på slag 1.

B Bass-ostinat

C Ostinat harm.

D (a) Ryt. harm.

D (b) Ryt. harm. var.

D (c) Parallellført harm.

D (d) Parallellført harm. var.

A: Melodi i oktavavstand i pikkolo 1 og fløyte 2, og ornament på slag 1 i hver takt i pikkolo 2.

B: Bassostinat i cello, kontrabass (8vb der kontrafagott spiller), fagott 3, og kontrafagott (8vb), som bare er med på utvalgte slag.

C: Harmonisert ostinat i trompet 3 og engelsk horn.

D (a): Rytmsk aksentuert harmonikk i obo 1-4.

(b): Variant av C (a) i pikkoloklarinett og klarinett 1-3.

(c): Parallellført harmonikk i 16-deler i 2. fiolin divisi a 2 og bratsj divisi a 2.

(d): Parallellført harmonikk i 8-deler i horn 5-8.

Eksempelet er som sagt en videreutvikling av teksturen i eksempel 5, der hovedforskjellen med tanke på tekstur er bakgrunnen, som fortsatt er 16-delsdrevet, men differensiert på fire forskjellige måter. Slik jeg hører det består bakgrunnen av element D. Det melodiske ostinatet (C) som i det foregående eksempelet utgjorde et mellomsjikt, smelter her sammen med bakgrunnen i større grad, men blir mer fremtredende igjen når overstemmen fjernes og tuba tar over, hvilket skjer i 33.1. Element D (a) og (b) består av korte aksentuerte akkorder, mens D (c) og (d) består av parallellførte akkorder. De fire underelementene av D deler harmonikk og register, med unntak av D (d) som ligger én oktav under resten. En slik differensiering av elementet gjør at det blir vanskelig å skille de forskjellige underelementene fra hverandre, noe som gjør helheten mindre gjennomsliktig.

Element D (c) står i et dissonerende forhold til vekselvis D (a) og (b) på annenhver 16-del. På disse 16-delene er det syv forskjellige toner innenfor oktaven. Dette bidrar til at harmonikken er relativt dissonerende. Til tross for denne voldsomme differensieringen, oppfatter jeg ikke elementet som veldig utydelig. Bakgrunnen er først og fremst en rekke 16-deler. På hver 16-del er det minst to forskjellige elementer som har ansats. Dette gjør at det blir en veldig intens 16-dels underdeling som skaper kontinuitet i elementet. Poenget med denne orkestreringen, slik jeg ser det, er ikke å skape en gjennomiktig bakgrunn der hver stemme er markant, men heller en intens 16-delsdrevet dissonerende bakgrunn som står i kontrast til de andre elementene. Underelementene til D består av instrumenter som har forskjellige dynamiske egenskaper. Dette er forsøkt utjevnet ved å markere hornene svakere dynamisk. Likevel skiller ett underelement seg ut, nemlig D (c) som skaper kontinuitet og et sterkt driv.

Stravinsky kompenserer for den nye tyngden i bakgrunnen ved å styrke element A og B ved doblinger, særlig er B doblet flere ganger. Elementenes plassering med tanke på register er beholdt, noe som gjør at bassostinatet og melodien kommer frem i lydbildet. Ytterpunktene i teksturen er klare, men midtregisteret er mer kaotisk. Dette er en spennende orkestrering, nettopp fordi det oppstår en kontrast mellom elementene som har et klart omriss (A, B og C), og elementet som er mer kaotisk (D). Dette ligner forøvrig den teknikken Prokofiev bruker i 3. sats i *Skytisk Suite*, der en fremtredende forgrunnsmelodi med et tydelig omriss er plassert foran en ekstremt slørete bakgrunn bestående av flere heterofone doblinger.

Klangfargekontraster mellom de teksturale elementene

I eksempel 5 hadde hvert element en egen klangfarge (med unntak av element B), noe som bidro til at elementene skilte seg fra hverandre. Som jeg også har nevnt vil dynamikken påvirke hvorvidt det er mulig å la hvert element ha en selvstendig klangfarge. Slik jeg ser det, viser eksempel 6 at Stravinsky har måttet inngå flere kompromisser hva gjelder klangfarge. Elementene B, C og D er alle sammen skrevet i flere forskjellige instrumentgrupper, trolig grunnet problemer med dynamisk balanse. Bassen har en tendens til å bli doblet av de instrumentene som er tilgjengelige, og består ofte av forskjellige klangfarger. Det er interessant at bakgrunnen (D) består av fire forskjellige familier: obo, klarinett, fiolin og horn. Samtidig består hvert underelement av én klangfarge. Dette er et viktig poeng, siden det bidrar til at de hver for seg blir kompakte. Til tross for at Stravinsky behøver doblinger på tvers av instrumentfamilier for å oppnå dynamisk balanse, forsøker han fortsatt å oppnå klarhet i elementet, i den grad det er mulig. Jeg opplever dette som en form for kontrollert kaos, et trekk som går igjen i verket.

Et spørsmål man kan stille seg er hvorfor det ikke er to messinginstrumenter som spiller

element C, da dette hadde gitt en klanglig enhet. Ett mulig svar vises ved å se orkestreringen i en litt større sammenheng. Fra tall 33 kommer det et nytt element (raske kromatiske bevegelser) som er svært idiomatisk for lyse treblåsere. Derfor må trompet 1-4 ta over D (b) som spilles av klarinettene, slik at de kan bli frigjort til dette elementet. Slik jeg ser det har Stravinsky altså inngått et kompromiss når det gjelder rene klangfarger, for å få orkestreringen over tid til å gå opp. Dette er på mange måter en logistikkoppgave, som nødvendiggjør kompromiss fra tid til annen. Teksturen i eksempel 6 er stadig i forandring, og allerede i 33.1 er element D (c) forandret, samt at et nytt element bestående av skyggelagte kromatiske linjer er innført. I tillegg til dette er de fire taktene før eksempelet annerledes. Det er med andre ord stadige forandringer i teksturen som absolutt er interessante, men som ikke får plass i oppgaven.

Ekstremt kompleks tekstur - heterofone doblinger i ytterregistrene (34.1–34.2)

Kompleksiteten øker kraftig i dette partiet, og musikken nærmer seg her sitt bristepunkt. Det er slik jeg opplever denne måten å skrive musikk på. Det oppleves som en gradvis oppbygning til et punkt der det ikke er mulig å legge til flere elementer, der det ikke kan bli mer kaotisk, og det ender i en implosjon, med et påfølgende vakuum. Eksempel 7 viser to av de teksturale elementene som er differensiert. Begge er doblet heterofon, men på forskjellige måter, og med motsatt effekt. Doblungen i element A skiller seg fra hverandre ved hjelp av kombinasjoner av artikulasjoner (staccato mot legato), samt ved rytmisk- og melodisk utforming, mens doblingene i B skiller seg fra hverandre ved hjelp av rytmisk- og melodisk utforming, samt ved hjelp av triller på utvalgte slag. Ved siden av differensieringen legges det til ett element (element E som vises i eksempel 8) som hovedsakelig har som formål å skape en økt opplevelse av kaos.

Eks. 7

The musical score for Example 7 consists of five staves. The top staff, A (a) Mel., is for Piccolo a 2 8va and Violins 1 and 2, 1/2 8va, marked *ff*. The second staff, A (b) Mel. heter. dbl., is for Trumpet piccolo (D), marked *f*. The third staff, B (a) Bassostinat, is for Trombone 3, marked *f*. The fourth staff, B (b) Bassostinat heter. dbl., is for Bassoon a 3 and Bassoon a 2, marked *f*. The fifth staff, B (c) Bassostinat heter. dbl., is for Contrabass a 2 8vb, marked *ff*. The score includes various articulations like staccato and trills.

A (a): Melodi legato i oktavavstand i pikkolo a 2, 1/2 fiolin 1 og 1/2 fiolin 2.

(b): Heterofon dobling av A (a) i pikkolotrompet staccato.

B (a): Bassostinat i 3. trombone.

(b): Variant av B (a) der andre halvdel er flyttet en oktav ned i kontrafagott og bassklarinet, og heterofon dobling av B (a) i fagott a 3 som spiller triller.

(c): Heterofone doblinger av B (a) i kontrabass divisi a 2 (8vb).

C: Ostinat harmonisert i tuba 1 (vekselvis tuba 2) og trombone 2 (vekselvis trombone 1).

D (a): Rytmask harmonikk i obo 2-4 og engelsk horn

(b): Variant av D (a) i trompet 1-4.

(c): Parallellført harmonikk i 16-deler i 2. fiolin divisi a 2 og bratsj divisi a 2.

(d): Parallellført harmonikk i 8-deler i horn 5-8

E (a): Kromatisk glissando med *fluttertongue*. Fløyte 1-2, altfløyte, pikkoloklarinet og klarinet 1-2 veksler på å spille denne figuren. Akkorden som parallellforskyves er en moll7b5-akkord i grunnstilling.

(b): Kromatisk linje uten *fluttertongue* i obo 1.

G: Tremolo flageoletter i 1/2 fiolin 1.

Eksempel 7 viser utvalgte elementer fra tekturen i 34.1-34.2, og er en videreutvikling av eksempel 6. Tekturen er her blitt enda mer kompleks, og er kommet svært nær sitt bristepunkt. Den holder seg stabil til tall 36, med unntak av ett nytt element, glissando i horn. Den største forskjellen ved tall 34 i forhold til tall 32 er differensieringen av de forskjellige elementene. De to elementene som gjennomgår den største differensieringen er melodien (A), og bassostinatet (B), som også representerer ytterregisterene i tekturen. Legato-melodien i element A (a) er her heterofont doblet i pikkolotrompet som spiller 16-deler stakkato i toppregisteret, og disse utgjør sammen en «*pulsating*» *unison*, samtidig som dette også er enda et eksempel på *stakkato mot legato*, som bidrar til å forsterke melodien ved at det høres anslag hele tiden. Her er altså de to sterkeste instrumentene i toppregisteret sammen om melodien. Samuel Adler skriver om D-trompet at den er en «...brilliant-sounding instrument with a very piercing, bright tone» (Adler 2002: 336). Videre er det kjent at pikkolofløyten i sitt høyeste register kan trenge gjennom et helt orkester som spiller av full kraft (Piston 1955: 143). Strykernes dobling av element A høres godt, og gir en sammensatt klangfarge i tillegg til et høyere volum.

De heterofone doblingene i bassostinatet (B) gjør elementet mindre markant, og har således motsatt effekt av den heterofone doblingen i element A, som gjør elementet mer fremtredende. I element B (b) spiller fagott 1-3 triller, mens kontrabass divisi a 2, spiller to forskjellige heterofone doblinger, som består av en blanding av legato og non-legato med 16-dels underdeling. Effekten av dette er at omrisset av basslinjen blir mindre skarpt. I en såpass kompleks tekstur som dette er det vanskelig å høre 16-delene i kontrabassene, men ved å høre på overgangen til tall 34 er det åpenbart

at elementet blir mindre markant. Bassostinatet er fortsatt fremtredende i lydbildet, men med et mindre klart omriss. Fortsatt høres de pulserende 16-delene i element D tydelig, og skaper et intenst midtregister. Her er de forskjellige elementene orkestret såpass sterkt at jeg ikke opplever at det er snakk om forgrunn og bakgrunn, men heller sjikt der de forskjellige elementene har hvert sitt register. I 32.5-32.6 var elementene som utgjorde ytterregisterene orkestret slik at de hadde et markant omriss, til forskjell fra 34.1-34.2 der det bare er det melodiske elementet A, som er orkestret for å oppnå klarhet. Dette, samt innføringen av element E og de påfølgende glissandoene i horn (fra 36.1), gjør at teksturen når sitt bristepunkt i løpet av tall 36.

Kaos-element

Eks. 8

The musical score for Example 8 consists of three staves. The top staff is for Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2), both marked 'A. Fl.' and 'fluttertongue'. The middle staff is for Clarinet 1 (Cl. 1) and Clarinet 2 (Cl. 2), both marked 'Cl. picc.' and 'fluttertongue'. The bottom staff is for Oboe 1 (Ob. 1). The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with various note values and rests. The patterns are divided into measures with numbers 6, 7, and 5 written below them, indicating the number of notes or rests in each measure. The overall texture is highly complex and chaotic, characteristic of Stravinsky's 'Kaos' element.

Eksempel 8 viser element E fra 34.1-34.2. For å forsterke opplevelsen av kaos har Stravinsky innført et nytt element som vanskelig kan sies å skape noe annet enn nettopp dette. Kromatisk parallellført skyggelegging spilt *fluttertongue* i fløyter og klarinetter gir en svært kaotisk effekt, og bidrar til å forsterke følelsen av kaos som kommer ved gradvis tilførsel av nye elementer, i en allerede tettpakket tekstur. I dette elementet bruker Stravinsky fire forskjellige underdelinger, for å unngå at selve rytmen skal høres klart. Ved å bruke flere rytmiske nivåer i én og samme figur, kamoufleres enkeltstemmene, slik at selve bevegelsen kommer i fokus. Dette er en teknikk som brukes mye i verket, særlig i raske, stigende gester.

Klangfargekontraster i relasjon til dynamikk

I musikk der det er mange selvstendige teksturale elementer er det et ofte ønskelig at hvert element skal høres godt. Dette gjelder også i en enkel *sekundær melodi*-tekstur bestående av tre separate teksturale elementer. Som nevnt i kapittel 1 ser jeg seks forskjellige aspekter som påvirker hvert elements evne til å skille seg ut fra omgivelsene. Klangfarge er slik jeg ser det et viktig og spennende aspekt i relasjon til dette. I eksempel 5, der dynamikken er svært neddempet, er det mulig å la hvert element ha sin egen klangfarge, og slik skape en gjennomsiktig tekstur der elementene har kontrasterende klangfarger. Et parti skrevet i en sterk dynamikk med mange separate elementer presenterer en utfordring med hensyn til klangfargekontraster mellom de

teksturale elementene, fordi det kun finnes fire forskjellige melodiske orkestergrupper, der to av dem er relativt sett homogene. Gruppene er også forskjellige når det gjelder dynamiske evner, noe som gjør at doblinger blir nødvendige for å opprettholde dynamisk balanse, kanskje på tvers av orkestergrupper. Dette gjør at elementene i et slikt parti nødvendigvis får mindre kontrasterende klangfarger. I teksturer med mange selvstendige elementer er det er altså enklere å skape klangfargekontraster mellom de teksturale elementer når dynamikken er dempet. Begge oppbygningfasene har eksemplifisert denne problematikken, og samtidig demonstrert hvordan Stravinsky likevel forsøker å oppnå kontrast mellom elementene på tross av dette. Dersom en tekstur består av et fåtall elementer er det absolutt mulig å skape klangfargekontraster til tross for sterk dynamikk, slik for eksempel Tchaikovsky er kjent for (Carse 1925: 320-327).

Klarhet og kontrast versus tekstural mettetthet og kompleksitet

I denne satsen har jeg tatt for meg to oppbygningsfaser som gradvis økte i kompleksitet, hvilket har demonstrert hvordan Stravinsky arbeider for å oppnå kontrast mellom de teksturale elementene. Han balanserer mellom klarhet og kontrast på den ene siden, og tekstural mettetthet og kompleksitet på den andre siden. Teksturene består av mange elementer, men hvert element er i stor grad kontrasterende til de andre, noe som oppnås på flere forskjellige måter. Slik jeg ser det, ønsker ikke Stravinsky en kaotisk kompleksitet, og han gjør mange grep for å sikre at kaoset blir kontrollert. Dersom elementene ikke hadde vært kontrasterende, hadde de komplekse musikalske idéene trolig smeltet sammen i lydbildet, og blitt til et ukontrollert kaos, som ikke er lytteverdig. Teksturene opphører før de blir såpass komplekse at elementene ikke lenger kan høres.

Ritual of the Two Rival Tribes

I denne satsen vil jeg i større grad fokusere på harmonikk og intervaller, og hvordan det påvirker orkestreringen. Satsen åpner med et av de tidligere nevnte karakteristiske trekkene fra *Vårofferet*, nemlig bruk av blokk-kontraster på det horisontale planet. De kontrasterende delene varieres noe, og skaper slik en meningsfylt framdrift. Denne teknikken brukes som nevnt flittig i verket, som i tall 47, 54, 55, 59-61, 104-110, 111-116 og 117-119. Satsen bidrar også til å illustrere noen gjennomgående oppfatninger jeg har når det gjelder harmonikken i verket.

Skyggelagt melodi over orgelpunkt som utgjør et tritonus-intervall (57.3–57.4)

Eksempel 9 er en av to kontrasterende idéer som avbryter hverandre brått. Teksturen består av en skyggelagt melodi, og et dobbelt orgelpunkt bestående av C og F#. De to elementene er rytmisk identiske, noe som gjør at det er vanskelig å plassere teksturen innenfor én av Pistons kategorier.

Eks. 9

The musical score for Example 9 consists of two staves, A and B, in 4/4 time. Staff A, labeled 'A Skyggelagt melodi', is for Horns 1-8 and features a melodic line with a dynamic marking of *f*. Staff B, labeled 'B Orgelpunkt tritonus', is for Violins, Cellos, and Contrabasses and features a static accompaniment of chords with a dynamic marking of *f*. The chords in B are C major and F# major, forming a tritone interval. The score includes instrument abbreviations: Hn. 1-8, Vcl., Cb., and Bsn. 1-2, 3, Cbsn. a 2.

A: Skyggelagt melodi i horn 1-8.

B: Orgelpunkt bestående av en oktav med et tritonus-intervall plassert i midten i cello, kontrabass, fagott 1-3 og kontrafagott 1-2.

Teksturen i eksempel 9 kan bli oppfattet som part writing, ettersom elementene har identisk rytmikk. Likevel mener jeg at teksturen består av to adskilte elementer, hvilket underbygges ved å se på bevegelsen horisontalt: A er bevegelig og har melodiske kvaliteter, mens B er statisk. I part writing er det vanlig at samtlige stemmer beveger seg noe, særlig er motbevegelser i ytterstemmene mye brukt. Den rytmiske likheten gjør likevel at det i stor grad oppleves som ett element. Et utholdt orgelpunkt ville blitt oppfattet som et tydelig adskilt element. Walter Pistons kategorier for teksturer er i stor grad tilpasset analyse av musikk skrevet på 1800-tallet. I *Vårofferet* forekommer det mange tilfeller av teksturer som ikke passer inn i kategoriene hans. Likevel er det nyttig å vurdere dem opp mot disse teksturtypene, da de danner referansepunktet for diskusjonen.

Bruken av tritonus-intervallet som orgelpunkt i bassen er vanlig i satsen, og i verket forøvrig. Et orgelpunkt benyttes ofte for å skape kontinuitet og «trygghet» i teksturen. Et tritonus-intervall som orgelpunkt kan derimot tenkes å forstyrre deler av denne effekten, og slik bli et utrygt og dissonerende fundament, særlig når det er plassert i bassen, slik det er her. Vincent Persichetti

skriver at tritonus-intervallet er «...ambiguous, can be either neutral or restless» (1962: 14), og sier videre at «It is difficult to classify the tritone ... out of musical context. The tritone ... is the least stable of the intervals. It sounds primarily neutral in chromatic passages and restless in diatonic passages» (ibid.: 15).

Den skyggelagte melodien er harmonisert med parallelle terser diatonisk til D-dorisk. Dette er "doblet" i oktaven under, men da doblet «unøyaktig» ved at én av tonene på hvert slag er hevet slik at det dannes et dissonerende intervall i hver akkord. Som resultat av dette oppstår det to akkordtyper i elementet A: mollakkord med tillagt stor septim, og durakkord med tillagt liten ters. Det dissonerende intervallet er i begge tilfellene den store septimen. Disse to strukturene blir brukt ekstremt mye i denne satsen, og den førstnevnte blir i tillegg brukt mye i tall 53 (i horn 3-6 og obo 1-4), men da mettet med en forminsket kvint i tillegg. I det tilfellet kan akkorden også oppfattes som en durakkord med tillagt liten none, eller en dimakkord med en stor septim som forholdning. Taruskin mener forøvrig at denne akkorden er en mettet versjon av det han kaller «the rite chord», som er en akkord bestående av en forstørret kvart + ren kvart (1996: 943-944). Han mener denne akkorden er det harmoniske fundamentet i verket (ibid.: 947).

Elementene i eksempel 9 er dissonerende hver for seg, og står i tillegg i et dissonerende forhold til hverandre. Stravinsky benytter seg av enkle diatoniske melodier i store deler av verket, men i stedet for å la melodiene stå frem som de er, velger han å *skitne* dem til harmonisk. I eksempel 3 og 4 var det ett element som inneholdt tonen G, hvilket skitnet til de andre elementene som nesten utelukkende utgjorde Eb-dorisk skalamateriale. Med andre ord var det ett element som skitnet til den relativt sett konsonerende helheten. I dette tilfellet er elementene i seg selv skitnet til, blant annet ved hjelp av «unøyaktige» oktavdoblinger. Dette er to forskjellige metoder for å oppnå en lignende effekt, nemlig å gjøre en konsonerende diatonisk musikalsk idé mer dissonerende, slik at det passer inn i konteksten.

Stemme kryss

Et annet karakteristisk trekk ved denne satsen, er den hyppige bruken av stemmekryss. I dette tilfellet er det stemmekryss mellom instrumenter av samme type. Her krysser de to øverste stemmene i element A hverandre til stadighet, det samme gjelder de to nederste. Det er altså ikke egentlig instrumentert som en skyggelagt linje. Det finnes flere mulige grunner til å gjøre dette, men det er vanskelig å peke på én god grunn. Hensikten kan ha vært å skape en litt mindre klar overflate i elementet, eventuelt for å gi musikerne stemmer som er utfordrende, og som dermed kanskje oppleves mer stimulerende (skjønt det er ikke mangel på utfordrende og stimulerende partier i *Vårofferet*). Eventuelt kan det tenkes at det er gjort for å gi musikerne en følelse av at de spiller en

sats bestående av motgående bevegelser, i stedet for parallelle bevegelser. Grunnene jeg gir her synes for meg å ikke være spesielt gode. Dersom det var forskjellige klangfarger som krysset hverandre, ville det utvilsomt hatt en effekt, men med samme instrumenttyper synes jeg effekten blir minimal. Et velkjent eksempel på stemmekryss innenfor samme instrumentfamilie finner vi i åpningen av fjerde sats i Tchaikovskys 6. symfoni. Der er det 1. og 2. fiolin, samt bratsj og cello, som krysser hverandre. Dersom 1. og 2. fiolin er plassert på motsatt side av scenen vil meloditonen veksle mellom å komme fra høyre og venstre side, men dette er ikke vanlig praksis. Ettersom horngruppen sitter samlet, vil heller ikke denne effekten høres her.

Teksturen i eksempel 9 er svært lik teksten i tall 43, som også består av et dobbelt orgelpunkt i bassen som utgjør et tritonus-intervall, og er rytmisk identisk med en skyggelagt melodi som ligger over orgelpunktet. I tall 43 er en mye større del av orkesteret i bruk, og den skyggelagte melodien inneholder ikke stemmekryss. Orgelpunktet, på den andre siden, inneholder stemmekryss i 43.1-43.2 og 43.5-43.6, der i fagott 1-4. Orgelpunktet spilles også uten stemmekryss i mørke messingblåsere.

Diatonisk tekstur med ett dissonerende element (57.5–57.6)

Eksempel 10 avbryter det foregående, og er svært kontrasterende i forhold til eksempel 9. Virkemidlene som skaper kontrasten er tekstural kompleksitet, omfang, dynamikk, klangfarge og harmonikk. Sammen utgjør eksempel 9 og 10 to svært kontrasterende blokker som avbryter hverandre. Teksturen i eksempel 10 er relativt kompleks, og oppleves kaotisk sammenlignet med det foregående.

Eks. 10

The musical score for Example 10 consists of five staves, labeled A through D, with the following details:

- Staff A (a):** Bass clef, 4/4 time. Instruments: Trb. 1 + Trp. 2-3, Trb. 2-3, B. Cl. (Bb) + Tuba a 2, Cbsn. a 2. Dynamics: *ff*.
- Staff A (b):** Bass clef, 4/4 time. Instruments: Vcl. 8vb, Cb. 8vb, Timp. 8vb + Trb. 3 8vb. Dynamics: *ff*.
- Staff B:** Treble clef, 4/4 time. Instruments: Fl. 1-3, Cl. (Bb) 1-3, A. Fl. Dynamics: *f*.
- Staff C:** Treble clef, 4/4 time. Instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Ob. 1-3, Eng. Hn. 1-2, Vln. 1 div. a 2, Vln. 2 div. a 2, Vla. div. a 2. Dynamics: *f*.
- Staff D:** Treble clef, 4/4 time. Instruments: Picc. 8va, Cl. picc. (D) 8va. Dynamics: *f*.

- A (a): Støt i oktaver i trombone 1-3, trompet 2-3, bassklarinet og kontrafagott a 2.
(b): Korte støt i pauker og trombone 3, samt korte støt med forslag i cello og kontrabass.
Samtlige klinger (8vb).
- B: Skyggelagt diatonisk glissando i fløyte 1-3, altfløyte og klarinett 1-3.
- C: Skyggelagt melodi harmonisert med treklanger i 1. og 2. fiolin, bratsj, obo 1-3 og engelsk horn 1-2. På første 4-del spiller strykerne forskjellige trippelgrep for å markere slaget sterkere.
- D: Utholdte triller i oktavavstand i pikkolo (8va) og pikkoloklarinett (8va).

Eksempel 10 avbryter altså det foregående eksemplet, og er som nevnt kontrasterende på mange plan. Her er det fire separate elementer som eksisterer parallelt. Element B, C og D er til sammen relativt konsonerende, men står i et dissonerende forhold til element A. Den voldsomme dissonansen som oppstår, i tillegg til glissando-elementet bidrar til den sterke kontrasten. De fire elementene er veldig forskjellige fra hverandre, og må sies å konkurrere om oppmerksomheten. Det melodiske elementet (C), er en skyggelagt melodilinje som vertikalt utgjør akkordene F-dur og E-moll som alternerer. Dette er på papiret et fremtredende element, til dels også ved lytting, men den voldsomme forstyrrelsen fra element A bidrar til å fjerne fokuset. Uten A ville C vært den naturlige forgrunnen. De insisterende 8-delene i strykerne kommer også frem, og fungerer som en fortsettelse av det rytmiske drivet fra den forrige tekturen.

I det forrige eksempelet var melodien diatonisk, men harmonisert slik at det var et svært dissonerende intervall i hver akkord (stor septim). I dette tilfellet er det forholdet mellom de forskjellige elementene som skaper dissonansen, ikke elementene i seg selv. Element B, C og D er her diatoniske til D-dorisk (bare hvite tangenter), uten at det er en tydelig toneart tilstede. Tonene i element A (G# og F#) står åpenbart i et svært dissonerende forhold til D-dorisk. Dette er to vidt forskjellige måter å skape et dissonerende lydbilde på. Begge metodene har utgangspunkt i noe rent og konsonerende. Begge blir også *skitnet* til med overlegg. Dette er etter min mening et av de mest geniale trekkene ved hele verket. Verket er dissonerende, men samtidig konsonerende! Disse to metodene bidrar til å skape en form for renhet som er ganske tilgjengelig.

Konsonerende støt over heterofont dobbelt orgelpunkt (62.6–62.7)

Eksempel 11 viser en tekstur bestående av konsonerende støt, over et heterofont dobbelt orgelpunkt som står i en relativt fjern harmonisk relasjon til støtene. Det vil jeg se nærmere på her.

Eks. 11

A (a) Støt
A (b) Støt
B (a) Orgelpunkt
B (b) Orgelpunkt heter. dbl.

A (a): Lyse støt i pikkolo 1-2, fløyte 1-2, altfløyte, obo 1-4, pikkoloklarinett, klarinett 1-2, pikkolotrompet og trompet 1-3.

(b): Støt i midtregisteret 1. fiolin (non divisi), 2. fiolin (non divisi), bratsj (non divisi) og horn 1-8 (to på hver stemme).

B (a): Orgelpunkt i bassklarinet a 2, og kontrafagott a 2 (8vb).

(b): Heterofon dubling av B (a) i cello og kontrabass (8vb).

Teksturen i eksempel 11 består, slik jeg ser det, av to elementer, der B er et heterofont dobbelt orgelpunkt i bassen, mens A (a) og (b) er støt som sammen utgjør én melodi. Teksturen passer ikke inn i Pistons kategorier, men er likevel enkel å forstå. Til tross for at de to delene av A er i forskjellige registre, og at instrumenteringen er forskjellig, hører jeg fortsatt én melodi. Én av grunnene til dette er disponeringen av instrumentene som utgjør akkorden i A (a). Med unntak av trestrøken C spilles alle tonene av to forskjellige instrumenter. Trestrøken C spilles av fire instrumenter, altså dobbelt så mange som de andre tonene. Hovedfokus i akkorden er altså lagt i midten av akkorden, slik at det melodiske spranget mellom meloditonene i A (a) og (b) er mindre enn den ser ut som, da meloditonene slik jeg ser det ligger én oktav under den øverste tonen.

Element A (b) spilles av åtte horn fordelt jevnt på fire forskjellige stemmer som spiller *f*, dobbelt av strykere som spiller dobbeltgrep *non divisi*, som er en veldig kraftfull dubling. Hornene dominerer klangen, men ikke i så stor grad at de drukner strykerne. Denne dublingen er forøvrig veldig lik åpningen av 2. sats i *Skytisk Suite*. Riktignok er klarinetter også med i dublingen der, men

de drukner i så stor grad at det oppfattes som en identisk dobling. Partiet har også et orgelpunkt i bunnen med resonnerende akkorder over (i stor grad kvart-harmonikk).

Element A (a) er instrumentert for å oppnå en homogen klangfarge. I stedet for å sette alle treblåserne over trompetene, dobler en del av treblåserne trompetene. Det er trompetenes klangfarge som høres på innspillingen, da de er mye sterkere enn treblåserne. "If trumpets and trombones take part in a chord, flutes, oboes and clarinets are better used to form the harmonic part above the trumpets" (Rimsky-Korsakov 1964: 92). Det er nesten umulig å høre noe av klangen fra treblåserne her, med unntak av pikkolofløytenes lyse skimmer. I de påfølgende taktene (slag 4 i 62.8 og 63.1–63.2) instrumenteres treblåserne og trompetene slik Rimsky-Korsakov foreslår, noe som gjør at begge klangfargene kommer frem. Jeg ser hovedsakelig én grunn til at de første støtene i A (a) er instrumentert slik, nemlig for å forsøke å få vekt på trestrøken C, slik jeg nevnte over. Dette er trolig gjort for at A (a) og (b) skal utgjøre én melodi.

Harmonisk relasjon mellom orgelpunkt og støt

Element A og B står i et fjernt forhold til hverandre harmonisk. Ab-dur, D-moll og Eb-dur klinger over orgelpunktet på E/F#. I utgangspunktet er dette et relativt dissonerende forhold, men det er to aspekter som gjør at musikken ikke egentlig oppfattes dissonerende likevel. For det første er akkordene som klinger over orgelpunktet veldig konsonerende: det er gjennomgående rene treklanger. For det andre gjør den heterofone doblingen av orgelpunktet at det oppfattes mer som en "surring" i dypet, enn toner som man hører klart. Det at man ikke hører tydelig hvilken/hvilke tone(r) akkordene klinger mot, skaper en merkverdig effekt som det er vanskelig å beskrive. Opplevelsen av akkordene blir naturligvis noe farget av orgelpunktet, men når tonen er såpass utydelig blir orgelpunktet i større grad et "uro i dypet", mens resonnerende akkorder klingende langt over.

Evocation of the Ancestors

Til tross for at satsen er den tredje siste, velger jeg å ta den med her da satsen har klare likhetstrekk med eksempel 11, nemlig et orgelpunkt i bassen som står i en fjern relasjon til de konsonerende akkordene som klinger over. Når det gjelder det generelle uttrykket i satsen opplever jeg det som mystisk, mye grunnet det svake orgelpunktet som klinger gjennomgående.

Konsonerende akkorder over orgelpunkt (121.4–121.7)

Teksturen i eksempel 12 består av to elementer: A, som er delt inn i to lag, der det ene er bevegelig og det andre er statisk, og B, som utgjør et orgelpunkt i bassen.

Eks. 12

The score is divided into three parts:

- Lag 1 (A):** Static part in treble clef, 2/2 time. Instruments include Fl. 1-3, A. Fl., Cl. 1 & 2 a 2 + Cl. 3, Cl. picc. + Picc. 8va, Trp. 1-2, and Trb. 1-2. Dynamic marking: *fff*.
- Lag 2 (A):** Moving part in treble clef, 2/2 time. Instruments include Ob. 1 & 3 a 2 + Ob. 2 & 4 a 2, Eng. Hn. + Trp. picc., Trp. 3-4, Hn. 1 & 3 a 2, and Hn. 2 & 4 a 2. Dynamic marking: *fff*.
- Orgelpunkt (B):** Bass point in bass clef, 2/2 time. Instruments include B. Cl. + Vlc + Cb. 8vb. Dynamic marking: *p*.

The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 2/2 to 3/4 and back to 2/4.

A (Lag 1): Statisk del av part writing-tekstur i pikkolo, pikkoloklarinett, fløyte 1-3, klarinett 1-3, altfløyte, trompet 1-2 og trombone 1-2.

(Lag 2): Bevegelig del av part writing-tekstur i obo 1-4, engelsk horn, pikkolotrompet, trompet 3-4 og horn 1-4.

B: Svakt klingende orgelpunkt i bassen i bassklarinet, cello og kontrabass (8vb).

Teksturen i eksempel 12 kan, i likhet med eksempel 9, også sees som en avansert form for part writing, der melodien er harmonisert og instrumentert på en utradisjonell måte. Ytterstemmene i lag 2 er skrevet i motgående bevegelser, hvilket er vanlig i part writing, men lag 1 er altså statisk, og ligger i samme register som lag 2, to faktorer som er svært uvanlige i part writing. Et annet uvanlig trekk er at topptonen (firestrøken E) befinner seg i det statiske laget, noe som betyr at meloditonen ikke er den øverste i register. Lagene er også lagt i samme register, slik at tekturen blir dissonerende på utvalgte slag. Dette er en harmoniseringsteknikk som ikke er egnet til å få frem

melodien på den klareste måten, men heller til å gjøre melodien mer tilslørt, og føyer seg således inn i rekken av teknikker som er brukt for å få enkle elementer til å passe inn i den dissonerende konteksten. Det er heller ingen form for klanglig separasjon mellom de to lagene. Begge er jevnt fordelt mellom treblåserne og messingblåserne, slik at klangen til de to lagene blander seg med hverandre. Eksempelet ligner på teksturen i 53.1-53.2 fra *Spring Rounds*, der det ene elementet også er delt inn i ett bevegelig lag, i form av en skyggelagt melodi (diatoniske terser til Bb-eolisk), og ett mindre bevegelig lag (parallellførte durakkorder med tillagt liten none, slik jeg nevnte på side 35). Der er altså harmonikken mye mer dissonerende og mettett enn i eksempel 12, i tillegg til at bassen består av parallellførte kvinter.

Orgelpunktets harmoniske betydning

Elementene i eksempel 12 står i en fjern relasjon til hverandre når det gjelder harmonikk. Orgelpunkt i bassen som står i en fjern relasjon til konsonerende akkorder som klinger over er et karakteristisk trekk ved *Evocations of the ancestors*, og er til stede gjennomgående. Satsen er forøvrig kort og svært enkel. Gjennom nesten hele satsen ligger det et orgelpunkt på D# i cello, kontrabass og bassklarinet. Over dette er det primært to akkorder som skifter på å klinge: Am7 og C9/G, en progresjon uten særlig fremdrift, som skaper et modalt preg (A-frygisk). I den største delen av denne satsen er orgelpunktet spilt veldig svakt, slik at det såvidt høres, under de relativt sett konsonerende akkordene. Dette er en effekt lignende den jeg diskuterte i eksempel 11. Orgelpunktet påvirker hvordan jeg opplever akkordene som klinger over, men mer som et element som gjør det litt «skittent» eller «skeivt». Det oppleves ikke som tydelige dissonanser, men en effekt har det likefullt. Dersom de hadde vært like fremtredende med hensyn til dynamikk, ville jeg i større grad hørt Am7/Eb og C9/Eb, hvilket jeg ikke opplever at skjer her. Dette fenomenet sier en del om vår oppfatning av dissonanser, og hvordan orkestrering og dynamikk kan gjøre at vi tolererer kombinasjoner av toner som på papiret er svært dissonerende.

The Dancing Out of the Earth

Denne satsen er interessant fordi den kombinerer to karakteristiske trekk fra verket i sin helhet: hurtige stigende gester og støt i orkesteret (tall 72-74), og gradvis oppbygning ved innføring av nye elementer (75-77), slik jeg diskuterte i analysen av *Augurs of Spring*. Høydepunktet kommer når støtene og gestene legges oppå den gradvis økende teksturen (tall 78). Av andre karakteristiske trekk finner vi også bruk av orgelpunkt i bassen, samt bruken av ett element som står i et dissonerende forhold til resten av orkesteret, som er konsonerende. I denne analysen tar jeg altså med det jeg har drøftet tidligere, og legger til gester og støt.

Gester og støt (72.2–72.3)

Teksturen i eksempel 13 passer ikke inn i Pistons kategorier, da kategoriene tar utgangspunkt i musikk som inneholder melodiske elementer. I dette tilfellet består teksturen av en hurtig stigende gest, støt, et melodisk ostinat i bassen, og et dobbelt orgelpunkt på intervallet C-F#. Med tanke på at det finnes et element i teksturen med melodiske kvaliteter kan det være fristende å plassere teksturen i gruppen *melodi og akkompagnement*. Dette blir misvisende fordi den tydelige forgrunnen er gestene og støtene, mens det melodiske ostinatet i større grad er et element som bidrar til å skape kontinuitet i den kaotiske teksturen.

Eks. 13

The musical score for Example 13 is in 3/4 time and consists of several parts:

- A Stigende gest:** This section features a rising melodic gesture. It includes parts for:
 - Fl. 1-2 + Cl. picc (D)
 - A. Fl. + Cl. 1-2 + Vln. 2
 - B. Cl. a 2 + Bsn. 3
 - Hn. 4, 6 & 8 gliss.
 - Vln. 1 + Vcl. 8vb
- B Støt:** A drum roll for all groups, marked "Alle grupper".
- C Bassmelodi:** A bass melody for Bsn. 1-2 + Cbsn. 8vb.
- C/D Bassmelodi og orgelpunkt:** A bass melody for Vla. + Cb. 8vb.
- D Orgelpunkt:** A timpani part marked "Timp.".

- A: Hurtig stigende gest i fløyte 1-2, pikkoloklarinett, altfløyte, klarinett 1-2, 2. fiolin, bassklarinet 1-2, fagott 3, horn 4, 6 og 8, 1. fiolin og cello. Tam-tam og basstromme spiller virvler.
- B: Støt i pikkolo 1-2, fløyte 1-2, altfløyte, obo 1-4, engelsk horn, pikkoloklarinet, klarinet 1-2, bassklarinet 1-2, fagott 3, horn 1-4, trompet 3-4, trombone 1-3, 1. og 2. fiolin, og cello.
- C: Bassmelodi i fagott 1-2 og kontrafagott 1-2 (8vb). Delvis doblet i 16-deler av bratsj og kontrabass (8vb).
- D: Orgelpunkt i pauke 1 på tonen F#. Utgjør sammen med bratsj og kontrabass delvis et orgelpunkt bestående av et tritonus-intervall.

Den stigende gesten er differensiert slik at flere stemmer spiller forskjellige versjoner av arpeggioen. Slik blir det vanskeligere å oppfatte enkeltstemmene i gesten, som gjør den mer effektiv fordi øret hører «bevegelsen» fremfor stemmene. Dette er som nevnt en teknikk som er mye brukt i lignende tilfeller i verket. Et annet sentralt virkemiddel som brukes mye i forbindelse med stigende gester, er slagverkinstrumenter som spiller virvler som øker i styrkegrad, noe som gir en opplevelse av fremdrift. I eksempel 13 blir virvlene spilt av basstromme og tam-tam, to instrumenter som skaper ekstremt mye lyd når de spiller sterkt. Det elementet som skitner til helheten i dette eksempelet er C. Skalamaterialet som benyttes i element A og B, til og med tall 74, er overtoneskalaen fra henholdsvis C og D. Under dette beveger element C seg kompromissløst, og skitner til de relativt sett konsonerende resterende elementene. Det er altså mange elementer i eksempel 13 som ligner på aspekter jeg har diskutert tidligere i teksten.

Det er to elementer som klinger gjennom hele satsen, nemlig det doble orgelpunktet og ostinatet. Det er viktig å presisere at tonen C er mindre prioritert, da den gjennomgående kommer på etterslaget til og med tall 74. Orgelpunktet forandrer seg i tall 75, og blir i stedet et element der paukene veksler mellom C og F# med noen taktens avstand, heterofont doblet i cello fra tall 75 til og med tall 78. Disse elementene skaper kontinuitet i satsen. Ettersom deler av orgelpunktet er spilt som 16-deler i pauker, skapes det ikke et veldig markant tritonus-intervall, men heller en dyp rumling som er vanskelig å definere ut ifra øret. Bratsj og kontrabass utfører det Stein Ove Olsen kaller en *vekseldobling*, som betyr at de veksler mellom å doble to separate teksturale elementer (Olsen 1988: 111). Dette er i følge Olsen noe som forekommer i *Salmesymfonien*, og spesielt i *Symfoni i 3 satser*. Nå skal jeg se nærmere på disponeringen av toner i støtet som gjentas.

Vertikal disponering av toner og instrumentering av støt

Eksempel 14 viser instrumenteringen av støtet i 72.3. Det som gir denne akkorden et ekstra *bitt*, er de små sekundintervallene som oppstår mellom F# og G. Små sekundintervaller i seg selv er ikke særlig spesielt, men her er de plassert i to oktaver, og det øverste intervallet i akkorden er nettopp et lite sekund. Det er likevel ikke dette øverste sekundintervallet som høres tydeligst. Akkorden

Eks. 14

domineres først og fremst av strykerne, deretter av messingblåserne, og til sist av treblåserne. Cello og 1. fiolin spiller trippelgrep, mens 2. fiolin spiller divisi. Trippelgrepene med nedstrøk *sf* bidrar til å gi vekt til strykeklngen. Treblåserne tar seg av den øverste delen av akkorden samt øverste del av midtregisteret, mens messingblåserne og strykerne tar seg av midtregisteret. Både treblåserne og strykerne spiller basstonene, noe som er veldig vanlig da de mørke treblåserne ikke kan tilføre midtregisteret tyngde i denne styrkegraden når messingblåserne er med i akkorden. Et forsøk på å kompensere for strykerne og messingens vekt ville innebære å la en større del av treblåserne spille de øverste tonene, noe Walter Piston betrakter som normen i en tutti-akkord i *f* eller sterkere (jf. Piston 1955: 449-450), hvilket også er i tråd med Rimsky-Korsakovs oppfatning, slik jeg nevnte tidligere. Deretter kunne strykerne vært delt og spredd ut over registeret for å oppnå en mer homogen klang. Dette kun hvis ønsket er at akkorden skal være jevn dynamisk. Dersom ønsket er å fremheve et register vil det være mer naturlig å gjøre det slik det er gjort her.

To lag (72.6–72.7)

Mellom støtene dukker det også opp ett harmonisert melodisk element. Eksempel 15 viser bare ett av elementene i 72.6-72.7, nemlig det melodiske elementet, som også utgjør forgrunnen i teksten. Det harmoniserte melodiske elementet, som har skalamateriale som tilhører overtoneskalaen fra D, er orkestrert på en ganske radikal måte, lignende eksempel 12. Elementet blir delt inn i ett statisk lag, og ett bevegelig lag. Det bevegelige laget er en skyggelagt trinnvis melodi, harmonisert med parallelle terser og er doblet i to oktaver. I samme register ligger det statiske laget og utgjør en liten ters, også doblet i to oktaver, slik at tonene krasjer med hverandre store deler av tiden. Begge lagene i dette elementet er orkestrert i alle grupper, slik at det er ikke finnes en klanglig separasjon som bidrar til at de forskjellige lagene skiller seg fra hverandre. Det kan med andre ord virke som om

Stravinsky ønsker at lagene skal høres like godt slik at dissonansen blir så sterk som mulig. Jeg oppfatter dette som enda et eksempel på hvordan en enkel idé, i dette tilfellet melodisk, blir skitnet til ved ukonvensjonell orkestrering. Dette er åpenbart ikke løsningen som får melodien klarest frem, men løsningen som gjør at denne musikalske idéen fungerer innenfor de allerede etablerte rammene for verket.

Eks. 15

Picc. a 2
 Cl. picc (D)
 A. Fl. + Tr-ba picc (D)
 Trp. C 1
 Trp. C 2 + Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3

Fl. 1-2
 Obo 1+3
 Obo 4 + Cl. 1 (Bb) + Trp. 3
 Obo 2 + Eng.-Hn. + Cl. Bb(2) + Trp. 4
 Hn. 1+3
 Hn. 2+5

♩ = 168

Vln. 1, Vln. 2 + Vcl.

Resten av satsen - gradvis oppbygging (75.1–78.6)

Eksempel 16 (på neste side) viser 78.1 som er toppunktet i en oppbygningsfase som starter i tall 75. Element C og D fra eksempel 13 danner grunnlaget, sammen med et element (E) som ble innført i 73.4 i horngruppen (og bratsj fra 75.1-75.8). I 75.7 blir det innført et nytt element (F) som fortsetter i trompeter, fioliner og bratsj (sistnevnte blir med i 75.11).

Element E og F starter som unisone linjer, men blir så harmonisert med en kvint, og deretter med oktavdobling i tillegg. De blir altså gradvis *tykkere*. Dette er en annen metode for å intensivere teksturen enn den som brukes tidligere i verket. Prinsippet for oppbygning ligner likevel det som blir benyttet mye i *Augurs of spring*, men her det er utviklingen av elementene som er viktigst. Bassostinatet (C) blir også utviklet, og består i 78.1 av to typer heterofone doblinger, nemlig rytmisk- og melodisk utbrodering i C (d) og (e), samt kombinasjon av artikulasjoner i C (a), (b) og (c), i form av legato, tenuto og triller. Etter en lang oppbygning legges gestene og støtene til teksturen i tall 78, og skaper et klimaks. Dette utgjør da en svært kompleks tekstur bestående av ett orgelpunkt, ett ostinat, to skyggelagte elementer, samt støt og gester.

Orkestrering og form henger tett sammen i *Vårofferet*. Flere av satsene i verket bygger på gradvis oppbygging ved hjelp av ostinater og orgelpunkt, som danner kjernen. Som jeg har vist

tidligere er elementene i de komplekse teksturene som oppstår av dette kompositoriske prinsippet adskilt ved hjelp av klangfarge, dynamikk, kontur, rytmikk, register og harmonikk.

Eks. 16

The musical score for Example 16 is written in 3/4 time and consists of the following parts:

- A/B Gest og Støt:** Piccolo (Picc. 1-2-8va), Flute (Fl. a 2), Clarinet (Picc. Cl.), Bassoon (Ob. 1-4), Piccolo Trumpet (Picc. trp.), and Trumpet (Trp. 1-4). The flute part includes markings for measures 6 and 7.
- C (a) og (b) Bass leagto og tenuto:** Bassoon (Fag. 1-2 + Fag. 3-4 svb) and Tuba (Tuba 1 + Tuba 2 svb). This part features trills (tr).
- C (c) Bass triller:** Clarinet (1/2 Vcl + 1/2 Cb.). This part features trills (tr).
- C (d) og (e) Bass heter. dbl.:** Clarinet (1/2 Vcl) and Bassoon (1/2 Cb.).
- D Orgelpunkt:** Bassoon (1/2 Vcl) and Bassoon (1/2 Cb.).
- E Skyggelagt mel.:** Horns (Hr. 1-8 vekselvis).
- F Skyggelagt mel.:** Violins (Vin. 1, Vin. 2), Viola (Via.), Clarinet (CL 1-2), and Bass Clarinet (B. Cl. 1).

The Exalted Sacrifice – Introduction

Satsen har etter min mening flere partier som er blant av de vakreste i hele verket når det gjelder orkestrering, og det helhetlige uttrykket er mystisk og tilsørt. Det mest fremtredende virkemiddelet er *harmoniske sjikt*, hvilket betyr at det eksisterer to eller flere sjikt samtidig som har forskjellig harmonikk, og som er adskilt ved hjelp av ett eller flere virkemidler.

To harmoniske sjikt (79.1–79.2)

I eksempel 17 skal jeg først og fremst ta for meg de harmoniske sjiktene, og analysere hvordan de er instrumentert. Teksturen består av tre separate elementer: A, som utgjør et harmonisk sjikt med langsom harmonisk rytme, B, som utgjør et harmonisk sjikt med raskere harmonisk rytme, og C, som utgjør en stigende gest. Teksturen passer ikke inn i noen av Walter Pistons kategorier, og må derfor diskuteres ut ifra andre premisser, hovedsakelig forgrunn og bakgrunn.

Eks. 17

The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A, labeled 'Langsom harm. rytme', features woodwinds (Ob. 1-2, Hn. 1, 4, 7, 8) playing sustained chords in 3/4 time, marked *ppp* and *pp*. Section B, labeled 'Rask harm. rytme', features woodwinds (Cl. 1-2, Cl. picc., Fl. 1-3) playing eighth-note chords in 3/4 time, marked *p*. Section C, labeled 'Stigende gest', is split into (a) and (b). Part (a) features trumpets (Trp. 1-3) playing a rising gesture in 3/4 time, marked *p* and *poco*. Part (b) features strings (Vln. 1 & 2 div. a 3, Vcl. div. a 2, Cb. div. a 2) playing a rising gesture in 3/4 time, marked *p* and *poco*. All sections are marked 'con sord.' (con sordina).

A: Akkorder med langsom harmonisk rytme i obo 1-2 og horn 1, 4, 7 & 8.

B: Akkorder med rask harmonisk rytme i klarinett 1-2, pikkoloklarinett og fløyte 1-3.

C (a): Stigende gest i trompet 1-3 sordinert.

(b): Forsterkning av stigende gest i 1. fiolin divisi a 3, 2. fiolin divisi a 3, cello divisi a 2 og kontrabass divisi a 2 (alle strykerne er sordinerte).

Som eksempelet viser, består teksturen av to harmoniske sjikt, og en stigende gest. Til tross for at utsnittet kun består av to takter, gir det mye informasjon angående musikken fremover, til og med 83.3. Dette betyr ikke at orkestreringen videre er lik, men at noen hovedprinsipper beholdes. For at en lytter skal klare å oppfatte tosidigheten i harmonikken, må sjiktene separeres til en viss grad. Det er noen åpenbare kontraster mellom de harmoniske sjiktene, der de viktigste gjelder rytmisk- og melodisk utforming. Element A har langsom harmonisk rytme, og beveger seg svært kort vertikalt, mens element B har raskere harmonisk rytme, og beveger seg lengre vertikalt. De forskjellige aspektene lagene kan separeres ved hjelp av, ved siden av harmonikk, er dynamikk, register, klangfarge og rytmisk- og melodisk utforming. I dette tilfellet er samtlige aspekter vesentlige.

Hvorvidt de er adskilt med tanke på register er et tolkningsspørsmål. Obo 1 og 2 har to separate funksjoner, og hører til to elementer samtidig. Det kan tenkes at de hører til element A som den øverste delen av det harmoniske sjiktet, men kan også være starten på den stigende gesten i C (b). Oktavavstanden dem i mellom ser kanskje merkelig ut da det danner et «hull» i bakteppet. Slike hull kan skapes for å gi plass til noe annet i samme register, slik det skjer her. Likevel ligger tonene i obo 1 og 2 i et dissonerende forhold til tonene i element B. Det gis med andre ord ikke tilstrekkelig med plass til å slå fast at dette var tanken bak oktavavstanden. Hornets klangfarge sammenlignet med oboen kan også sies å være kontrasterende: hornets *runde* og *varme* klang, mot oboens *nasale* og *trange* klang. Likevel fungerer de fleste klangfargekombinasjoner relativt godt når det spilles *pp/ppp*. I svake styrkegrader er det lettere for musikerne å tilpasse seg omgivelsene, og dermed sikre balanse i volum. Dersom oboen betraktes som en del av C (b) er de harmoniske sjiktene adskilt ved bruk av register, klangfarge og i graden av bevegelse.

Det andre harmoniske sjiktet (B) er bevegelig, og har til en viss grad en melodisk funksjon, med en toppstemme som alternerer mellom A# og E. Omfanget til sjiktet varierer voldsomt mellom hver 8-del, fra en duodesim på slagene (D# til A#), til en liten sekst på etterslagene (G# til E). Harmonisk består dette laget av to alternerende akkorder, C#-moll og D#-moll, som beveger seg over A som primært utgjør en D-moll akkord. Det er to forhold ved orkestreringen av B som på papiret er merkelig: fløytene er plassert under klarinettene, og pikkoloklarinetten er plassert under fløytene og klarinettene. Klarinett 1-2 og pikkoloklarinetten danner motbevegelser, og omslutter fløyteklangen. Pikkoloklarinetten er plassert nederst, noe som kan virke som et merkelig valg, da et grunnleggende prinsipp innenfor orkestrering er å plassere instrumenter i forhold til «den naturlige ordenen». Denne praksisen er blitt til da den gir størst sjanse for at registrene på de forskjellige instrumentene korresponderer med hverandre. Dermed kan klangen blandes kontrollert. Eksempel 17 bryter med dette prinsippet. Det er hovedsakelig én grunn til at det likevel fungerer godt her: den svake styrkegraden. Klarinetten er det instrumentet i treblåser-familien som har størst dynamisk

kontroll i alle registrene, og er også det treblåser-instrumentet som kan spille svakest (Adler 2002: 206). Fløyten spiller i sitt nederst register, og er her dynamisk veldig svake. Derfor er dette et eksempel der to forskjellige instrumentfamilier med suksess kan plasseres i «feil» rekkefølge. Sammen med element A skaper dette en veldig dissonerende overflate i musikken. Element A og B er adskilt både klanglig og harmonisk, og er kontrasterende hva gjelder rytmisk- og melodisk utforming. Det eneste aspektet som ikke benyttes for å oppnå en kontrast mellom de harmoniske sjiktene er dynamikk.

Melodisk forgrunn og harmoniske sjikt (83.2–83.3)

Teksturen i eksempel 18 hører til kategorien *melodi og akkompagnement*. Akkompagnementet, element B, består av to harmoniske sjikt, der det ene sjiktet har langsom harmonisk rytme, mens det andre har raskere harmonisk rytme. På referanseinnspillingen er element A og B (b) mest fremtredende, mens B (a) høres mindre tydelig, og har ikke den melodiske funksjonen det kan se ut som det har. Dirigenten kunne uten problemer fått frem element B (a) dersom vedkommende hadde ønsket det. Jeg ville fortsatt vurdert teksturen som *melodi og akkompagnement*, selv om element B (a) var mer fremtredende, da det ikke har melodiske kvaliteter som er sterke nok til å skape en *sekundær melodi*-tekstur. Det er hovedsakelig de harmoniske sjiktene jeg skal fokusere på her.

Eks. 18

The musical score for Example 18 consists of three staves. The top staff, labeled 'A Melodi', is in treble clef and 3/4 time, featuring a melody for Solo Vln. flageolet and A. Fl. The middle staff, labeled 'B (a) Rask harm. rytme', is in treble clef and 3/4 time, featuring a fast harmonic rhythm for Ob. 1-4. The bottom staff, labeled 'B (b) Langsom harm. rytme', is in bass clef and 3/4 time, featuring a slow harmonic rhythm for Vln. 2, Vla., and Vcl. The score includes dynamic markings of 'p' (piano) and 'con sord.' (con sordina).

A: Melodi med avstand på to oktaver i solo fiolin (flageoletter) og altfløyte.

B (a): Akkorder med hurtig harmonisk rytme, eller skyggelagt melodi i obo 1-4.

B (b): Akkorder med langsom harmonisk rytme i 2. fiolin, bratsj og cello (alle sordinert).

Akkompagnementet består av to elementer som skiller seg fra hverandre når det gjelder klangfarge, harmonikk, register, og rytmisk- og melodisk utforming. Med andre ord er det bare det dynamiske aspektet som ikke bidrar til å separere elementene. I eksempel 17 var det vanskelig å avgjøre hvilket teksturalt element obo 1-2 hørte til, som gjorde det utfordrende å vurdere hvorvidt de harmoniske sjiktene var separert i register. Her er sjiktene klart adskilt med tanke på register. B (b) består av

akkordprogresjonen: F#m/A – G#7sus4 – G#7. Over dette sjiktet beveger det seg parallellførte mollakkorder. Som eksempelet viser forekommer det åtte forskjellige mollakkorder i løpet av tre takter.

Element B (a) og (b) er konsonerende hver for seg, men utgjør sammen en veldig dissonerende overflate. Element B (a) er såpass lite fremtredende på denne innspillingen at topptonen ikke høres hele tiden, men dukker opp av og til. Dette avhenger naturlig nok mye av innspillingen, og som nevnt ville dirigenten enkelt fått frem element B (a) dersom han/hun ønsket det, men det ville da kommet i konflikt med den nederste oktaven av melodien (A). Denne måten å jobbe med harmonikk på skaper noe som er løsrevet fra funksjonsharmonikken, og i sin samtid måtte det være et helt nytt utgangspunkt for å lage samklanger. Prinsippet i dette eksempelet er enkelt: parallellførte mollakkorder med rask harmonisk rytme over akkorder med langsom harmonisk rytme. Til tross for at prinsippet er såpass enkelt skapes en frisk harmonikk, som hverken er atonal eller funksjonsharmonisk. Element A og B (b) er som som nevnt de mest fremtredende elementene, mens B (a) er i bakgrunnen og skaper bevegelse i akkompagnementet. Element B (a) forstyrrer harmonikken i B (b), fremfor at de sammen utgjør det harmoniske fundamentet. B (b) er altså den harmoniske bunnen. Dette er en subtil nyansering, men likefullt viktig nyansering.

Som jeg har vist tidligere i flere eksempler, settes elementer som hver for seg er konsonerende, opp mot hverandre. Sammen skaper disse dissonerende teksturer. I en del av tilfellene har det ene elementet vært såpass mye svakere dynamisk at det har påvirket helheten på en ubestemmelig måte, noe som virker å være et kompositorisk prinsipp som går igjen i *Vårofferet*. I eksempel 17 var de harmoniske sjiktene til en viss grad i samme register, men i det siste var de tydelig separert hva gjelder register. Stravinsky virker på meg å være opptatt av å skille de forskjellige harmoniske sjiktene fra hverandre, slik at det blir en form for klarhet i musikken, og gjør dette ved hjelp av register, klangfarge, samt rytmisk- og melodisk utforming.

Instrumentering av melodien

Melodien er instrumentert på en så vakker måte at det må nevnes med noen setninger. Den øverste oktaven er spilt av en solo fiolin som spiller flageoletter. Melodien er doblet to oktaver under av altfløyte, som spiller i et relativt sterkt register. Dersom den nederste oktaven var gitt til en vanlig fløyte, ville den spilt i det nedre registeret hvor den bærer dårlig. Både den øverste og nederste oktaven er sterke, og begge klangfargene høres godt. Målet med en dobling med to oktavers avstand er at hver klangfarge skal høres klart. Slike doblinger finnes også i tall 48 og 56. Uavhengig av hvilken oktav som klinger sterkest er det en utrolig vakker dobling, som kommer uanstrengt frem foran den dissonerende bakgrunnen.

Harmoniske sjikt og heterofont doblet stigende gest (87.1–87.2)

Eksempel 19 utgjør en tekstur uten et melodisk element, hvilket plasserer rytmikken, harmonikken og klangfargene i sentrum. Dette er ett av de stedene jeg liker best i hele verket, og det finner jeg fire grunner til: orkestreringen av C, rytmikken i A, de oppdelte strykerne, og harmonikken. Her skal jeg ta for meg det harmoniske aspektet i detalj, samt diskutere instrumenteringen av arpeggiofiguren.

Eks. 19

The score consists of five staves labeled A through E. Staff A (Violin 2) has two parts: 'Vln. 2 pult 4-5' and 'Vln. 2 pult 6-7', both marked 'con sord.' and 'pp'. Staff B (Flute 1-3) is marked 'Flag.' and 'dolcissimo'. Staff C (Piccolo Clarinet and Violin 1) has two parts: 'Cl. picc (Eb)' and 'Vln. 1 1/3', both marked 'con sord. div. in 3 a punta d'arco' and 'pp'. Staff D (Viola 1 and Violin 1) has two parts: 'Vla. 1. pult' and 'Vln. 1 1/3', both marked 'Arco, Sul C senza sord.' and 'pizz.'. Staff E (Cello and Bass) has two parts: 'Cb. div. a 3' and 'Vcl. (resten)', both marked 'pizz.'.

- A: Triol motiv i 2. fiolin pult 4-7 med sordin, cello pult 1-2 med sordin og 2. fiolin pult 1-3 som spiller flageoletter uten sordin.
- B: Utholdt akkord i fløyte 1-3 som spiller flageoletter. Dette elementet hører sammen med element C, men av praktiske årsaker har jeg valgt å skille dem fra hverandre.
- C: Fem forskjellige versjoner av en arpeggiofigur i pikkoloklarinett, 1/3 1. fiolin med sordin, 1/3 1. fiolin med sordin, bratsj pult 1 uten sordin som spiller flageoletter, og 1/3 1. fiolin som spiller pizzicato.
- D: Utholdt akkord i kontrabass flageoletter divisi a 3.
- E: Basslinje spilt pizzicato av resten av cello-gruppen.

Element C er en stigende gest i form av én arpeggiofigur, skrevet på fem ulike måter, som spilles samtidig. Som jeg har nevnt tidligere i teksten, gjør dette at gesten blir mindre gjennomsynlig, slik at det blir vanskelig å skille ut de forskjellige stemmene. Gesten blir slik mer effektiv. I stedet for å

høre en stigende arpeggiofigur, hører vi bare «noe» som stiger. De forskjellige rytmene, tonehøydene og klangfargene visker ut det klare omrisset av figuren. Klangfargene bidrar i særlig grad til å gjøre figuren tilslørt ved å kombinere pizzicato strykere, legato strykere som spiller flageoletter, strykere som spiller glissando og legato klarinett. Stein Ove Olsen (1988: 87) påpeker at B og C utgjør en ictus-effekt, og trekker frem dette som et av eksemplene der denne effekten er brukt i en relativt gjennomskiktig tekstur i verket.

Også her benytter Stravinsky seg av harmoniske sjikt, der sjiktene er adskilt ved hjelp av register, klangfarge, og rytmisk utforming, de to sistnevnte bare delvis fordi strykerklngen er med på det øverste sjiktet også, og spiller 16-delstrioler. Denne måten å tenke harmoniske sjikt på er ett av de viktigste virkemidlene for å skape et lydbilde som er spennende, men samtidig konsonerende og tilgjengelig. Det øverste sjiktet består av en C-dur treklng, og det nederste utgjør store deler av tiden en Bb7#9-akkord. Arpeggiofiguren ender opp i det øverste harmoniske sjiktet, noe som tydeliggjør at det er et separat element. Stravinsky virker å ha en egen evne til å finne «nye» harmoniske kombinasjoner, gjerne gjennom en kombinasjon av to harmoniske sjikt. C-dur over Bb7 i seg selv er ikke så spesielt, men når tonen Db legges til i det nederste laget blir det noe mer skittent, og tvetydig. Dette er kombinasjoner som er såpass spesifikke at det blir «Stravinsky-akkorder».

Mystic Circle of the Young Girls

I denne satsen betrakter jeg følgende aspekter som gjennomgående: strykere som er delt i mindre grupper, solo strykere, fritonal part writing i homogene grupper, bruk av fikserte intervaller som parallellforskyves (S7, S2, S9), utstrakt bruk av S7-intervallet generelt, stemmekryss og bruk av harmoniske sjikt. Jeg har valgt ut fire eksempler for å belyse dette. Teksturene i satsen består forøvrig av svært få elementer, sammenlignet med resten av verket.

Part writing-tekstur og akkompagnement (91.1–91.2)

Teksturen i eksempel 20 består av to elementer: A, en fritonal part writing-tekstur med sterke melodiske kvaliteter, og B, som er en harmonisk bakgrunn til A.

Eks. 20

A
Melodi
Fritonal harm

B (a)
Harm. pizz.

B (b)
Harm. flag.

A: Fritonal melodisk part writing-tekstur i seks solo bratsjer.

B (a): Harmonisk bakgrunn i cello pizzicato.

(b): Dobling av B (a) i to solo kontrabasser, og to solo celli. Alle spiller flageoletter arco.

Eksempel 20 viser bruken av harmoniske sjikt, der det ene sjiktet utgjør en fritonal melodisk part writing-tekstur, mens det andre utgjør et akkompagnement bestående av en akkordbrytning spilt både pizzicato, og som flageoletter med bue av mørke strykere. For at deler av en tekstur skal utgjøre et akkompagnement må det ha en tilhørende melodi, og det er naturlig å tenke at delene har et forhold der de påvirker hverandre positivt. A og B hører til to forskjellige harmoniske sjikt, der B utgjør en Badd9sus4-akkord, mens A er harmonisert relativt fritt, og har en fjern relasjon til B. Lagene er adskilt i register, men overlapper i midtregisteret. Jeg opplever likevel at B fungerer som et akkompagnement til A, særlig grunnet pizzicato-lyden som gir et perkusivt element til tekturen. Flageolettene i element B kamouflerer seg i element A og blir nesten umulige å høre, slik at det først og fremst er anslagene som kommer frem. Flageolettene er trolig ment til å kun gi litt ekstra tone til anslagene, noe instrumenteringen viser tydelig: De er spilt av solo strykere, og dette gir relativt lite kraft. Riktignok er kontrabass og cello de to strykeinstrumentene der flageolettene er sterke.

Som jeg har nevnt tidligere er det seks forskjellige aspekter som gjør at elementer skiller seg fra hverandre i lydbildet. I dette eksempelet er de fire viktigste aspektene harmonikk, melodisk utforming, register og klangfarge, der det sistnevnte er det aller viktigste. Det er det perkusive anslaget i B som gjør at det går an å oppfatte de to harmoniske sjiktene såpass klart, fordi kontrasten mellom legato og pizzicato er såpass fremtredende. Stravinsky benytter seg svært mye av pizzicato i *Vårofferet*. Til tross for at orkesteret er veldig stort, har han valgt å utelate harpe, piano og celesta, melodiske instrumenter som har et perkusivt anslag, som ville gitt han flere muligheter. De to førstnevnte brukes flittig i *Skytisk Suite* for å gi en perkusiv dimensjon til lydbildet. Celesta har i mindre grad en perkusiv effekt enn harpe og piano, men i en tekstur som er orkestrert veldig gjennomiktig, vil celesta også kunne tilføre en perkusiv dimensjon. Prokofiev benytter pizzicato i svært liten grad, og det kan virke som om piano og harpe fyller noe av den samme rollen som pizzicato strykere gjør i *Vårofferet*. I begge verkene er melodiske instrumenter med perkusive anslag svært viktige, men her særlig i teksturer som er orkestrert relativt gjennomiktig.

Harmonisering og stemmekryss i en homogen gruppe

Eks. 21

Stemmeføring A

Eksempel 21 viser stemmeføringen i part writing-teksturen i A fra eksempel 20. Antallet tonehøyder varierer mellom fire og seks, hvilket gir en spennende effekt. Dette fordrer at toner av og til blir doblet. Det er uunngåelig at det forekommer noen stemmekryss her, men som eksempel 21 viser er stemmene skrevet slik at kryssene blir større, og flere enn nødvendig. Dette elementet kan sees som to skyggelagte linjer i motbevegelser, særlig grunnet bruken av soloinstrumenter, noe som gjør at stemmene kommer klart fram. Den øverste stemmen i begge systemene har sterke melodiske kvaliteter. Likevel er det den øverste stemmen som er mest fremtredende, noe som betyr at elementet balanserer mellom å være part writing, og to skyggelagte melodier i motbevegelser. At det teksturale elementet går fra å være relativt spredt, til samlet på kort tid er et spennende virkemiddel, og er en teknikk som er relativt sett uvant for øret når det brukes såpass ekstremt som her. Det er vanlig å høre dette prinsippet i koralsats, men da i en mye mindre ekstrem form. De fleste akkordene inneholder et stort septim-intervall, eller ett lite sekund-intervall, som gir klangen *bitt*. Harmonikken oppfattes også tvetydig da flere av akkordene inneholder både stor og liten ters, for eksempel: B-moll over B-dur (altså H-dur/moll på norsk) og A-moll over A-dur.

Fikserte intervaller (94.1–94.4)

Teksturen i eksempel 22 er svært enkel, og består av to elementer: en melodi, og en kromatisk linje, der begge er harmonisert med fikserte intervaller, et virkemiddel som brukes mye i satsen. Fikserte intervaller vil si tilfeller der ett intervall blir parallellført reallt, og ikke tonalt, som gjør at den klanglige egenskapen til intervallet kommer i fokus. I denne satsen er det tre intervaller som er sentrale, og som blir brukt mye: stor septim, stor sekund og stor none. Når en melodi blir harmonisert med intervaller som er parallellforskjøvet reallt, spilles det i realiteten to like versjoner av melodien, med avstanden av det bestemte intervallet.

Eks. 22

The musical score for Example 22 consists of two parts, A and B, in 3/4 time. Part A, labeled 'Melodi harm' and 'Par. S 7', is for Clarinet 1 and 2. It features a melody with fixed intervals, primarily large septims. Part B, labeled 'Kromot. motst.' and 'Par. S 2', is for Violin 2 and Viola. It features a chromatic line with fixed intervals, primarily large seconds and large ninths. The score includes performance instructions such as 'Cl. 1', 'Cl. 2', 'Vln. 2 div.', '2 Vln. solo legato', and '+ Vln. div tremolo'.

A: Skyggelagt melodi harmonisert med fikserte store septim-intervaller i klarinett 1 og 2.

B: Kromatisk skyggelagt linje harmonisert med fikserte store sekund-intervaller i 2. fiolin divisi a 2, deretter kromatisk skyggelagt linje harmonisert med fikserte store none-intervaller i to solo bratsjer spilt legato, og resten av bratsjene divisi a 2 spilt tremolo.

I eksempel 22 har Stravinsky valgt det store septim-intervallet i harmoniseringen av melodien, som i utgangspunktet utgjør en moll-modalitet. Han benytter seg ofte av dette intervallet når han skitner til en klang for å få den til å passe inn i en kontekst. En slik harmonisering gjør at den modale implikasjonen melodien gir blir svekket betraktelig. Dette er en av de mange metodene Stravinsky benytter seg av for å presentere enkle melodier, uten at det blir for friksjonsfritt. Hele tiden er det ett element som skaper friksjon: det enkle får aldri stå alene. Åpningen av hele verket starter med en enkel melodi som raskt blir støttet av kromatiske parallelle kvarter. Allerede her blir det skapt en såpass klar ramme slik at et element ikke kan bli presentert i sin rene form, men må skitnes til for å passe inn i konteksten.

Det som er spesielt med eksempel 22 er at teksturen kun består av to teksturale elementer, der begge elementene er harmonisert med fikserte parallellførte intervaller. I de to første taktene ligger element B midt inne i A, og kan sånn sett tenkes å danne akkorder med A, men den markante klanglige forskjellen gjør at de oppfattes som to adskilte elementer, særlig grunnet tremolo-klangen. I tillegg er det et tydelig skille mellom forgrunn og bakgrunn, der A er forgrunn. I 94.3-94.4 blir begge stemmene spilt både legato og tremolo, noe som høres klart, og som gir element B en mer fremtredende rolle som motstemme til A.

Reale og tonale parallellførte intervaller (96.1–96.2)

Teksturen i eksempel 23 består også utelukkende av elementer som er harmonisert med parallelle intervaller, A med sekster diatonisk til C#-eolisk, B med store septimer og C med store noner.

Eks. 23

A
Melodi
Harm diat. 6ths

B
Motmelodi
Harm. par. S7

C
Krom. motst.
Harm. par. S9

Vln. 2 div.
Vcl. 1/2
B. Cl. (Bb)

Vln. 1 div.: 1 & 2 pult
3 & 4 pult
5 & 6 pult
Vcl. 1/2

2 solo Vln. legato
+ Vln. div. a 2 tremolo

mf
p
p

- A: Skyggelagt diatonisk melodi harmonisert med parallelle sekster med skalamateriale fra C#-eolisk i 2. fiolin divisi a 2, 1/2 cello og bassklarinet.
- B: Skyggelagt motmelodi harmonisert med fikserte store septim-intervaller i 1. fiolin divisi a 3 (1-2 pult, 3-4 pult og 5-6 pult) og 1/2 cello.
- C: Kromatisk skyggelagt linje harmonisert med fikserte store none-intervaller spilt legato av 2 solo bratsjer, og tremolo av de resterende bratsjene divisi a 2.

Teksturen består også av tre forskjellige harmoniske sjikt, der det ene er modalt, mens de to andre er preget av fikserte intervaller. B har forøvrig melodiske kvaliteter, og fungerer delvis som en motstemme. C er fortsatt instrumentert slik at begge stemmene spilles både legato og tremolo, der legato-doblingen høres best, slik at elementet får en melodisk kvalitet. Med andre ord består teksturen egentlig av tre melodiske elementer som er harmonisert med forskjellige parallellførte intervaller. Element A er instrumentert tyngre enn de andre elementene, er fremhevet dynamisk i lydbildet, og doblet i to oktaver, som gjør at det danner en klar forgrunn. Jeg opplever at det er en diatonisk harmonikk, som blir forstyrret av de andre elementene. Element C er vanskelig å høre i lydbildet, men B kommer tydelig frem, og er det elementet som forstyrrer mest.

Teksturen har som nevnt en svært fremtredende forgrunn. Dette kan kaste lys over valget av instrumenter, som kan virke merkelig da det kun er strykere som spiller, med unntak av bassklarinetten. Dersom komponisten ønsket at hvert element skulle skille seg ut, ville det vært naturlig å bruke flere av orkestergruppene for å oppnå en klanglig separasjon mellom elementene. Et naturlig valg i denne situasjonen ville vært å bruke treblåsere, heller enn messingblåsere grunnet den relativt svake dynamikken. Likevel er hele teksturen dominert av strykere, slik at det ikke oppstår en markant klanglig separasjon mellom elementene. Slik jeg ser det tydeliggjør den

dynamiske markeringen at det skal være en dominerende forgrunn, element A. Dermed minsker behovet for at de andre elementene må skille seg ut. Det gjør at strykere er et naturlig valg for elementene i bakgrunnen, da de først og fremst skal forstyrre forgrunnen, og ikke høres som selvstendige elementer.

Kompleks orkestrering av bakgrunnen (101.1–101.2)

Teksturen i eksempel 24 består av to elementer, som også utgjør adskilte harmoniske sjikt: et fritonalt part writing-element, og en bakgrunn bestående av strykere som spiller flageoletter (tremolo og legato). Bakgrunnen, element B, består av strykere som er delt i svært mange små grupper.

Eks. 24

The score is in 6/4 time and consists of two parts, A and B. Part A, labeled 'Melodi Fritonal harm.', is written for Oboe 1-3 and 3 solo Violins. Part B, labeled 'Bakgrunn S7-intervaller', is written for strings and includes detailed groupings for Violin 1 (pult 1-3, 4-5, 3-4, 5-7), Violin 2 (pult 1-2, 1 solo vln. 1), Viola (pult 1-2, 3, 4-6), and the rest of the strings (Vlc. resten). The score shows a complex texture with many small groups of instruments playing together.

A: Fritonal melodisk part writing i obo 1-3 og 3 solo celli.

B: Harmonisk bakgrunn bestående av to store septim-intervaller (C-B og G-F#) i 1. fiolin divisi a 6, 2. fiolin divisi a 3, bratsj divisi a 3, resten av cello og fløyte 1-2.

Bakgrunnen er bygget opp rundt to forskjellige store septim-intervaller (C-H, og G-F#), og er instrumentert slik at strykerne er delt i 13 stemmer. Teller man med element A også, er det 16 forskjellige systemer i strykeseksjonen. Effekten av denne instrumenteringen er at det skapes et skimrende bakteppe, der noen av dissonansene stikker seg ut fra tid til annen, særlig hver gang fløyte 1 og 2 setter an toner, som er et lite sekund-intervall unna flageolettene i 4-6 pult bratsj og cello. Som eksempel 24 viser, oppstår det små sekund-intervaller hele tiden, da det store septim-intervallet er doblet i to oktaver, men fløytene er såpass fremtredende at de bringer frem dissonansen i mye større grad. Det høres nesten ut som om det spilles triller på disse stedene. Som nevnt utgjør den skimrende bakgrunnen et harmonisk sjikt som holder seg adskilt i register fra element A, som utgjør et annet sjikt.

Stemmekryss i heterogene grupper

Eks. 25

Obo 1
Obo 2
Obo 3

Solo cello

2 solo cello

I eksempel 21 så jeg på stemmeføringen i den melodiske part writing-teksturen, og viste hvordan det oppsto stemmekryss, særlige mellom tredje og fjerde bratsj. Jeg diskuterte også muligheten for at elementet kunne sees som to skyggelagte melodier i motbevegelser. Effekten av stemmekryssene var i det tilfellet relativt liten, da de forekom innad i en homogen gruppe. I eksempel 25, som viser stemmeføringen i element A fra eksempel 24, er den melodiske part writing-teksturen spilt av tre oboer og tre solo celli, som gjør at klangfargekontrasten blir mye større. Registerkontrastene er også påfallende store, fordi celloene spiller i et høyt register der de låter mye mer anstrengt en oboene. Registrene korresponderer altså ikke, noe som gjør at det blir vanskelig for musikerne å blande klang. Her er også bruken av stemmekryss mer ekstrem, oboene og celloen krysser hverandre innad i gruppene, i tillegg til at gruppene krysser hverandre. Opplevelsen her blir diffus, og jeg opplever at elementet er svært lite enhetlig, nesten kaotisk. Eksempel 25 kan sees som to skyggelagte melodier i motbevegelse, som er kontrasterende hva gjelder klangfarge og intensitet. Et aspekt som blir forsterket ved denne instrumenteringen, er det polyfone. Ettersom instrumentene ikke blander klang på en god måte, er det flere enkeltstemmer som tar oppmerksomheten. Ulempen, sett ut ifra et tradisjonelt orkestreringsperspektiv, er at det melodiske elementet blir svekket, slik at elementet blir mindre enhetlig. Jeg mener orkestreringen underbygger min påstand om at Stravinsky ikke ønsker én fremtredende melodi, men heller to skyggelagte melodier som konkurrerer om oppmerksomheten.

Oppsummering av orkestreringen i *Vårofferet*

Orkestreringen i *Vårofferet* oppleves veldig nyansert, og det virker åpenbart at komponisten har stor kontroll over virkemidlene. Stravinsky lykkes i like stor grad i partier der han ønsker at hvert element skal komme frem, som i de partiene der han ønsker større grad av tilsøring. Når orkestreringen er sparsom, er hvert element tydelig, og han separerer elementene fra hverandre på en svært vellykket måte. En mye brukt teknikk er tilskitning av enkle elementer. Av og til finnes tilskitningen innad i det teksturale elementet, andre ganger er det forholdet mellom de teksturale elementene som skaper tilskitningen. Orkestreringen må først og fremst beskrives som kompleks, hvilket henger sammen med det svært komplekse musikalske materialet som er benyttet. Å sette et skille mellom hva som er komplekse musikalske idéer, og hva som er kompleks orkestrering er vanskelig. Dersom musikken er svært kompleks blir nødvendigvis orkestreringen likeledes, men relativt enkel musikk kan også orkestreres komplisert. I *Vårofferet* forekommer begge former for kompleks orkestrering. Teknikker som ofte benyttes når et materiale gjøres mer komplekst ved orkestrering er:

1. Heterofone doblinger ved bruk av forskjellig rytmisk- og melodisk utforming, hvilket forekommer i eksempel 2, 3, 4 og 7, samt i tall 75-78.
2. Heterofone doblinger ved bruk av forskjellige spilleteknikker/artikulasjoner i ett melodisk element. Dette skjer i eksempel 2, 3, 4 og 7, samt ved tall 76-78 og 134. Her er det *staccato mot legato* som blir brukt, en kombinasjon som bidrar til å tydeliggjøre linjen, samtidig som det gjør klangsammensetningen mer kompleks. Det er viktig å være klar over at punkt 1 og 2 flere ganger kombineres, slik at doblingen skiller seg ut ved hjelp av melodisk- og rytmisk utforming, samt i spilleteknikker/artikulasjoner.
3. Stemmekryss, som vist i eksempel 9, 20, 21, 24 og 25. I tillegg forekommer det ved tall 57-61, samt i fagottgruppen ved tall 43.
4. Bruk av forskjellige instrumenter i én part writing-tekstur. Dette skjer ved tall 100-101, slik det er vist i eksempel 24 og 25.
5. Deling av en part writing-tekstur i to lag, samtidig som lagene er i samme register, hvilket forekommer i eksempel 12 og 15, samt ved tall 53 og 123.

Disse punktene hører også sammen med tilskitningen av konsonerende elementer, og er en form for tilskitning ved hjelp av orkestrering. Tilskitningen foregår også gjennom harmonikk, ved:

1. Dissonerende (ofte fritonal) harmonisering av diatoniske melodier. Dette forekommer i eksempel 20, 21 og 24, samt ved tall 53.
2. «Unøyaktige» oktavdoblinger av skyggelagte melodier, slik at det oppstår et dissonerende stort sekund-intervall, noe som forekommer i eksempel 9.
3. Bruk av fikserte intervaller i harmonisering av melodier, hvilket forekommer i eksempel 22.
4. Bruk av ett dissonerende element som skitner til andre konsonerende elementer i en tekstur, som forekommer i eksempel 3 og 10, samt ved tall 58.3-58.5.
5. Bruk av orgelpunkt som står i en fjern relasjon til akkordene over. Dette skjer i eksempel 11 og 12.

En del av virkemidlene når det gjelder orkestrering i *Vårofferet* er svært komplekse, og er vanskelige å forstå ved lytting, uten partituret tilgjengelig. Da Prokofiev hørte *Vårofferet* hadde han ikke partituret tilgjengelig. Han hadde heller ikke et medium som gjorde det mulig for ham å lytte til verket gjentatte ganger. Det er interessant at det var Stravinskys orkestrering Prokofiev beundret mest, og i sine kommentarer om verket var det orkestreringen han trakk frem som det geniale. Analysen vil ta for seg orkestreringen av *Skytisk Suite*, og se på om det er noen likheter og forskjeller, og vurdere hvorvidt Prokofiev har hentet mye fra Stravinskys orkestrering i *Vårofferet*.

Kapittel 3: Analyse av *Skytisk Suite*

Om verket

Skytisk Suite er laget av skissene til en uferdig ballett, *Ala i Lolly*, som ble bestilt av Sergej Diaghilev til hans *Ballets Russés* i 1914. Det var meningen at balletten skulle settes opp på programmet i 1915, men dette ble ikke noe av da Diaghilev oppfattet musikken som en åpenbar imitasjon av Stravinsky (Maes 2002: 231), samtidig som han savnet et *russisk* element i selve musikken, og kritiserte handlingen som gammeldags (Press 2006: 8, 136). Prokofiev valgte å gjøre om skissene til en suite i fire satser. Verket er svært dissonerende, og han så det også selv som et av sine mest dissonerende i karrieren (Redepenning i Grove music online, Prokofiev, Sergey). Handlingen er som tidligere nevnt plassert hos Skyterne, og musikken uttrykker store deler av tiden en voldsom primitivisme, noe skyterne ble assosiert med i datidens Russland (Taruskin 1996: 856). Orkesteret er veldig stort, og er i bruk mye av tiden. Verket har blitt sammenlignet med og sett i lys av *Vårofferet*, noe som har vært en fordel da det slik har fått oppmerksomhet. Samtidig har det vært vært en ulempe, fordi det har blitt målt opp mot det 20. århundrets mest populære verk.

Akkurat hvilke musikalske temaer som skal illustrere hva er litt vanskelig å vite, da den opprinnelige balletten hadde fem satser, mens suiten bare har fire. Det er heller ikke lagt ved et program til suiten, men Prokofievs skisser i dagbøkene sine gir et godt inntrykk av handlingen. Verket handler om Ala, datteren av solguden Vélèss, og hennes menneskelige beskytter Lolli, en skytisk kriger. Anti-helten Chuzhbog kidnapper Ala, og forsøker deretter å nærme seg henne flere ganger mens hun er bundet fast til et tre. Hver gang han forsøker å nærme seg, kommer *moon maidens* (månestrålene) frem fra skyene og holder han på avstand. Lolli forsøker å redde Ala, men mister livet i sin kamp mot Chuzhbog. Verket slutter med at solguden Vélèss overvinner Chuzhbog. Dette er fremstilt som en storslått soloppgang. I den opprinnelige ballett-versjonen ble Lolli gjenopplivet av Ala, som blir dødelig i hans sted. Satsene har programmatisk tittel, som illustrerer handlingen:

1. sats: The Worship of Vélèss and Ala (L'adoration de Vélèss et de Ala)
2. sats: The Enemy God and the Dance of the Dark Spirits (Le dieu ennemi et la danse des esprits noirs)
3. sats: Night (La nuit)
4. sats: The Glorious Departure of Lolly and the Rise of the Sun (Le départ glorieux de Lolly et le cortège du Soleil)

Besetning

Treblåsinstrumenter:

1 pikkolofløyte, 3 fløyter (den tredje dobler på altfløyte), 3 oboer, engelsk horn, 3 klarinetter (den tredje dobler på Eb-klarinet), bassklarinet, 3 fagotter og kontrafagott.

Messinginstrumenter:

8 valthorn i F, pikkolotrompet i D, 4 (eventuelt 5) trompeter (tredje dobler på Eb-trompet), 4 tromboner og 1 tuba.

Perkusjon:

Pauker, klokkespill, xylofon, 2 cymbaler, tamtam, triangel, basstromme, skarptromme, tamburin, 2 harper, celesta og piano.

Strykeinstrumenter:

1. fiolin, 2. fiolin, bratsj, cello og kontrabass.

Prokofievs syn på orkestrering

Prokofievs syn på orkestrering kan virke å være annerledes enn Stravinskys, som mente at komposisjon og instrumentasjon var én og samme prosess. Prokofiev uttaler seg flere ganger om instrumentasjon som et separat anliggende, og han virker svært interessert i å lære om emnet (Phillips 2006a: 763 & 765). Videre skriver han også i sine dagbøker at orkestreringen av *Skytisk Suite* ble gjort etter at komponeringen var ferdig, og at det var en «...dreadfully difficult thing to orchestrate...» (Phillips 2006b: 52). Som nevnt betraktet han også Stravinskys evner hva gjelder orkestrering som noe adskilt fra hans evner som komponist, hvilket underbygger dette. Med andre ord representerer Stravinsky og Prokofiev to motpoler i denne sammenheng.

The Worship of Vélès and Ala

Første del av satsen har et voldsomt, dissonerende uttrykk, der store deler av orkesteret spiller samtidig. Fra og med tall 8 er musikken mindre voldsom med en neddempet dynamikk, samtidig som harmonikken fortsatt er dissonerende. Satsen bygger i stor grad på tre temaer, og de sentrale virkemidlene er orgelpunkt, harmoniske sjikt, heterofone doblinger, akkorder med tillagte sekunder og akkompagnerende teksturer i melodiske instrumenter med perkusive anslag (piano, celesta og harpe). Det første jeg vil se på er hvordan melodien er differensiert ved hjelp av heterofone doblinger i en tekstur som utgjør *melodi og akkompagnement*.

Ekstremt antall heterofone doblinger av melodien (2.1–2.3)

Eksempel 26 viser bare ett av de tre elementene i teksten, som holder seg stabil til tall 3. Hele orkesteret er i bruk, konsentrert om noen få elementer, der to av tre er heterofont doblet. Harmonikken er krass, som sammen med glissando-effekter, høyt volum og utstrakt bruk av slagverk, bidrar til å gjøre helheten voldsom.

Eks. 26

A (a) Melodi
Picc. trp.
Trp. 2
Hn. 1-8 + Trp. 3
ff molto pesante

A (b) Mel. heter. dbl.
Fl. picc.
Fl. 1
Cl. picc.
Cl. 1
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
ff
tr b

A (c) Mel. heter. dbl.
Fl. 3
Cl. 1
Cl. 2
ff
Fl. 2

A (d) Mel. heter. dbl.
ff

A (e) Mel. heter. dbl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
ff energico

A (c) Mel. heter. dbl.
Trp. 1 + Xylo.
ff energico

A (a): Skyggelagt melodi harmonisert med parallelle kvinter i pikkolotrompet, trompet 2-3 og horn 1-8.

(b): Heterofon dobling av A (a) i pikkolofløyte, 1. fløyte, pikkoloklarinett, obo 1-2 og engelsk horn.

(c): Heterofon dobling av A (a) i 3. fløyte og klarinett 1-2.

(d): Heterofon dobling av A (a) i 2. fløyte.

(e): Heterofon dobling av A (a) i 1. fiolin, 2. fiolin og bratsj.

(e): Nesten identisk som øverste stemme i A (e) i 1. trompet og xylofon.

B: Akkorder i trombone 1-3

C (a): Orgelpunkt i bassen (mellom C og G) i cello divisi a 2, kontrabass, tuba, kontrafagott og pauker.

(b): Heterofon dobling av C (a) i form av triller i fagott 1-3 og bassklarinet.

Teksturen i eksempel 26 består av tre separate teksturale elementer, men kan kategoriseres som *melodi og akkompagnement*. Akkompagnementet består av et orgelpunkt i bassen som alternerer mellom C og G, og akkorder som veksler mellom A7 og G#7. Element A og B utgjør tilsammen parallellførte akkorder (A7#5#9 og G#7#5#9), som klinger over det alternerende orgelpunktet. Til tross for at A og B sammen utgjør parallellførte akkorder, er det ett aspekt som gjør A tydelig adskilt fra B: heterofone doblinger. De heterofone doblingene skiller seg hovedsakelig fra hverandre grunnet rytmisk- og melodisk utforming. De mange «unøyaktige» doblingene, gjør at jeg oppfatter elementet som selvstendig, da det er blitt differensiert i så stor grad, mens element B ikke har noen differensieringer. Som eksempelet viser spilles element A på hele fem (nesten seks) forskjellige måter. Det er flere rytmiske nivåer i de forskjellige doblingene: halvnoter, 4-deler, 8-deler, 16-deler og umålte triller. Dette er en systematisk og sikker måte å gå frem på for å lage heterofone doblinger. Som eksempelet viser, lar Prokofiev flere av de heterofone doblingene veksle mellom oktavene. Ved siden av dette, er det en utstrakt bruk av glissando som forslag til utvalgte slag. A (a) er definitivt den sterkeste av doblingene, særlig skinner melodien i den énstrøkne oktaven frem, som er en naturlig følge av at det spilles av 8 horn og én trompet.

Som nevnt består teksten av tre separate teksturale elementer, men ved differensiering av ett element på denne måten, skapes et lydbilde som er mye mer kaotisk enn det tre elementer skulle tilsi. Til tross for at teksten bli mer kaotisk ved bruk av heterofone doblinger, er det nettopp melodien som blir doblet, slik at den fortsatt kommer frem i lydbildet. Slik jeg ser det er dette en teknikk som skaper en opplevelse av kaos, uten at elementene forsvinner i lydbildet. Ved å legge til andre teksturale elementer, ville kaoset økt, men den melodiske forgrunnen ville blitt svekket. Som jeg nevnte i oppsummeringen av orkestreringen i *Vårofferet*, er det to forskjellige tilfeller av kompleks orkestrering: kompleks orkestrering på bakgrunn av en allerede kompleks tekstur, og kompleks orkestrering på bakgrunn av en enkel tekstur. I det første tilfellet er den komplekse orkestreringen en nødvendighet, fordi teksten allerede er kompleks, og det således er umulig å unngå at orkestreringen blir slik. I det andre tilfellet er det et bevisst valg å gjøre en enkel tekstur mer kompleks enn den opprinnelig er, ved hjelp av orkestrering. Eksempel 26 demonstrerer hvordan

det sistnevnte tilfellet gjøres på en forbilledlig måte.

Foruten det som allerede er diskutert, bidrar den heterofone doblingen i bassen delvis til det kaotiske lydbildet. Den største bidragsyteren til dette er riktignok slagverk (to cymbaler, triangel, og to tamburiner), som crescenderer fram til slag 1 og 3 i hver takt. Pauker dobler bassen, og basstrommen spiller aksentuerte 4-deler på slag 1 i hver takt. Slagverkseksjonen er her altså veldig aktive, og tar opp en stor del av lydbildet. Pauker og basstromme skaper dyp «rumling», mens cymbaler og tamburin skaper høyfrekvente «krash-lyder». Eksempel 26 viste først og fremst hvordan en enkel tekstur kan gjøres kompleks ved orkestrering.

To harmoniske sjikt – orgelpunkt og akkorder med tillagte sekunder (4.1–4.2)

Teksturen i eksempel 27 holder seg stabil til og med tall 5 (med tynnere instrumentering fra tall 5), med unntak av en kromatisk linje i oktaver i trompet og trombone i tall 3. Den består av flere orgelpunkter (på tonene C og G), en skyggelagt melodilinje harmonisert som akkorder med tillagte sekunder, og tremolo i store deler av slagverkgruppen. I tall 6 er de teksturale elementene beholdt, men det legges til arpeggioer i harpe 1 og 2. Derfor vil kunnskap om disse to taktene gi innsikt i et langt strekk.

Eks. 27

The score consists of four staves labeled A, B, C, and D. Staff A is for Trumpets 1-4 + Piano, marked *fff*. Staff B is for the woodwinds and strings, marked *fff*. Staff C is for Timpani, marked *fff*. Staff D is for 1/2 Violins + Basses 1-2 + Tuba, marked *fff*. The score is in 4/4 time and features complex textures with multiple layers of sound.

A: Orgelpunkt i forgrunnen i trompet 1-4 (trompet 5 valgfri) og piano.

B: Skyggelagt melodilinje harmonisert som rene treklanger med tillagte små sekunder, i pikkolofløyte, fløyte 1-3, obo 1-3, engelsk horn, klarinett 1-3, bassklarinet, horn 1-8, trombone 1-4, 1. fiolin divisi a 3, 2. fiolin divisi a 3 og bratsj divisi a 3.

C: Orgelpunkt i pauker.

D: Orgelpunkt i bassen i cello, kontrabass, fagott 1-3, kontrafagott og tuba.

Teksturen består som nevnt av en skyggelagt melodi harmonisert som rene dur/moll-akkorder med tillagte sekunder, og tre orgelpunkt som er bygd på tonene C og G. Element A har også en melodisk rolle, og er det elementet som er fremst i lydbildet. Nettopp det faktum at A er så fremtredende i lydbildet gjør teksturen vanskeligere å få taket på. Element B ser absolutt ut til å være det dominerende melodiske elementet, men konkurrerer med A om oppmerksomheten, og havner noe i skyggen av A. Hadde B kommet klart frem kunne dette blitt betraktet som en *melodi og akkompagnement*-tekstur, der de tre orgelpunktene utgjorde akkompagnementet.

De tre orgelpunktene utgjør et harmonisk sjikt som står i kontrast til B, som utgjør et annet. Det er ikke her snakk om polytonalitet, da B ikke kan sies å skape et tonalt senter. Dette er heller et eksempel på polyakkordikk som består av to separate harmoniske sjikt, der A, C og D danner en kvintakkord, mens B utgjør flere akkorder som er i en fjern relasjon til A, C og D. Akkordene i element B følger et tydelig prinsipp, og er det Vincent Persichetti kaller *added-note-chords* (1961: 109). De lages ved at rene dur/moll-akkorder blir *skitnet* til ved å legge til én tone som befinner seg ett sekund unna en av akkordtonene, i dette tilfellet en liten sekund. I eksempel 26 ble melodien gjort grumsete ved at den ble doblet heterofont i flere instrumenter, hvilket jeg betrakter som en måte å *skitne* til melodien på. I eksempel 27 er det altså harmonikken, og akkordene som blir skitnet til. Tilskitning av harmonikken i en tekstur er, som jeg har vist gjennom analysene, et gjennomgående trekk ved *Vårofferet*, men metoden som er brukt i eksempel 27 skiller seg fra de jeg nevnte i oppsummeringen i kapittel 2. Her blir et lite sekund-intervall lagt til de rene dur/moll-akkordene, som er en systematisk metode for å oppnå en slik tilskitning. I dette tilfellet er også det ene elementet konsonerende, mens det andre er dissonerende. I *Vårofferet* er ofte elementene hver for seg konsonerende, og det er kombinasjonen av elementene som skaper dissonansen. I eksempel 27 er elementene tilnærmet like fremtredende, slik at det ikke er ett element som skitner til harmonikken i en ellers konsonerende tekstur.

Differensiering av det melodiske elementet

Eks. 28

Treblåsere
Messingblåsere
Strykere

fff

Eksempel 28 viser doblingene i element B fra eksempel 27. Samtlige elementer spiller *fff*, noe som skaper en utfordring med tanke på balanse mellom elementene. Trompeter som spiller *fff* kan fort overdøve treblåsere og strykere. Når pauker, cymbaler, tamburiner, tamtam, triangel og stortromme også er notert i denne styrkegraden, er det vanskelig for andre elementer å komme frem. Dette er forsøkt gjort ved å doble B i tre oktaver, og la de resterende instrumenter være med på dette elementet. Likevel har Prokofiev benyttet en teknikk som gjør at B blir litt mindre klart, nemlig heterofone doblinger i form av en kombinasjon av artikulasjoner/spillteknikker, samt ved å kombinere forskjellige rytmiske utforminger av elementet. Han har gjort det slik at B spilles på tre forskjellige måter: legato hos treblåserne med lengre noteverdier, markato hos messingblåserne med 4-deler og 8-deler, og tremolo hos strykerne. Dersom samtlige hadde doblet messingblåserne rytmisk, ville trolig element B kommet mye tydeligere frem, og gjort at teksturen i større grad utgjorde *melodi og akkompagnement*. Det er svært mange instrumenter som er delt ut til dette teksturale elementet, ikke kun for at det skal trenge gjennom lydbildet, men også for å skape en diffus, kompleks klang. Disse heterofone doblingene ligner de som ble brukt i eksempel 25, og har en lignende effekt, i begge tilfellene gjør de elementet mindre markant. Når kombinasjoner av artikulasjoner/spillteknikker blir brukt i *Vårofferet*, er det først og fremst i form av *staccato mot legato*, men effekten der bidrar til å gjøre elementet mer fremtredende og presist, til forskjell fra vagt og tilslørt slik det er her.

Tilslørt akkompagnement – fremtredende melodi (8.1-8.2)

Teksturen i eksempel 29 består av tre elementer: én melodi, ett orgelpunkt i bassen som alternerer mellom tonene C og D, og ett harmonisk element. Element B holder seg konstant til og med 12.2, og danner, sammen med element C, akkompagnementet. Flere melodiske elementer legges til, men akkompagnementet holder seg altså konstant. Tall 14 og 15 er også dominert av samme harmonikk plassert i melodiske instrumenter med perkusivt anslag (transponert en heltone opp), men da med nye arpeggiofigurer. Derfor vil nærstudie av dette eksempelet gi kunnskap om store deler av satsen. Dette er forøvrig gjennomgående for Prokofievs orkestrering: Orkestreringen holder seg stabil over lengre perioder. I *Vårofferet* derimot består som nevnt musikken ofte av horisontale blokker, eller partier som bygger seg opp gradvis der nye elementer innføres på tvers av formdeler. Begge teknikkene bidrar på hver sin måte til å gjøre formdelene utydelige.

A: Melodi i fløyte 1 og fløyte 2.

B (a): Utholdt harmonikk som veksler mellom to akkorder i piano med *sustain*-pedalen nede.
Nederste system doblet av harpe 2 (venstrehånd).

(b): Heterfon doubling av harmonikken B (a) i harpe 2 (høyrehånd), der det er noen brytninger i akkorden.

(c): Heterofon doubling i form av arpeggioer over akkordene i B (a) i celesta.

C: Orgelpunkt i bratsj med bue, og cello pizzicato.

Eks. 29

The musical score consists of five staves. Staff A (Melodi) features a melodic line with dynamics *pp* and *pp*, and performance instructions *Fl. 1* and *Fl. 2*. Staff B (a) (Harm. uth. + bass) shows harmonic accompaniment with dynamics *pp* and *pp*, and performance instructions *Piano* and *Harp 2 l. h.*. Staff B (b) (Harm uth./arpeggio) shows arpeggiated accompaniment with dynamics *p* and *p*, and performance instructions *Harp 2 r. h.* and *Ped.*. Staff B (c) (Harm. arpeggio) shows arpeggiated accompaniment with dynamics *mp* and *mp*, and performance instructions *Celesta*. Staff C (Bass) shows a bass line with dynamics *pp* and *pp*, and performance instructions *Vla. arco* and *Vcl. pizz.*

Det er særlig ett aspekt ved denne teksten som er interessant: bruken av melodiske instrumenter med perkusiv anslag som harmonisk fundament. Det er ingen eksakte doblinger i de tre forskjellige instrumentene som utgjør det harmoniske elementet (B), hvilket betyr at de dobler hverandre heterofont. Dette er et gjennomgående trekk ved verket, særlig er det utstrakt bruk av arpeggierte akkorder. De heterofone doblingene skaper her en tilsørt overflate der det høres svake anslag i flere instrumenter, som smelter sammen til et bevegende teppe. Bruken av sustain-pedal bidrar til å gjøre lydbildet mer slørete, da de to akkordene som alternerer blander seg sammen. Her bruker altså Prokofiev et av pianoets særegne egenskaper, og skaper slik en kvalitet som ingen andre instrumenter kan etterligne. De tre versjonene av B er markert dynamisk veldig svakt, noe som bidrar til at instrumentene smelter sammen. Effekten av denne orkestreringen er en fremtredende melodisk forgrunn som står i kontrast til et tilsørt akkompagnement med små krusninger. En slik orkestrering forekommer aldri i *Vårofferet*, fordi besetningen hverken inneholder harpe, piano eller celesta. På det teksturale planet er dette også en kontrast til *Vårofferet*, da den harmoniske bakgrunnen der nesten aldri består av ett harmonisk element. Der er det i større grad flere separate teksturale elementer som utgjør den harmoniske bakgrunnen. For å oppnå en viss kompleksitet i akkompagnementet, benytter Prokofiev seg av heterofone doblinger, slik at elementet blir tilsørt. Dette er også et eksempel på kompleks orkestrering av en enkel idé.

Tilslørt akkompagnement – skyggelagt melodisk forgrunn (13.1–13.2)

Teksturen i eksempel 30 består av to elementer: en skyggelagt melodilinje, og et akkompagnement bestående av flere heterofone doblinger av ett element. Overordnet hører teksturen til *melodi og akkompagnement*. De to elementene tilhører også to forskjellige sjikt når det gjelder harmonikk. B er bygget på to toner (D og G#), og er plassert i lavt register, mens A er harmonisert fritt, og er plassert høyt over B i register. Teksturen vedvarer ut tall 13, med unntak av at det legges til et utholdt harmonisk element i 13.8–13.10. Akkompagnementet består utelukkende av transponerte tritonus-intervaller med unntak av 13.5. Kunnskap om disse to taktene gir derfor kunnskap om hele tall 13.

Eks. 30

The musical score for Example 30 consists of five parts, labeled A through E, arranged vertically. Part A is the melody, written for two violins (Vln. 1 and 2, divisi a 2) in treble clef, marked *pp dolcissimo*. Part B (a) is an accompaniment for viola (Vla. div. a 2) and two cellos (Vcl. div. a 2 8vb) in bass clef, marked *pp*. Part B (b) is a piano accompaniment for the left hand of the piano (8vb), marked *ppp with sustainpedal*. Part B (c) is an accompaniment for clarinet 3 (Cl. 3) and bass clarinet (+ B. Cl.) in bass clef, marked *p*. Part B (d) is an accompaniment for trombone 4 (Trb. 4) and tuba in bass clef, marked *pp*. Part B (e) is an accompaniment for the double bass (Cb.) in bass clef, marked *pp*. The score shows a tritone interval (D-G#) being sustained across several measures in parts B (d) and B (e).

A: Skyggelagt melodi i 1. fiolin divisi a 2, og 2. fiolin divisi a 2.

B (a): Akkompagnerende tekstur bygget på et tritonus-intervall i bratsj divisi a 2, doblet i cello divisi a 2 (8vb).

(b): Heterofon dobling av B (a) i piano (venstrehånd 8vb).

(c): Heterofon dobling av B (a) i klarinett 3 og bassklarinet.

(d): Utholdt tritonus-intervall i trombone 4 og tuba. Harmonisk likt B (a, b og c).

(e): Stakkato dobling av tuba i kontrabass.

Det er vanskelig å vite hva som var den opprinnelige versjonen av B, som deretter ble differensiert. Trolig var idéen for akkompagnementet en grumsete orkestrering av intervallet D-G#, og det sentrale fokuset var å lage mange forskjellige stemmer bygget på dette intervallet, uten at det nødvendigvis var én opprinnelig versjon. Registeret, antallet heterofone doblinger, klangfargekombinasjonene, samt intervallet teksturen er bygget på bidrar alle til å skape en svært

utydelig, tilslørt tekstur. Basstromme-stemmen bidrar ytterligere til det grumsete lydbildet. Til forskjell fra andre partier i satsen transponeres teksten relativt ofte. I tredje sats benytter Prokofiev seg av lignende akkompagnerende teksturer, forskjellen er at forgrunns melodien der stort sett er unison, slik at den blir veldig fremtredende, noe den altså ikke er i like stor grad her. Harmoniseringen av melodien bidrar ytterligere til den dissonerende overflaten, og varierer forøvrig mellom å være en skyggelagt linje og en part writing-tekstur. Kontrasten mellom melodien og akkompagnementet kunne altså vært større. Effekten av orkestreringen er, til tross for den delvis dissonerende harmoniseringen av melodien, et grumsete akkompagnement med en fremtredende melodi som klinger over. Fordelen med tritonus-intervallet er at det i denne konteksten ikke bekrefter en tonalitet, men skaper et grums i dypet. Slik jeg oppfatter det, bidrar dette til at det akkompagnerende elementet først og fremst blir et støy-element i dypet, uten at det harmoniske aspektet kommer i fokus, noe som ligner på effekten orgelpunktet hadde i eksempel 11.

Klangen i akkompagnementet er svært sammensatt, og består av messingblåsere, treblåsere, strykere og piano. Samtlige orkestergrupper er altså til stede, noe som bidrar ytterligere til den grumsete teksten, da klangen er svært heterogen. På samme måte som i eksempel 29 er teksten gjort kompleks ved hjelp av en utstrakt bruk av heterofone doblinger, og utgjør en kontrast til teksturene i *Vårofferet*, som ofte består av elementer som skiller seg klart fra hverandre. Her består også teksten av ett harmonisk, og ett melodisk element, som er uvanlig i *Vårofferet*.

Harmoniske sjikt og fikserte strukturer (15.1–15.2)

Eksempel 31 viser bare to av elementene i 15.1-15.2, og er en bearbeidelse av teksten i eksempel 29. Det harmoniske fundamentet er likt, men det er lagt til enda et orgelpunkt i bassen. I tillegg blir teksten transponert flere ganger. De akkompagnerende figurene er noe forandret. Her benyttes raskere noteverdier, i tillegg til tremolo i piano og bratsj, noe som gjør teksten mer grumsete, da figurene smelter sammen i enda større grad. Teksten består også av to harmoniske sjikt, der det øverste sjiktet utgjør parallellførte fikserte strukturer.

Eks. 31

8va

Vln. 1 div. a 4

Vln. 2 div. a 4

Fl. 1

Fl. 2

pp

pp

pp

Skyggelagt mel.

Motmelodi

A: Skyggelagt melodi harmonisert med fikserte strukturer i 1. fiolin divisi a 4, og 2. fiolin divisi a 4.

B: Motmelodier i fløyte 1 og 2.

C (a): Arpeggio i celesta.

(b): Raskere arpeggio over samme harmonikk som C (a) i harpe 1.

(c): Tremolo over samme harmonikk som C (a) i bratsj divisi a 2 og piano (høyrehånd).

(d): Ubrutte akkorder med samme harmonikk som C (a) og orgelpunkt i bassen i harpe 2, og piano (venstrehånd).

D: Orgelpunkt i bassen i kontrafagott (8vb) og enda et orgelpunkt i bassen i cello og kontrabass (8vb), identisk med harpe 2 og piano (venstrehånd).

Det er to separate harmoniske sjikt i denne teksturen. Det nederste består av F7 og G7 som alternerer, mens det øverste består av en fiksert struktur som parallellføres. Denne strukturen utgjør en dominant septim-akkord med tillagt liten ters. I en tradisjonell vertikal disponering av denne akkorden vil durtersen være plassert lavest i register, mens molltersen vil være i en lysere oktav. I dette tilfellet er molltersen både i den nederste og øverste oktaven, mens durtersen er i midten. Det er altså ingen tradisjonell «7#9-akkord». Jeg ser på durtersen i dette tilfellet som en tilskitning av melodien, i dette tilfellet en tillagt liten sekund til en mollakkord med tillagt liten septim. Som jeg har nevnt tidligere i mine analyser av *Vårofferet*, er dette til en viss grad nødvendig, for at elementene skal passe inn i den etablerte musikalske konteksten. Konsonerende elementer ville skilt seg ut i en såpass dissonerende kontekst, derfor trenger de en tilskitning. I dette tilfellet går komponisten for en tradisjonell tilskitning, ved å legge til et lite sekund-intervall. Dette er på ingen måte Prokofievs eneste harmoniske virkemiddel for å oppnå dette. I den skyggelagte melodien i eksempel 30 var harmoniseringen dissonerende, uten å følge et system.

Parallellføringen av A tydeliggjør at det er løsrevet fra det andre harmoniske sjiktet, det blir aldri tilpasset transponeringene som gjøres i det nedre sjiktet. Slik jeg har vist tidligere er harmoniske sjikt et virkemiddel som er mye brukt i *Vårofferet*, også der på kompromissløse måter slik det gjøres her. Kompromissløst er et ord som er beskrivende for harmonikken i begge verkene. Som jeg også har nevnt tidligere er sjiktene hver for seg ofte konsonerende i *Vårofferet*, mens de i *Skytisk Suite* ofte er dissonerende hver for seg. Begge tilnærminger skaper en overordnet dissonerende overflate, og det er vanskelig å si hvilken metode som skaper den mest dissonerende overflaten. Jeg tror at dersom sjiktene er tilstrekkelig adskilt, vil det være enklere å oppfatte to sjikt som er konsonerende hver for seg, enn to sjikt som begge er like dissonerende. Til tross for at helheten kanskje blir like dissonerende, tror jeg av denne grunn at musikken i *Vårofferet* blir mer tilgjengelig enn i *Skytisk Suite*.

Harmoniske sjikt, tilslørt akkompagnement, og tilskitnet melodi (16.2– 16.3)

Jeg har delt opp 16.2-16.3 i to noteeksempler der 32 viser elementene som tilhører det nederste harmoniske sjiktet og 33 viser tilsvarende det øverste sjiktet, som betyr at både eksempel 32 og 33 referer til disse to taktene. I dette partiet kombineres fire aspekter som er karakteristiske for satsen: orgelpunkt i bassen, melodiske elementer som blir skitnet til, akkompagnerende teksturer i melodiske instrumenter med perkusive anslag som er heterofont doblet, og bruk av harmoniske sjikt. Det sier seg selv at en tekstur bestående av disse fire elementene trolig låter ganske ekstremt, noe det også gjør, men i dette tilfellet først og fremst ekstremt tilslørt. Et aspekt som bidrar til å gjøre helheten tilslørt er den neddempede dynamikken, som blant annet sørger for at bakgrunnelementet smelter sammen.

Eks. 32

The musical score for Example 32 consists of five staves. The top staff is labeled 'Melodi' and contains a melodic line for 'Via. div. a 2' (Violin II) with dynamics *p* and *esspress.* and 'con sord.' (con sordina). The second staff is labeled 'Mel. harm.' and contains a harmonic line for 'Hn. 1 - 8' (Horn 1-8) with dynamics *p*. The third staff is labeled 'Akk. arpeggio B (a)' and contains an arpeggiated line for 'Harp 1' with dynamics *pp*. The fourth staff is labeled 'Akk. arpeggio B (b)' and contains an arpeggiated line for 'Harp 2' with dynamics *pp*. The fifth staff is labeled 'Akk. arpeggio B (c)' and contains an arpeggiated line for 'Piano' with dynamics *pp*. The bottom staff is labeled 'C Bass' and contains a bass line for 'Piano' with dynamics *pp*, and includes markings for 'Timp.' (Timpani) and 'Vcl. + Cb.' (Violoncello and Contrabasso).

A: Melodi i oktavavstand i bratsj divisi a 2 og horn 1-2. Horn 3-8 fyller inn oktaven harmonisk, noe som gjør elementet til en skyggelagt melodi.

B (a): Arpeggio i harpe 1.

(b): Annen arpeggiofigur i harpe 2.

(c): Enda en annen arpeggiofigur i piano.

C: Orgelpunkt i bassen i cello, kontrabass, pauker, piano (bare delvis) og harpe 2 (bare delvis).

D: Utholdt harmonikk i 1/4 fiolin 1, og 1/4 fiolin 2.

E (a): Skyggelagt melodisk motstemme i resten av 2. fiolin divisi a 3, harmonisert parallelt.

(b): Skyggelagt melodisk svar i resten av 1. fiolin divisi a 3, harmonisert parallelt.

Det er to ting som er spesielt med melodien i eksempel 32. Det ene er instrumenteringen, det andre er harmonikken. Det harmoniske og melodiske er gitt til to forskjellige instrumentgrupper. Bratsj spiller melodien i oktavavstand, og hver oktav blir doblet av et horn, mens de resterende hornene «fyller» oktaven med en svært dissonerende harmonisering. Effekten av dette er at melodien

kommer klart fram, men på referanseinnspillingen er det nesten bare klangen fra bratsjene som kommer frem. Jeg hører at det er noe som følger melodien, men det blir vanskelig å oppfatte harmonikken i stemmene som følger melodien. Dette er smart orkestrering: Melodien blir sterkere, og kommer klart frem i lydbildet, samtidig som teksturen blir skitnet til slik at elementet passer inn i konteksten. Ved å se på harmonikken i B og C, blir det åpenbart at tilskitningen tar utgangspunkt i nettopp de to elementene som utgjør det nedre harmoniske sjiktet. A ligner harmonisk på B, men er tilskitnet med flere toner. Element B utgjør på slag 1 i 16.2 en F-dur akkord, mens A utgjør en F-dur akkord med tillagt stor septim, liten ters og liten sekst. Med andre ord er samtlige akkordtoner i F-dur treklangen skitnet til med et lite sekund-intervall. Mønsteret blir fulgt ut tall 16, men ikke gjennomgående i like ekstrem grad. Det akkompagnerende elementet i seg selv, inneholder ikke nok dissonanser til å lage et dissonerende lydbilde som passer inn i satsen. Derfor er det nødvendig med noen ekstra tillagte toner slik at harmonikken ikke blir for konsonerende. Som eksempelet viser er det mellom 4 og 6 forskjellige toner i akkordene, gjerne innenfor én oktav, hvilket betyr at det av og til nesten er snakk om kluster-akkorder.

Som jeg har diskutert tidligere skaper orkestreringen av akkompagnementet en tilsørt overflate, der instrumentene smelter sammen. I eksempel 32 er dette understreket ved at de forskjellige arpeggiofigurene har hvert sitt rytmiske nivå, slik at det ikke er en klar underdeling i akkompagnementet. Her er B såpass tilsørt at det er umulig å høre de forskjellige instrumentene på innspillingen. Bratsjgruppen som spiller melodien i element A kommer tydelig frem foran denne slørete bakgrunnen. Dersom ikke selve melodien var blitt skilt ut til en egen instrumentgruppe (bratsjene), ville trolig A og B blandet seg sammen i større grad, som ville gjort helheten utydelig. Prokofiev unngår dette ved å la melodien klinge i bratsjene, mens hornene skitner til melodien. Dette gjør også jobben noe lettere for dirigenten som enkelt kan be bratsjene spille mer ut, fremfor å forsøke å få deler av horngruppa til å spille ut. Prokofiev har altså et bevisst forhold til hvor metningspunktet er, det punktet der alt blir kaos, og unngår dette til tross for en kompleks tekstur.

Harmoniske sjikt

Eks. 33

D
Uth. harm.

E (a)
Mel. parallell harm.

E (b)
Mel. svar
parallell harm.

Eksempel 33 viser det øverste harmoniske sjiktet i tekturen i 16.2–16.3, som består av et utholdt harmonisk og to melodiske elementer som svarer hverandre, der begge er harmonisert parallelt. På slag 1 og 3 i hver takt utgjør de melodiske elementene en G#7#9-akkord, som er den samme akkordtypen som ble parallellført fra tall 14. Til tross for at harmonikken i det nedre harmoniske sjiktet forandrer seg til stadighet, holder element D og E seg stabile ut tall 16. Dette understreker selvstendigheten til de to sjiktene. Slik jeg ser det, er det altså selve klangen Prokofiev ønsker å beholde i det øverste sjiktet, uavhengig av harmonikken i det nederste sjiktet. Polytonalitet forekommer når det er flere tydelige etablerte tonearter som eksisterer samtidig. Polyakkordikk forekommer når det er flere selvstendige akkorder som klinger samtidig. Det som er spesielt her er at det er én akkord som klinger over en lang periode, mens det samtidig er stor harmonisk variasjon i et annet teksturalt element. Derfor mener jeg at det er nyttig å snakke om harmoniske sjikt, fremfor polyakkordikk og polytonalitet. Det øverste harmoniske sjiktet kommer klart frem i lydbildet her, mye grunnet det ekstremt slørete akkompagnementet, som E står i kontrast til. Ved siden av dette gjør plasseringen i registeret at element E kommer tydelig fram. Ved å orkestrere bakgrunnen slik at den blir såpass tilslørt, skaper Prokofiev plass til de gjennomsløkte elementene, og bringer dem til forgrunnen.

Dette minner om bruken av harmoniske sjikt i *The Exalted Sacrifice – Introduction*, der det ene laget består av parallellførte mollakkorder. Der er det, slik jeg ser det, også selve klangen til mollakkorden Stravinsky ønsker, uavhengig av hva som skjer i det andre harmoniske sjiktet. Det er denne kompromissløse harmonikken som kjennetegner de to verkene, og i begge tilfellene jeg nevnte her er også det øverste harmoniske sjiktet samtidig en skyggelagt melodisk linje, en teknikk som går igjen.

The Enemy God and the Dance of the Dark Spirits

Den første og siste delen av satsen kan beskrives som brutal og vill (fra starten til og med tall 21, samt fra tall 29 til slutten), mens midtdelen kan beskrives som grotesk og humoristisk (tall 23-29). Satsen er preget av kontrasterende deler som avbryter hverandre, særlig fra tall 23-28, hvilket minner om blokk-kontrastene i *Vårofferet*. En av forskjellene er at det gjerne er litt lengre mellom de kontrasterende delene her. I tillegg er åpningen svært dramatisk, og består av en skyggelagt melodi harmonisert med relativt konsonerende akkorder, som beveger seg over et heterofont dobbelt orgelpunkt i bassen. Dette minner om 62.3–63.16 i *Ritual of the Two Rival Tribes*.

Skyggelagt melodi over heterofont dobbelt orgelpunkt (20.7–20.9)

I eksempel 34 skal jeg fokusere på harmonikken, og instrumenteringen av den skyggelagte melodien, samt se på hvordan den forholder seg til orgelpunktet. Teksturen holder seg stabil ut tall 21. Fra starten av tall 20 er teksturen også svært lik, den eneste forskjellen er at den skyggelagte melodien der er harmonisert med et rent kvint-intervall.

Eks. 34

The musical score for Example 34 is written in 4/4 time and consists of three parts: A, B, and C. Part A, labeled 'Skyggelagt mel.', is in treble clef and features a melody with a dynamic marking of *ff*. It is played by Horns 1-8, Clarinets 1-3, Bass Clarinet, Violins 1 and 2, Viola, and Violoncello. Part B, labeled 'Bass-ostinat', is in bass clef and consists of two staves: (a) and (b). Both are marked *ff*. Part (a) is played by Tuba, Timpani, and Contrabassoon (8vb). Part (b) is played by Piano, Contrabassoon (div. a 2), and Bassoon (1-2). Part C, labeled 'Melodisk svar', is in bass clef and marked *ff*. It is played by Trombones 3-4 and Trombones 1-2.

A: Skyggelagt melodi i horn 1-8, klarinett 1-3, bassklarinet, 1. fiolin, 2. fiolin, bratsj og cello.

Fløyte 1 og trompet 1 kommer inn i takt 8 og spiller topptonen. Klarinettene spiller legato.

B (a): Bassostinat i tuba, pauker og kontrafagott (8vb).

(b): Heterofon dubling av B (a) i piano, kontrabass divisi a 2, og fagott 1-2.

C: Melodiske «svar» i trombone 3-4 (vekselvis trombone 1-2).

Satsen åpner med et voldsomt orgelpunkt/ostinat i bassen, som er plassert i samtlige orkestergrupper. Orgelpunktet er skrevet på to forskjellige måter, der den ene varianten spiller 8-deler mellom E og F, mens den andre varianten spiller 4-deler på E. Dette bidrar til å gi den råskapen som høres, da det oppstår et lite sekund-intervall i dypet mellom disse to variantene. Videre bidrar slagverk-gruppen sterkt, særlig kommer pianoet frem med markante anslag, og skaper et sterkt rytmisk driv. I 20.1 legges det til en skyggelagt melodi som er harmonisert med et parallelt kvint-intervall (til og med 20.6), et intervall som er resonnerende, samtidig som det har en viss tonal

anonymitet knyttet til seg. Noteeksempelet starter på 20.7, og viser at den fortykkede melodilinjens her er harmonisert annerledes, men fortsatt med svært resonnerende strukturer: nemlig kvart-strukturer. Akkordene består ikke utelukkende av rene kvarter, men også av tritonus og terser, som bidrar til å gi farge til den overordnede kvart-harmonikken. Rene kvart-strukturer har en nøytral lyd, og gjør naturligvis at akkordene klinger tilnærmet likt identiske. Det er altså nødvendig å bruke terser og tritonus for å skape mer variasjon, og det benyttes her i tilfeller der toner skal fremheves.

Dette eksempelet minner som sagt sterkt om partiet fra 62.3 til og med hele 63 i *Vårofferet*. Der er også resonnerende akkorder plassert over et intenst orgelpunkt som er doblet heterofont i forskjellige instrumentgrupper. En forskjell er at tonene i orgelpunktet var vanskelig å høre der, mens det i dette eksempelet klinger tydelig. I eksempelet fra *Vårofferet* står også akkordene i et fjernt forhold til orgelpunktet, noe som bare delvis forekommer her. De rene kvart-akkordene er relativt konsonerende sammen med orgelpunktet, men de akkordene som inneholder en ters eller tritonus er svært fremmede for orgelpunktet (f.eks C#7#9/G# over E på slag 1 i 20.9). Instrumenteringen av den fortykkede melodilinjens er også veldig lik, da den er dominert av horn og strykere som spiller *ff*. Til tross for at klarinettene er med i doblingen, høres doblingene i begge verkene svært like ut, da klarinettene drukner fullstendig. Klarinettens dobling virker meningsløs i denne styrkegraden med såpass sterke instrumenter som horn og strykere. De er i tillegg skrevet legato, som gjør at de blir enda vanskeligere å høre da det ikke er sterke anslag.

Perkusivt akkompagnement (23.1–23.2)

I eksempel 35 skal jeg se på den perkusive harmoniske bakgrunnen. Det kan virke som om Prokofiev har en forkjærlighet for teksturer der melodiske instrumenter med perkusive anslag er dominerende, særlig når flere kombineres samtidig. Her bruker han en tørrere perkusiv klang, som i motsetning til eksempel 29, skaper en relativt gjennomsiktig tekstur som gir mye plass til forgrunnen. Teksturen varer ut tall 23, og fortsetter ved tall 24 transponert en heltone ned. Det samme forløpet forekommer i tall 27-28, da med to nye melodiske elementer i tillegg.

Eks. 35

The musical score for Example 35 is presented in four staves. The top two staves, A (a) Melodi and A (b) Melodisk svar, are in bass clef and 3/4 time. The bottom two staves, B (a) Perkusiv harm. and B (b) Harm. leg., are in treble clef and 3/4 time. The score includes various instrument markings such as Bsn. 1-3, Eng. Horn + Vla., Vln. 1, Vln. 2, Vcl. div. a 2, Cb. + Timp., Fl. 1 + A. Fl., and dynamic markings like *ff* and *mp*.

A (a): Melodi i fagott 1-3.

(b): Melodisk svar i engelsk horn og bratsj.

B (a): Perkusiv harmonikk i 1. fiolin, 2. fiolin, bratsj, cello, kontrabass (alle col legno), pauker og piano.

(b): Legato harmonikk med rask harmonisk rytme i 1. fløyte og altfløyte.

Teksturen i eksempel 35 utgjør *melodi og akkompagnement* bestående av to tydelige adskilte funksjoner: melodier som svarer hverandre, og et perkusivt akkompagnement. Akkordene i akkompagnementet veksler mellom åpne kvinter fra F og B, som gjør harmonikken svært *åpen*. Dette gjør at melodiene ikke oppfattes som veldig dissonerende i forhold til akkompagnementet, til tross for at skalamaterialet som brukes ikke er konsistent. Som jeg har nevnt tidligere, gir col legno svært lite tone, men i større grad et anslag som tilfører teksturen en perkusiv dimensjon. For å gjøre opp for mangelen på klingende toner i akkompagnementet lar Prokofiev altfløyte og 1. fløyte styrke den øverste delen av strykerne. Fløytene ligger i det nederste registeret der de er svake dynamisk, og spiller i tillegg dreietoner fra akkorden til strykerne. Dette tilsier at det ikke er det optimale valget dersom målet er å styrke den harmoniske bakgrunnen. I dette registeret skal det svært lite til for å drukne fløyter, særlig tror jeg paukens rumling bidrar til dette. Dersom det harmoniske skulle styrkes ville det også være naturlig å la fløytene kun spille akkordtoner. Både harmonikken og instrumenteringen gjør at melodien får et stort rom til å utfolde seg, og skaper en svært klar forgrunn og bakgrunn.

Teksturen i eksempel 35 minner om tall 27 i *Vårofferet*, der det ene elementet består av strykere som spiller col legno doblet av treblåsere, i det tilfellet klarinetter. Klarinettene spiller stakkato som gjør at doblingen kommer tydelig frem, i tillegg til at det er plassert i et høyere register. Teksturen består også av flere elementer, som skiller seg fra hverandre klanglig. I eksempel 34 spiller fløytene legato, i tillegg til at doblingen er «unøyaktig» og føyer seg således inn i rekken av enkle teksturer som Prokofiev gjør mer komplekse ved orkestrering.

Tekstur bestående av tre melodiske elementer (25.1–25.2)

Teksturen i eksempel 36 er svært enkel, og består av tre teksturale elementer, der A utgjør en veldig fremtredende forgrunn, mens B og C utgjør bakgrunnen. Teksturen mangler tradisjonelle akkompagnerende elementer, og består egentlig av tre melodiske elementer med svært forskjellig utforming.

Eks. 36

The musical score consists of four staves. Staff A (a) is for Flute 1-2, A. Flute, and Xylophone, showing a staccato melody. Staff A (b) is for Oboe 1-3, Clarinet 1-2, and Piccolo 8va, showing a melody with both legato and staccato passages. Staff B is for Violin 2, Violin 1 8va, and Piccolo 15ma, showing a melodic counterpoint. Staff C is for Viola div. a 2, Violoncello and Bassoon a 1-3, and Contrabass and Cymbal, showing a harmonic accompaniment.

A (a): Stakkato melodi i fløyte 1-2, altfløyte og xylofon.

(b): Dobling bestående av legato og stakkato i klarinett 1-2, obo 1-3 og pikkoloklarinett (8va).

B: Melodisk motstemme i tre oktaver i 2. fiolin, 1. fiolin (8va) og pikkolo (15ma), der det hovedsakelig er etterslagene som høres.

C: Skyggelagt melodisk element i bratsj divisi a 2, cello, fagott 1-3, kontrabass, kontrafagott, horn 1-3 og horn 5-7.

Det er to aspekter som gjør at dette eksempelet skiller seg fra andre partier i verket, nemlig at forgrunnen er dominert av et melodisk slagverkinstrument, samt at alle elementene er melodiske i utformingen. Det er riktignok mange instrumenter som spiller melodien, men xylofonen er såpass sterk at den dominerer lydbildet. Ved første øyekast kan det virke som om melodien er ment å være heterofont doblet der noen spiller stakkato, og andre spiller delvis legato. I dette tilfellet tror jeg legatonotasjonen først og fremst er gjort av idiomatiske hensyn, da det er vanskelig å utføre stakkato 16-deler i et veldig hurtig tempo på obo og klarinett. Derfor deler Prokofiev opp frasen slik at de kan være med ved å la halvparten av frasen spilles legato. Med xylofonen trygt plassert i forgrunnen høres det ikke at klarinettene og oboene spiller legato. Dette er altså ikke et eksempel på *legato mot stakkato* slik det forekommer i *Vårofferet*.

Et annet interessant aspekt ved denne teksturen er at bakgrunnen hovedsakelig består av en skyggelagt melodilinje harmonisert i parallelle kvinter (kun bestående av hvite tangenter, som her medfører at kvintene ikke alltid er rene). Elementet, C, har ikke veldig sterke melodiske kvaliteter, men sterke nok til at man oppfatter dette ved lytting. Instrumenteringen av C er forøvrig ganske lik instrumenteringen av det melodiske elementet fra åpningen av satsen, da det er dominert av horn og strykere. Elementene som utgjør bakgrunnen, B og C, er veldig aktive, men blir til tross for dette plassert i bakgrunnen, hovedsakelig på grunn av register og styrkegraden til xylofonen, som forøvrig er det slagverkinstrumentet som sammen med klokkespill er best egnet til å bryte gjennom orkesteret.

Night

Åpningen av tredje sats er mystisk, preget av tilsørte teksturer der det er vanskelig å skille ut de separate elementene ved lytting. Slik jeg ser det inneholder satsen flere av de vakreste partiene i hele verket, og særlig stikker orkestreringen seg ut på en positiv måte.

Melodi foran et skimrende bakteppe (Takt 1–6)

Åpningen av satsen er utrolig vakker, og skaper en mystisk stemning. Teksturen i eksempel 37 (takt 1–6) utgjør en tydelig forgrunn og bakgrunn, og består av en melodi og et akkompagnement.

Eks. 37

The musical score for Example 37 is presented in two systems, A and B, over six measures. System A (Mel.) features a melody in 4/4 time, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The melody is marked *pp* and is accompanied by Piccolo 8va, Harp 1 & 2 (loco + 8va), and Piano 8va. System B (Uth. harm. triller) features two violin parts, Vln. 1 div. a 2 and Vln. 2 div. a 2, playing tremolos with sordina (*pp con sord.*) in 4/4 time. The tremolos are marked *tr* and *tr_b*.

A: Melodi i pikkolo (8va), harpe 1 og 2 (loco og 8va) og piano (8va).

B: Utholdte triller i 1. fiolin divisi a 2, og 2. fiolin divisi a 2.

Akkompagnementet er plassert lyst i lei et og utgjør halvtonetriller fra en Esus4-akkord. Strykerne er sordinert, hvilket gjør klangen mer matt, fordi overtonene blir mindre fremtredende. Dette gjør at den briljante, skarpe klangen fioliner har i dette registeret blir erstattet av en *mattere* klang. Melodien spilles av pikkolo som er doblet av harpe 1, harpe 2 og piano. Denne typen dobling bidrar til å fargelegge og forsterke anslaget. Den perkusive effekten av doblingen gjør at melodien kommer veldig klart frem, samtidig som det bidrar til at klangfargen blir *kald* og *hard*. Når det gjelder bakgrunnen oppfatter jeg at trillene hos strykerne ikke egentlig skaper et harmonisk fundament, men heller et klanglig *skimmer*, da raske triller gjør at øret ikke oppfatter harmonikken. Derfor blir klangen det sentrale. En slags parallell til denne teksturen finner en i tall 48 fra *Spring Rounds* i *Vårofferet*, der fløyter triller fra Eb-F i tre oktaver, mens bassklarinet spiller melodien doblet av pikkoloklarinet 15ma. Der er det riktignok ingen perkusive eller harmoniske elementer, men utgangspunktet for teksturen likner, da den består av en enkel melodi foran utholdte triller.

I oppaktet til takt 7 tar celesta over melodien, støttet på selektive slag av harpe 1 og 2 som spiller åpne akkorder uten terser (Asus2 og kvintakkord fra E), samtidig som strykerne fortsatt utgjør bakgrunnen. Harpestemmene støtter melodien på slag jeg oppfatter som unaturlige, slik at

taktarten midlertidig blir utydelig. Celesta er et ypperlig melodiinstrument i en gjennomsliktig tekstur med neddempet dynamikk, slik det er her.

Skyggelagt melodi i kanon foran skimrende bakteppe (oppt. 34.1-34.3)

I eksempel 38, som bare viser det ene elementet i teksten, utgjør A (a) og A (b) en skyggelagt melodi i kanon, som beveger seg foran det skimrende bakteppet i 1. og 2. fiolin. Dette eksempelet bidrar til å bekrefte min oppfatning om at de utholdte trillene først og fremst har en klanglig effekt, fremfor en harmonisk effekt.

Eks. 38

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'A (a) Mel.', is for Flute 1-3 and Harp 1 & 2. It shows a melodic line with sustained notes and trills, marked with 'pp'. The bottom staff, labeled 'A (b) Mel. kanon', is for Celesta and 8va. It shows a similar melodic line, marked with 'p molto legato'. Both staves are in 4/4 time and feature a key signature of one flat.

A (a): Skyggelagt melodi i fløyte 1-3 og harpe 1-2,

(b): Skyggelagt melodi i kanon i celesta (loco & 8va).

B: Utholdte triller i 1. fiolin divisi a 2, og 2. fiolin divisi a 2.

Intervallene i skyggeleggingen varierer, men er relativt konsonerende, da de ikke inneholder små sekunder, store septimer eller små noner. Dette er de intervallene jeg betrakter som mest dissonerende, som underbygges av Vincent Persichetti (1962: 15-16). Tritonus kunne riktignok også vært med i denne kategorien, men oppfatningen av dette intervallet er at graden av dissonans avhenger av kontekst (ibid.: 14-15). Uansett om konteksten gjør at det oppleves relativt konsonerende eller dissonerende, er det et intervall som gjør en akkord *skitten*. I tall 34 blir det klart at trillene i 1. og 2. fiolin ikke har en harmonisk funksjon, men heller en klanglig funksjon fordi harmoniseringene virker konsonerende, til tross for at de på papiret står i dissonerende forhold til strykernes utholdte triller. Det kan for såvidt betraktes som to harmoniske sjikt, men slik jeg ser det har altså ikke trillene en harmoniske funksjon. En parallell til dette er det heterofont doblede orgelpunktet i tall 62.3–63.16 i *Ritual of the Two Rival Tribes* fra *Vårofferet* som eksempel 11 viser. Der fungerer orgelpunktet først og fremst som et *surr* i dypet, som definitivt påvirker støtene over, men på en ubestemmelig måte.

Skyggelagt melodi og nedgående triller (34.5-34-6)

Eksempel 39 viser en nydelig orkestrering som består av en skyggelagt melodi med varierende omfang, og trinnvis nedgående parallellførte sus4-akkorder der alle tonene triller oppover.

Eks. 39

The musical score is in 4/4 time and consists of two parts, A and B. Part A, labeled 'Mel. harm.', is written on a single staff and features a melody with changing registers. It includes parts for Celesta (Cel.), Flute 1 (Fl. 1), Flutes 1-2 (Fl. 1-2), and Flutes 1-3 (Fl. 1-3) with Celesta. Part B, labeled 'Uth. harm. triller', is written on three staves for Violin 1 (Vln. 1 div. a 2), Violin 2 (Vln. 2 div. a 2), and a third staff. It features descending trills starting from a half note and moving to a quarter note, with dynamics marked *pp*. The trills alternate between half and whole notes, and the notes are marked with *tr*, *tr^b*, and *tr[#]*.

A: Skyggelagt melodi med svært varierende omfang i register i celesta og fløyte 1-3. Fløytene settes inn én etter én.

B: Trinnvise nedadgående triller i 1. fiolin divisi a 2, og 2. fiolin divisi a 2.

Her beveger 1. og 2. fiolin seg nedover i heltone-avstand fra Esus4 til Csus4. Trillene veksler mellom halvtoner og heltoner, og virker å være valgt på bakgrunn av den harmoniske relasjonen til A. Element B kaster et nydelig skimmer over den harmoniserte melodien i fløyte 1-3 og celesta. Tonene hos strykerne samsvarer ikke med tonene i fløyter og celesta, men de står heller ikke i et veldig dissonerende forhold til hverandre. Riktignok oppstår det noen små sekunder mellom tonene det trilles *til*, men disse er hakket mindre vektlagt, slik at det ikke oppleves særlig dissonerende. Igjen er spørsmålet hvorvidt trillene påvirker harmonikken til fløytene, noe jeg synes de gjør i litt større grad her, men fortsatt er det fløytene som i størst grad definerer harmonikken. Til sammen utgjør de, dersom man kun regner med tonen som trilles fra, omvendinger av akkordtyper som:

- 1) Durakkorder med tillagt stor none, stor sekst og stor septim.
- 2) Mollakkorder med tillagt kvart og liten septim
- 3) Sus-akkorder med liten septim, stor none og stor sekst.

Det man med rette kan snakke om her, er hvordan elementenes plassering i forgrunn og bakgrunn påvirker vår oppfatning av harmonikken. Etersom fløytene og celestaen er i forgrunnen blir det de som dominerer, noe som gjør at de nevnte akkordtypene høres tydelig. Dette er også et tema som blir diskutert i analysene av *Vårofferet*, da særlig i forbindelse med dynamiske forskjeller. Påvirkningen er vanskelig å definere, men forgrunnen blir utvilsomt influert av bakgrunnen, men på en ubestemmelig måte.

Ett dissonerende element (34.7-34.8)

Eksempel 40 illustrer først og fremst hvordan det også i *Skytisk Suite* forekommer teksturer der ett element, i dette tilfellet element C, skitner til en ellers konsonerende tekstur, her bestående av element A og B. Her er det dissonerende elementet også adskilt ved hjelp av klangfarge.

Eks. 40

con sord.

A
Uth. harm. Hn. 1-5 pp

B
Uth. harm. tr Vln. 1 div. a 2 pp
triller tr Vln. 2 div. a 2 pp

C
Akk. perk. pizz. Hp. 1 & 2 p
Vla. div. a 2
Vcl. div. a 2
Cb. div. a 2

A: Utholdt harmonikk i horn 1-5 med sordin.

B: Utholdte triller i 1. fiolin divisi a 2, og 2. fiolin divisi a 2.

C: Stakkato akkorder i harpe 1-2 og bratsj divisi a 2, cello divisi a 2 og kontrabass divisi a 2. Alle pizzicato.

Teksturen består som sagt av tre elementer: utholdt harmonikk i horn 1-5, utholdte triller i 1. og 2. fiolin, og pizzicato akkorder i bratsj, cello, kontrabass og harpe 1-2. A og B har noe forskjellig harmonikk, men er likevel konsonerende, og i denne konteksten vil det være riktig å si at de hører sammen harmonisk. Forøvrig gjelder den samme problematikken her vedrørende triller, og harmonisk forgrunn og bakgrunn. Element C, derimot, står i et dissonerende forhold til de øvrige elementene, grunnet basstonen. Element C fungerer som en forstyrrelse av A og B, og er klanglig adskilt, hvilket tydeliggjør denne funksjonen. Dette er det første ordentlig dissonerende elementet i satsen. Dette virkemiddelet minner om eksempel 4 fra *Vårofferet*, der en Eb7#9-akkord plutselig spilles sterkt i en tekstur som ellers utgjør Eb-dorisk skalamateriale. Det er kun én tone som er dissonerende, men den ene tonen har stor påvirkningskraft på hvordan helheten låter. Element C utgjør i 34.7 Eb-dur/A, som er blant de mest dissonerende tonene man kan legge under en Eb-durakkord, sammen med tonene E, B, Gb og D. Som eksempelet viser, er den påfølgende takten den samme tekturen, flyttet en halvtone ned.

Ekstrem bruk av heterofone doblinger i den harmoniske bakgrunnen (35.1–35.2)

Eksempel 41 viser en type tekstur som var vanlig i 1. sats, og som er svært mye brukt i 3. sats, nemlig heterofone doblinger av det harmoniske elementet. Det er primært dette jeg skal se på her.

Eks. 41

The musical score for Example 41 is in 4/4 time and consists of four staves.
 Staff A: Horns 1-2 (open), Horns 6-8 (stopped), Basses 1-3, Trombones, Tuba, and Piano 8vb.
 Staff B (a): Trombones 1-4.
 Staff B (b): Violins 1 and 2.
 Staff B (c): Violoncello and Double Bass.
 Dynamics include *mf* and *pp*.
 Performance markings include *p*, *pp*, *mf*, *pp*, *tr*, and *3*.

A: Aksentuert utholdt tone i horn 1-2 åpen, horn 6 og 8 håndstoppet, og fagott 1-3, kontrafagott, tuba og piano.

B (a): Utholdt akkord i trombone 1-4.

(b): Heterofone doblinger av de to øverste tonene i B (a) i bratsj og 2. fiolin.

(c): Heterofone doblinger av basstonen i B (a) i cello og kontrabass.

I 35.1 skifter musikken karakter fra det mystiske, til det dramatiske og dystre. Her begynner et trekk som er svært karakteristisk for satsen i sin helhet, nemlig orgelpunkt i bassen som er heterofont doblet. I eksempel 41 er for så vidt nesten hele det harmoniske elementet (B (a)) doblet heterofont, med unntak av tonen E. Det utholdte harmoniske elementet, B (a), er plassert i fire tromboner, og danner en ren messingklang, mens de heterofone doblingene i B (b) og (c) er plassert i strykere. En homogen klang blir altså skitnet til av en kontrasterende homogen klang, og danner slik en sammensatt klangfarge, samtidig som dissonansene forsterkes grunnet bevegelsene til B (b) og (c). Dette er en ekstrem bruk at heterofone doblinger, som gjør teksturen svært tilslørt. Harmonikken er allerede svært dissonerende, og blir som sagt forsterket av forholdet mellom B (a) og de heterofone doblingene. I dette registeret blir effekten svært grumsete, noe som åpenbart er komponistens intensjon. Det grumsete lydbildet blir forsterket av basstrommen, som spiller 8-deler i *p*, hvilket skaper en svak rumling.

Basstonen blir forøvrig doblet på to forskjellige måter, i cello og kontrabass. Stemmen til kontrabassene kan tenkes å være skrevet av pragmatiske hensyn, fordi de er mindre bevegelige enn celloene. Rimsky-Korsakov skriver om den tradisjonelle doblingen av cello med kontrabass oktaven under. «The bass is usually constructed in this manner. Examples of it are to be found everywhere. Sometimes the double bass part is simplified in comparison with the cello part» (Rimsky-Korsakov 1964: 43). Et spørsmål her er da hvor vidt dette er gjort av idiomatiske hensyn med tanke på kontrabassen. Adler påpeker også dette. «Because of its thick and heavy strings, the instrument's

articulation is more sluggish than that of any other string instrument. It is important to remember this fact when doubling basses with cellos in fast passages» (Adler 2002: 84). Jeg tror at Prokofiev ville at den mørkeste tonen skulle være tydelig, og at det er grunnen til at den ikke spiller andre toner. Det ville for eksempel ikke vært vanskelig for kontrabassene å spille 8-deler som veksler mellom Ab og G, hvilket ville vært en heterofon dobling av basstonene som ville gjort teksturen enda mer grumsete. Det kan med andre ord virke som Prokofiev ønsker kaos, men i kontrollerte former. Heterofone doblinger i det nedre registeret er et radikalt virkemiddel, og er først og fremst en effekt som benyttes for å skape en urolig, grumsete atmosfære.

Dobling av den dype innsatsen

På slag 3 i 35.1 spiller kontrafagott, fagott a 3, horn 2 og 4, horn 6 og 8 (håndstoppet), tuba og piano tonen B i dypt leie. I denne doblingen hører jeg den karakteristiske *snerringen* i fagottene. Pianoet bidrar til å gjøre anslaget tydeligere. Tubaen gjør den nedre oktav tykk, mens fagottene bidrar til å skape mikroskopiske krusninger i klangen (snerringen). I oktaven over finner man et lignende forhold der horn 2 og 4 gjør tonen tykk, mens horn 6 og 8 skaper et støyelement da de er håndstoppet. Resultatet er en tykk snerrende tone, med et markant anslag, som trer frem foran den grumsete bakgrunnen.

Grumsete bakgrunn i midtregisteret – melodi i det nedre registeret (36.1–36.2)

Eksempel 42 viser enda et eksempel på en tekstur der akkompagnementet er gjort grumsete ved hjelp av heterofone doblinger, men her er det plassert i et høyere register for å gi plass til en melodi i dypet.

Eks. 42

The musical score for Example 42 consists of four staves, all in 4/4 time.
 Staff A (Mel.) is for Horn 4 + Violoncello, marked *mp espress.*, and features a melodic line with a slur over a series of notes.
 Staff B (a) (Heterofon dobling) is for Violin 1 and Violin 2, marked *pp*, and shows two parallel lines of eighth-note triplets.
 Staff B (c) (Kromatisk dreietone) is for Viola, marked *pp*, and shows a chromatic descending line of sixteenth notes in groups of six.
 Staff C (Bass) is for Contrabass, marked *p*, and shows a single note with a long sustain line.

A: Melodi i lavt register i horn 4 og cello.

B (a): To tilnærmet like linjer, altså en heterofon dobling av en den ene linjen i 1. og 2. fiolin.

(b): Kromatisk dreietone i bratsj.

C: Utholdt basstone i kontrafagott (8vb).

Uroen fortsetter altså i eksempel 42, men nå er basstonen tatt over av kontrafagott solo som ligger i dypet alene. 2. fiolin spiller en heterofon dubling av 1. fiolin, og den tilsørte effekten som kommer ved hjelp av heterofone doblinger er beholdt, men flyttet opp for å gjøre plass til en melodi i det nedre registeret i cello og horn 4. Nikolay Rimsky-Korsakov (1964: 61) sier at denne kombinasjonen skaper "...a beautifully blended, soft quality of tone". Det skal sies at horn i det nedre registeret kan ha en *skarp* klang også, men det sammenfaller gjerne med sterk dynamikk. Her viser Prokofiev at han har et bevisst forhold til orkestreringsaspektet, og inngår et slags kompromiss mellom den grumsete teksturen og det melodiske elementet. Slik jeg ser det, ønsker han noe grums, men ikke på bekostning av melodien. Derfor flytter han grumset opp slik at melodien får rom til å klinge fritt. Dette er slik jeg ser det enda et bevis på at Prokofiev hadde et bevist forhold til balansen mellom kaos og klarhet, og han gjør, i likhet med Stravinsky, grep for å opprettholde en viss form for klarhet i teksturen.

Tydelige ytterregistre med tilsørt midtregister (38.1-38.2)

Eksempel 43 demonstrerer bruken av kontraster mellom funksjonene i en tekstur. I dette tilfellet er akkompagnementet tilsørt, mens det melodiske elementet er svært klart og fremtredende.

Eks. 43

The musical score for Example 43 is written in 4/4 time and consists of five staves. Staff A (Melodi) features a melody in treble clef with instruments Fl. 1, Ob. 1, and Cl. 1, marked *pp*. Staff B (a) (Motmelodi harm.) features a harmonic accompaniment in treble clef with instruments Cel. Sva. and Hp. 2, marked *pp*. Staff B (b) (Heterofon dbl. av B (a)) features a heterophonic doubling of the accompaniment in treble clef with instruments Vln. 1 1/2, +Vln. 11/2, +Vln. 2, and +Vla., marked *pp*. Staff B (c) (Arpeggio over B (b)) features an arpeggiated accompaniment in treble clef with instrument Hp. 1, marked *p*. Staff C (Uth. harm + Bass) features a harmonic accompaniment in bass clef with instruments Hn. 1-3, Vel., and Cb., marked *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A: Melodi i 3 oktaver i fløyte 1, obo 1 og klarinett 1.

B (a): Harmonikk med rask harmonisk rytme i celesta.

(b): Heterofon dubling av element B (a) i 1. fiolin, 2. fiolin og bratsj.

(c): Arpeggio som korresponderer med element B (b) i harpe 1 og 2 vekselvis.

C: Harmonikk med langsom harmonisk rytme i horn 1-3 over orgelpunkt i bassen i cello og kontrabass.

Teksturen i eksempel 43 holder seg stabil til og med 39.4, og består av *melodi og akkompagnement* der A er melodien, mens B (a, b og c) og C former akkompagnementet. Element B og C danner tilsammen et bevegende akkordteppe over pedaltonen D. Element A og C er tydelige, uten noen forstyrrende doblinger eller klangfargekombinasjoner, særlig er basstonene i C fremtredende. Element B derimot, er tilslørt ved hjelp av heterofone doblinger, i tillegg til at arpeggiofiguren i harpe 1 og 2 bidrar til å skape krusninger i klangen på et mikroskopisk nivå (jf. Godøy 1993: 16). Legatobuene som er satt på element B (b) bidrar til å gjøre teksturen uklar, da det ikke er ny bue der det er nye toner. Med andre ord blir ikke akkordskiftene vektlagt, hvilket gjør elementet mer tilslørt. Melodien er plassert i tre oktaver, og er distribuert i samsvar med det Rimsky-Korsakov (1964: 47) kaller «the natural order of registers». Alle instrumentene er plassert i et register der de kan spille kontrollert og naturlig. Jeg oppfatter en tekstur med tydelige ytterregistre, der midtregisteret er grumsete eller tilslørt. I *Vårofferet* er de teksturale elementene ofte kontrasterende til hverandre, men i den forstand at de hver for seg er markante. I eksempel 43 er det de teksturale funksjonenes grad av klarhet som er kontrasterende, noe som er et virkemiddel Stravinsky svært sjelden benytter seg av. Dette er karakteristisk for orkestreringen i satsen, og forekommer også i eksempel 37, 38, 41, 42 og 44.

Det kan argumenteres for at element B fungerer som en motmelodi, og at det derfor burde ansees som en *sekundær melodi*-tekstur. Jeg oppfatter likevel en *melodi og akkompagnement*-tekstur fordi melodien er såpass fremtredende i forgrunnen, mens element B i liten grad oppfattes som et konsistent melodisk element, men heller noe som «dukker opp» av og til. Dette avhenger naturligvis av innspillingen. Jeg har hørt versjoner der dette elementet klinger sterkere, som gjør at det nærmer seg en *sekundær melodi*-tekstur der element B er en skyggelagt melodi som er doblet heterofont. Slik høres det ikke ut på denne innspillingen. En diskusjon av hvordan instrumentene i det harmoniske elementet (C) blander seg med hverandre er lite nyttig her, da det melodiske slagverket og de heterofone doblingene gjør at B er vanskelig å høre klart.

Teksturen i eksempel 43 består av to harmoniske sjikt. Element C har langsom harmonisk rytme og utgjør det harmoniske fundamentet. Element B har raskere harmonisk rytme, og påvirker fundamentet slik at jeg oppfatter en harmonikk som er i stadig bevegelse. Ettersom B også bytter akkorder på etterslagene, er det vanskelig å oppfatte hvilke akkorder som klinger. Effekten av denne bruken av harmoniske sjikt, er at harmonikken hele tiden er i bevegelse, uten at jeg opplever tydelige akkordskifter.

Omorkestrering av samme tematiske materiale (40.1-40.8)

40.1-40.8 er en omorkestrering av det tematiske materialet i eksempel 43, nå transponert en heltone ned. Det er fire aspekter som er annerledes:

- 1) Den øverste oktaven i melodien fjernes, og spilles nå av fløyte 1 og fagott 1 i oktavavstand. "The combination of flute and bassoon in octaves is rare on account of the widely separated registers og the two instruments (Rimsky-Korsakov 1964: 49)". Klangfargene stikker seg særlig ut i 40.3 da fagotten ligger i sitt øvre register, og i 40.7–40.8 der fløyten ligger i sitt nederste register mens fagotten er i sitt midtregister. Fagotten blir *tynn* og *strukket* i det øvre registeret, og for *tykk* i midtregisteret i forhold til fløyten som nesten ikke høres i sitt nederste register. Prokofiev har riktignok vært bevisst denne forskjellen og forsøkt å kompensere for dette ved å markere fløyten i *mp* og fagotten i *p*.
- 2) Element B (b) spilles nå tremolo i 1. fiolin, 2. fiolin og bratsj. Dette skaper krusninger i teksturen, og gjør den mer tilslørt. Teksturen blir gradvis mer grumsete fra tall 38 til tall 41 der teksturen blir ekstremt tilslørt.
- 3) Hornene er utelatt, slik at det ene harmoniske fundamentet blir borte, noe som gjør at harmonikken blir mindre fyldig. Bassklarinet sammen med cello og kontrabass (pizzicato) utgjør bassen.
- 4) Piano blir introdusert og spiller 16-deler over toner fra element B (b), mens harpe 1 og 2 spiller akkorder i 8-deler vekselvis i oktavavstand. Slik beholdes krusningen som harpe 1 og 2 skapte i eksempel 43.

Effekten av omorkestreringen er at harmonikken blir mindre fyldig, registeret minker, samt at graden av krusninger i klangen øker.

Ekstrem kontrast mellom de teksturale funksjonene (41.1–42.2)

Teksturen i eksempel 44 er todelt, der akkompagnementet er ekstremt grumsete, mens de melodiske elementene, A og B, er relativt markante. Det er altså de teksturale funksjonenes grad av klarhet som er kontrasterende, noe som også var tilfelle i eksempel 43. Akkompagnementet er svært dissonerende, og består i tillegg av flere heterofone doblinger hvilket gjør dette til det mest dissonerende partiet i satsen. Eksempelet utgjør en *sekundær melodi*-tekstur. I 41.3-41.4 spiller 1. trompet en melodi som midlertidig tar en del oppmerksomhet.

Eks. 44

The musical score for Example 44 consists of several staves:

- A Melodi:** Oboe 1, *pp*, holding a long note.
- B Motmelodi:** Harp 1 & 2, +Pno, Ccl. loco + 8va, *f*.
- C (a) Akk. trem.:** Fl. 1-3, *pp*, tremolo over chords.
- C (b) Akk. trem.:** Vln. 1 1/2, +Vln. 1 1/2, +Vln. 2, +Vla., *pp*, tremolo over chords.
- C (c) Uth. harm:** Hrn. 1-4, *pp*, *con sord.*, sustained chords.
- D (a) Bass:** Tuba, *mp espress.*, sustained notes.
- D (b) Bass trem.:** Vcl. 8vb, Cb. 8vb, *pp*, tremolo over sustained notes.

A: Utholdt melodi i solo obo.

B: Motmelodi i firedeler i oktaver i harpe 1-2, piano og celesta (loco & 8va).

C (a): Tremolo over akkordene fra C (c) i fløyte 1–3.

(b): Tremolo over samme akkorder i 1. fiolin divisi a 2, 2. fiolin & bratsj.

(c): Utholdte akkorder i horn 1–4.

D (a): Basstoner i tuba.

(b): Tremolo basstoner i cello og kontrabass.

Eksempel 44 utgjør altså en *sekundær* melodi-tekstur, der element C og D utgjør akkompagnementet, mens A og B har melodisk funksjon der A er mest fremtredende, hovedsakelig grunnet plassering med tanke på register. Teksturen er full av mikroskopiske krusninger, noe som gjør det til det mest grumsete partiet i hele satsen. Element C (a) og (b), samt D (b) bidrar til å skape krusningene i lyden, med finger-tremolo i C (b), og tunge/bue-tremolo i C (a) og D (b). I tillegg blir det spilt virvler på cymbal i *pp*, som skaper ytterligere krusninger, ved siden av et lag av støy. Elementene som utgjør akkompagnementet blir her tilnærmet umulig å skille fra hverandre. Bakgrunnen *vibrerer* og skaper sammen med den svært dissonerende harmonikken et ulmende teppe, som de melodiske elementene ligger foran.

De to melodiske elementene kommer tydelig fram i forgrunnen på denne innspillingen. Oboen er notert *pp*, hvilket indikerer at den ikke nødvendigvis er ment til å være i forgrunnen. Dette underbygges av at det finnes innspillinger der den ikke klinger så sterkt. Den dynamiske

markeringen av oboen, samt trompeten i 41.3–41.4 ser merkelig ut, da melodiske elementer notert *pp/ppp* i en såpass kaotisk tekstur trolig ikke kommer frem. I tillegg er element B markert *mf/f*, og er det eneste elementet som har denne styrkegraden. Dirigenten må her avgjøre hvor viktig de melodiske elementene er. De er åpenbart selvstendige teksturale elementer, noe som taler for at de burde høres. Samtidig er oboen markert *pp*, noe som gjør at det er vanskelig å vite sikkert hva Prokofiev ønsket. På denne innspillingen blir den i hvert fall betraktet som et forgrunnelement. Motmelodien er fremtredende grunnet doblinger og den dynamiske markeringen (*f/mf*) som står i kontrast til resten av orkesteret (*pp*).

Intendert overorkestrering

Her kommer spørsmålet om overorkestrering til overflaten. En definisjon av overorkestrering er problematisk, da det på den ene siden kan referere til partier der de teksturale elementene, eller for den saks skyld stemmene i orkesteret, ikke høres klart da det er for mye som skjer. På den andre siden kan det referere til partier som er orkestrert slik at komponistens opprinnelige intensjon ikke kommer frem. I så tilfelle er det nødvendig å forsøke å forstå hvordan komponisten ville at det aktuelle partiet skulle være. Ville Prokofiev at elementene skulle være tydelige, eller ville han at de skulle være grumsete og diffuse? Det er naturlig nok umulig å forstå Prokofievs intensjoner, da han er død, og så vidt jeg vet ikke har uttalt seg om dette partiet. Jeg mener likevel at det er trygt å anta at dette er gjort bevist, ettersom en slik orkestrering er kompleks, og unaturlig sett fra et tradisjonelt perspektiv der tydelige teksturale funksjoner er målet. Selv en komponist med et relativt ubevisst forhold til orkestrering vil trolig forstå at to tilnærmet like doblinger av bassen vil bli grumsete, slik det forekommer i eksempel 41. Det samme gjelder for eksempel 44, og jeg slutter ut ifra dette at intensjonen til komponisten i eksempel 44, trolig var å skape en utydelig bakgrunn, da det virker opplagt at triller og tremolo brukt på denne måten, med denne typen harmonikk, vil skape uklarhet.

Ved å lese Prokofievs dagbøker fra tiden han skrev den opprinnelige ballettversjonen av suiten, blir det klart at orkestrering var ekstremt viktig for han. «I think continually about orchestration and I am accumulating a whole series of questions; I plan to go in sometimes to the orchestration class, to try out various instruments and consult with Tcherepnin» (Phillips 2006a: 763). Videre skrev Prokofiev etter å ha hørt musikk av Tchaikovsky: «...I was less interested in his music... than I was in the palette of its orchestral sounds, since this is what I am mostly thinking about at the moment with reference to the ballet» (ibid.: 765). Dette er to av mange sitater som viser at han var svært interessert i orkestreringsaspektet da han skrev balletten, noe som betyr at han ikke var ubevisst temaet på dette tidspunktet.

Nikolaj Rimsky-Korsakovs maxime om at rollen til hvert instrument skal være tydelig,

passer fint her (1964: 63), riktignok på en litt annen måte. Element C og D skal utgjøre den harmoniske bakgrunnen, men det kan virke som om Prokofiev likevel ikke ønsker at bakgrunnen skal være gjennomsiktig. Derfor deler han opp elementene, slik at lydbildet mer utydelig. Jeg oppfatter det som et bevisst valg, da Prokofiev lett kunne eliminert C (a) og latt fløyte 1-3 doble element C (b) nøyaktig, eller omvendt. I stedet velger han to tilnærmet like, men ikke identiske doblinger av C (c). Til tross for at lyden er lite transparent, og at det er vanskelig å skille de forskjellige instrumentene fra hverandre, er deres roller tydelige, nemlig å skape krusninger som en del av et harmonisk teppe. Jeg oppfatter at denne orkestreringen er ekstrem, men bevisst fra komponistens side.

Stravinsky og Prokofievs tilnærming til orkestrering i disse verkene er på sett og vis to motpoler, der den ene ønsker at hvert element skal være så markant som overhodet mulig, mens den andre forsøker å gjøre elementene grumsete. Der Stravinsky oppnår kontrast i teksturen ved hjelp av tydelige adskilte teksturale elementer, oppnår Prokofiev kontrast ved å la de teksturale funksjonene være motpoler hva gjelder grad av klarhet. Kontrast fungerer som et stikkord for orkestreringen i begge verkene, men på to vidt forskjellige måter, og med to vidt forskjellige mål. Likevel er det eksempler i *Vårofferet* der elementer er blitt gjort mer kaotiske ved heterofone doblinger, som eksempel 11, der orgelpunktet er gjort grumsete. Med andre ord er ikke observasjonene mine absolutte.

Ekstremt kompleks tekstur (47.1–47.2)

Teksturen i eksempel 45 er ekstremt kompleks, sammenlignet med resten av verket, og minner om tall 11-12, 28-29 og 32-36 i *Vårofferet*.

A: Rytmiske aksentuerte akkorder i trompet 2–4 (sordinert), og horn 1–3 (håndstoppet).

B: Utholdte toner i horn 5-6, og horn 7-8 (8vb) i lite sekund-avstand til element A.

C: Skyggelagte melodiske innsatser i trombone 1–4.

D (a): Arpeggio-bevegelse i pikkoloklarinett (8va) og pikkolo (15ma).

(b): Lys arpeggio-bevegelse med påfølgende nedgående skalabevegelse i fløyte a 3, obo a 3, engelsk horn og klarinett a 2. Støttet av 1. trompet.

E: Trinnvis bevegelse i 8-deler i bratsj, 1. fiolin (8va) og 2. fiolin (8va).

F (a): Utholdt orgelpunkt i horn 4, og kontrafagott (8vb) og tuba (veksler mellom oktavene).

(b): Heterofon dobling av element F (a) i bassklarinet og fagott a 3.

(c): Heterofon dobling av element F (a) i cello og kontrabass

Eks. 45

The musical score for Example 45 is a complex orchestral arrangement. It consists of several staves, each representing a different instrument or section:

- Akkorder ryt. (A):** Accompanied by Trp. 2-4 and Hn. 1-3. It features a series of chords with a triplet of eighth notes in the first measure, marked *ff*.
- Liggetone (B):** Accompanied by Hn. 5+6 and Hn. 7-8 8vb. It features long, sustained notes, marked *ff*.
- Skyggelagt mel. (C):** Accompanied by Trb. 1-4. It features a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *ff marcattissimo*.
- Mel. svar (D(a) and D(b)):** D(a) is accompanied by Cl. picc 8va + Picc. 15ma. D(b) is accompanied by Fl. a 3, Ob. a 3, + E. hn + Cl. a2, and Trp. 1. Both are marked *ff*.
- innvis bevegelse (E):** Accompanied by Vla. + Vln. 1 & 2 8va. It features a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Bass (F(a) and F(b)):** F(a) is accompanied by Hn. 4 + Cbsn. 8vb & Tuba 8vb. F(b) is accompanied by Cl.B. and Bsn. a 3. Both are marked *ff*.
- Bass. hetr. dbl. (F(c)):** Accompanied by Vcl. and Cb. It features a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *ff*.

Eksempel 45 viser som nevnt en ekstremt kompleks tekstur, uten en tydelig definert forgrunn og bakgrunn, og holder seg stabil fra 47.1 til 47.8. Likevel opplever jeg element A som en slags forgrunn, til tross for at det ikke har en melodisk funksjon. Her er «forgrunnen» plassert i midten av registeret som er i bruk. Element C, D og E trer midlertidig frem i tur og orden, hvilket bidrar til opplevelsen av kaos. Av disse er element C og D de mest fremtredende. Elementene konkurrerer med hverandre om en plass i forgrunnen, selv om A til en viss grad dominerer, trolig fordi det er det mest konsistente elementet når det gjelder rytmikk og register, i tillegg til at det spilles av sterke instrumenter. Det siste aspektet som gjør at A skiller seg ut, er den *spisse* klangfargen som skapes av trompeter med straight mute. En mute gjør ikke nødvendigvis tonen til trompeter svakere, men skaper i større grad en forandring i klangfargen. Straight mute, for eksempel, gir den *skarphet* og *bitt*. Det samme gjelder håndstoppede horn, som får en *skapere* klang, med mer *bitt*, i tillegg til den karakteristiske metalliske lyden. Her bidrar dette til at A skiller seg ut klanglig fra de andre elementene.

Akkorder med tillagte små sekunder over heterofont dobbelt orgelpunkt i bassen

Element B (horn 5–8) består av lange noteverdier, som store deler av tiden klinger i et lite sekundintervall i forhold til element A (A mot Ab-dur, og Ab mot Db-dim). Dette betyr at harmonikken består av akkorder med tillagte sekunder. Prokofiev bruker element B for å skape mindre stabilitet i

satsen. Han separerer den mest dissonerende tonen fra det andre harmoniske elementet (A). Det mest logiske valget ville kanskje vært å skille ut den forhøyde kvarten, i stedet for kvinten, slik at A utgjorde rene treklanger, mens B hadde den dissonerende tonen. Dette er trolig blitt valgt bort for å gjøre B til en kromatisk nedgående linje, noe som ikke ville vært mulig om den forhøyde kvarten ble valgt. Akkordtypene som brukes fra 47.1–47.8 er utelukkende rene treklanger som er lagt til et lite sekundintervall over eller under en akkordtone: durakkord med tillagt liten none, mollakkord med tillagt forstørret kvart, og durakkord med tillagt stor septim.

Element C utgjør en skyggelagt melodisk figur som korresponderer med harmonikken i A og B. Harmoniseringen av C består delvis av akkordtypene i omvendinger, men også av reelle parallellføringer, slik at det oppstår akkordfremmede toner på noen slag. Dette harmoniske sjiktet beveger seg over orgelpunktet i bassen i hele tall 47, og er relativt fremmed fra orgelpunktet. Både harmonikken og orkestreringen er ekstrem på flere plan. Antall separate teksturale elementer (6), differensieringen av elementer ved hjelp av heterofone doblinger (D og F) og den dissonerende harmonikken gjør partiet ekstremt dissonerende og kaotisk.

Another type of complex texture is not the product of a synthesis of other textures, but is an ensemble of many elements, none of which emerges as a primary element. The ear is attracted momentarily to various details, and almost at once diverted to others. Someone has amply called this effect of a woved musical fabric a «tapestry of sound».

Walter Piston, 1955: 409-411

Eksempelet Walter Piston bruker for å vise til denne typen kompleks tekstur, er hentet fra nettopp 11.1-11.2 i *Vårofferet*. Et helt sentralt skille mellom bruken der sammenlignet med *Skytisk Suite* er at det i eksempel 45 kun er nye elementer som kastes inn på samme tid. Ingen av de melodiske elementene er blitt presentert tidligere i verket. Derimot er, som diskutert i kapittel 2, alle elementene introdusert i tur og orden i *Vårofferet* slik at lytteren rekker å bli kjent med dem, der det fungerer som et klimaks. Denne forskjellen er utrolig viktig, da lytteren har mye vanskeligere for å prosessere en kaotisk tekstur bestående av ti nye elementer, enn ti kjente elementer. Kaoset blir mindre når elementene er kjente. Fra et tradisjonelt ståsted er dette partiet overorkestrert, og har ingen fremtredende forgrunn, men utgjør i stedet en tekstur der elementene kjemper med hverandre om oppmerksomheten. De heterofone doblingene bidrar i tillegg til å gjøre elementene tilsørte. Min oppfatning er at selve overorkestreringen i dette tilfellet er hele poenget med musikken. Prokofiev ønsker å skape en kaotisk atmosfære, et slags klimaks av kaos. Det som kanskje oppfattes som noe svakt her er at elementene ikke er kjente fra før.

Mindre kompleks tekstur – omorkestrering av eksempel 45 (48.1–48.8)

Eksempel 46 er en omorkestrering av eksempel 45, flyttet en heltone ned med et nytt orgelpunkt på G. Dette eksemplet bidrar til å vise hvordan samme materiale kan oppfattes annerledes ved hjelp av orkestrering, og dynamisk markering.

Eks. 46

A: Skyggelagte melodiske innsatser i trompet 1–4.

B (a): Melodisk svar i fløyte 3 og fløyte 2 (8va).

(b): Forsterkning av topptonen i B (a).

C: Rytmske akkorder i obo 1-3 og klarinett 1-3.

D: Liggetone i engelsk horn og bassklarinet (8vb).

E: Trinnvis 16-deler i 2. fiolin og bratsj (8vb).

F (a): Orgelpunkt i kontrafagott (8vb).

(b): Heterofon dubling av F (a) i fagott a 3 (8vb).

(c): To heterofone doblinger av F (a) i cello (8vb) og kontrabass (8vb).

I forrige eksempel var det de rytmiske akkordene i sordinert trompet og håndstoppet horn (tidligere element A, nå element C) som var mest fremtredende, mens C og D stakk seg ut i blant. Det som var element A, blir her et bakgrunns-element nå som det blir spilt av klarinetter og oboer. Det som var element C og D (nå element A og B) kommer her mye tydeligere frem grunnet plassering i et høyere register, og mye sterkere dynamisk markeringen enn resten av elementene. Et fascinerende fenomen er hvordan den skarpe klangen til trompeter med mute hjelper den til forgrunnen. I denne orkestreringen får trompetene en fremtredende plass i forgrunnen, mens bakgrunnen i større grad smelter sammen. En av grunnene til dette er at det som nå er element C og D er plassert hos

treblåserne, som blander seg bedre med klangen til strykerne i element E og F. En annen ting som gjør bakgrunnen noe mer diffus er den svake *rumlingen* skapt av virvler på stortrommen i strykegraden *p*, som også gir en svak krusning i teksturen. Likevel er den desidert viktigste grunnen den svake dynamiske markeringen av samtlige elementer, med unntak av A.

Element F utgjør bassen, og viser hvordan et enkelt element kan bli ekstremt komplekst ved heterofone doblinger. Også i dette tilfellet kan det tenkes at kontrabassenes heterofone dobling av celloene er gjort av idiomatisk hensyn, da kontrabass ikke er like godt egnet til å spille raske passasjer, da det fort kan bli grumsete og unøyaktig. Likevel består bassen av fire forskjellige stemmer, hvilket gjør at det ikke er usannsynlig at kontrabassene ville vært skrevet slik, uavhengig av idiomatiske hensyn. Det er også fire rytmiske nivåer i element F: lange toner i kontrafagott, 4-deler og 8-deler i fagott 1-3, 8-deler i kontrabass, og trioler i cello. Prokofievs orkestrering i denne satsen er ekstrem, særlig i hans bruk av heterofone doblinger, som skaper svært grumsete teksturer. Orkestreringen bryter store deler av tiden med det tradisjonelle idealet om klarhet i alle teksturale funksjoner. I 48.5-48.8 blir forgrunnelementene (A og B) borte, kaoset blir mindre og leder til tall 49.

Gradvis mindre kaos (49.1–49.2)

Eksempel 47 utgjør en *melodi og akkompagnement*-tekstur der akkompagnementet er komplekst, og holder seg stabilt i åtte takter, fra 49.1 til 49.8. Her er det, i likhet med eksempel 43 og 44, en fremtredende melodisk forgrunn (element A), og en grumsete bakgrunn (element B, C og D). Melodien her er en omvendning av temaet fra tall 38, 39 og 40.

Eks. 47

The musical score for Example 47 is written in 6/4 time and spans 8 measures. It features a melody (A) in the upper staves and a complex, multi-layered accompaniment (B, C, D) in the lower staves. The melody is played by Flutes 1-3 and Bassoons 1-3. The accompaniment includes chords (B a) from Horns 1-4 and Trumpets 1-4, arpeggios (B b) from Clarinets 1+2 and 1+3, chromatic lines (C) from Violins 1+2, and double bass parts (D a, D b, D c) from Bass Clarinet, Violoncello 8va below, and Contrabass 8va below. Dynamics range from *p* to *pp*.

A: Melodi i to oktaver i fløyte 1-3 og fagott 1-3.

B (a): Akkorder i vekselvis horn 1-4 & trombone 1-4

(b): Harmonisert arpeggiobevegelse over harmonikken i element B (b) i klarinett 1-3.

C: Skyggelagt kromatisk linje i 8-deler i 1. og 2. fiolin, og bratsj.

D (a): Punkterte halvnoter i bassklarinet.

(b): Heterofon dobling av element D (a) i cello.

(c): Heterofon dobling av element D (a) i kontrabass.

Til tross for at teksten består av flere komplekse elementer, mener jeg at den hører til kategorien *melodi og akkompagnement*, fordi det er en såpass tydelig melodisk forgrunn. Element B (a) og (b) hører sammen harmonisk, og jeg tolker B (b) som utbrodering av B (a). Den dempede styrkegraden (*p* og *pp*), sordinerte strykere, heterofone doblinger og plasseringen i det dype registeret, skaper et grumsete akkompagnement der det er svært vanskelig å skille elementene fra hverandre. Også her er stortrommen med, og spiller virvler i *pp*. Dette bidrar, som nevnt, til å skape en svak rumling i teksten. I denne styrkegraden er det kanskje mer snakk om en tilstedeværelse, enn en rumling man faktisk hører. Det samme argumentet vedrørende utformingen av kontrabassenes stemme, på bakgrunn av idiomatiske hensyn, kan brukes her. Også her tror jeg at Prokofiev ønsket heterofone doblinger i bassen, uavhengig av idiomatiske hensyn, for å skape en grumsete tekstur. Melodien blir spilt av tre fløyter og tre fagotter i oktavavstand, noe som gjør at den blir *tykk*, samt at den kommer frem i forgrunnen uten at styrkegraden må økes nevneverdig. Fløytene er også plassert sitt nedre register der tonen er *tykk* og *varm*.

Den totale effekten av denne orkestreringen er en fremtredende melodi foran et ulmende bevegende teppe som kryper opp og ned. Harmonikken er også relativt dissonerende og består i disse to taktene av D-dur med tillagt liten none, og A#-moll med tillagt liten septim, som klinger over den heterofont doblede basslinjen. Melodien er plassert litt over akkompagnementet når det gjelder register. Det naturlige valget for å gjøre melodien enda mer markant ville være å doble melodien i tre oktaver. Her er melodien doblet i to oktaver, slik at lydbildet blir mer komprimert. I dette tilfellet er det virkningsfullt, da det skaper en naturlig oppbygning til 50.1, der den opprinnelige versjonen av melodien kommer tilbake, da i tre oktaver med en mer gjennomiktig bakgrunn. Tall 50 er forøvrig også en omorkestrering av tall 38, transponert opp en halvtone. Partiet er fortsatt preget av krusninger i klangen ved hjelp av bue-tremolo hos strykerne, og en kombinasjon av 16-deler og 16-delstrioler i harpe. De kromatiske løpene i cello som er doblet heterofont i kontrabass fortsetter også. Dette gjør at lydbildet fortsatt ikke er gjennomiktig, men sett i forhold til teksten i tall 49, er det mye klarere. Det er to grunner til at dette stedet er

kontrasterende, og virker oppløftende: Melodien blir doblet i enda en oktav, noe som bidrar til å løfte teksturen, samtidig som harmonikken blir mindre krass.

Gjennomsiktig tekstur (opptakt til 51.1–51.3)

Dette eksempelet viser hvordan Prokofjev bruker orkestrering for å la roen senke seg etter et hektisk parti. Han oppnår særlig dette ved å la bassen klinge uten heterofone doblinger, hvilket bidrar til å gjøre teksturen mer gjennomsiktig.

Eks. 48

The musical score consists of four staves. Staff A(a) is labeled 'Melodi' and contains a melody for 'Cl. 1-3 + Pno.' marked *pp*. Staff A(b) is labeled 'Melodi kanon' and contains a melody for 'Cel. (loco + 8va)' marked *p*. Staff B is labeled 'Akkorder trem.' and contains tremolo chords for 'Vln. 1+2 + Vla.' marked *pp*. Staff C is labeled 'Krom. bass' and contains a chromatic bass line for 'Vcl. + Cb. 8vb.' marked *pp*. The score includes various musical notations such as triplets and dynamic markings.

A (a): Skyggelagt melodi i klarinett 1-3 og piano.

(b): Skyggelagt melodi i kanon i celesta (loco + 8va).

B: Harmonikk i 1. og 2. fiolin, og bratsj. Samtlige spiller tremolo.

C: Kromatisk basslinje i cello og kontrabass (8vb).

Eksempel 48 viser opptakten til 51.1 til 51.3, og utgjør en tekstur bestående av tre teksturale elementer: en skyggelagt melodi i kanon, tremolo akkorder i stryk og en kromatisk basslinje i cello og kontrabass. Element A er likt som i opptakten til 34.1. Klarinettene har erstattet fløyten, men den store forandringen her finnes i akkompagnementet. Nå er det 1. og 2. fiolin, og bratsj som skaper krusningen i klangen, med bue-tremolo i *pp*. Harmonikken korresponderer også med tonene i den skyggelagte kanonen. Bassen, element C, utgjør fortsatt kromatiske bevegelser slik den gjorde i tall 50, men er ikke lengre doblet heterofont. Det er første gang de dobler hverandre på vanlig måte i satsen, slik at lydbildet blir mer gjennomsiktig, og skaper en etterlengtet ro etter et langt parti med grumsete teksturer.

Satsen slutter med pikkolo-melodien fra åpningen av satsen. Denne gangen doblet av piano som spiller en diatonisk skyggelegging av melodien. Harpen støtter melodien på selektive taktslag. Hovedforskjellen her at bakgrunnen er forandret. Nå ligger det ikke tremolo-figurer lyst i leiet i strykere, men utholdte toner i 1. og 2. fiolin, bratsj og cello. I dypet ligger kontrabass og veksler mellom tonene E og F. Fra og med takt 49.5 har musikken gradvis blitt mer gjennomsiktig, ved å fjerne elementer, gjøre harmonikken mindre dissonerende, samt gradvis slutte å bruke heterofone doblinger. Satsen slutter i en mystisk E9#5-akkord, spilt av en svært oppdelt strykeseksjon.

The Glorious Departure of Lolly and the Rise of the Sun

Til og med tall 68 bærer satsen preg av kontrasterende deler som avbryter hverandre, noe som minner om et av de sentrale kompositoriske prinsippene i *Vårofferet*. Karakteren på delene varierer, fra mørkt og kaotisk til og med tall 52, spretten og grotesk fra tall 53 til og med 55, lystig ved tall 57 (og delvis 59), til euforisk og dramatisk på tall 62. Dette er naturligvis bare mine subjektive merkelapper, men det er uten tvil kontrasterende stemninger i delene. Satsen, og verket forøvrig, slutter med dramatisk "soloppgang" i hele orkesteret som markerer at solguden beseirer den onde Chuzbog.

Skyggelagte støt over heterofont doblet basslinje (takt 5-6)

Basslinjen i eksempel 49 varer fra takt 1 i satsen til og med tall 52, hvilket gjør at kunnskap om dette partiet gir kunnskap om det teksturale fundamentet et godt stykke fremover.

Eks. 49

The musical score for Example 49 consists of four staves. Staff A (a) is labeled 'Støt' and shows a horn part (Hn. 1-8) and a violin part (Vln. 1, 2) with a forte (f) dynamic. Staff A (b) is labeled 'Støt svar' and shows a piccolo (Picc.), flute (Fl. 1 + Vln. 1, Fl. 2 + Vln. 2), and oboe (Ob. 1-2) part with a forte (f) dynamic. Staff B (a) is labeled 'Basslinje' and shows a clarinet (Cl. 1-3 + Vla.) and cello/contrabass (Cbl. 8vb) part with a piano (p) dynamic and 'pesante' marking. Staff B (b) is labeled 'Basslinje heter. dbl.' and shows a bassoon (B.Cl.), bassoon (Cbsn. + Bsn. 1-3 8va), and contrabass (Cb. 8vb) part with a piano (p) dynamic and 'pesante' marking. The score includes various rhythmic markings such as triplets and sixteenth notes.

A (a): Skyggelagte støt i horn 1-8, delvis doblet av 1. og 2. fiolin. Fiolinene spiller forslagstoner, og deltar som eksempelet viser i A (a) og (b).

(b): Skyggelagte støt som svar til A (a) i pikkolofløyte, fløyte 1-2, obo 1-2, 1. fiolin og 2. fiolin.

B (a): Basslinje i klarinett 1-3, bratsj og cello (8vb).

(b): Heterofon doubling av B (a) i kontrafagott, fagott 1-3 (8va) og kontrabass (8vb).

Bassklarinetten spiller en mellomting mellom B (a) og B (b).

Basslinjen i eksempel 49 ligner på flere eksempler fra den forrige satsen, men her oppfatter jeg at doublingene i større grad kan begrunnes på bakgrunn av idiomatiske hensyn. Særlig når det gjelder den nederste oktaven i kontrabass gir det mening å utelate deler av triol-figuren, da det er vanskelig å spille såpass fort, i tillegg til at det lett blir upresist i så dype frekvenser. Derimot burde kontrafagott, fagott og bassklarinetten være i stand til å spille B (a) uten særlige problemer. Bassklarinetten spiller en kombinasjon av B (a) og (b), noe som kan indikere at det var idiomatiske

hensyn som var grunnlaget for doblingene i B (b), da bassklarinetten utvilsomt er det mest fleksible instrumentet av instrumentene i B (b). Det kan også tenkes at Prokofiev innså at den nederste oktaven i kontrabass måtte forenkles, og at det ville høres ujevnt ut dersom den var alene på den forenklete stemmen. Dette kan være årsaken til at han lot andre instrumenter doble den forenklete versjonen. Med andre ord er det litt vanskelig å si om han i utgangspunktet ønsket den heterofone doblingen, eller om det gjort av praktiske hensyn. Uansett bidrar doblingen til å gjøre den trioliserte linjen noe mer *skitten*, slik at musikken blir mer kaotisk.

De skyggelagte støtene er harmonisert vidt forskjellig, men begge i parallelle bevegelser. Den første innsatsen utgjør forskjellige dominantakkorder (A7#9 og Bb7#5/Ab), men den andre innsatsen er harmonisert som et åpent kvint-intervall. De har heller ingen åpenbar tonal relasjon til basslinjen. Til tross for dette oppfatter jeg at A (b) kommer som et svar til A (a). Dette partiet ligner på eksempel 11 fra *Ritual of the Two Rival Tribes i Vårofferet*. Der var også to forskjellig instrumenterte støt satt opp mot hverandre, men der utgjorde de i større grad én melodi sammen. Her er det mer snakk om støt som svarer hverandre, enn at de sammen danner en melodi.

Bakgrunn bestående av fikserte strukturer (52.2–halvparten av 52.3)

I eksempel 50 (som kun viser halvannen takt) skal jeg først og fremst ta for meg bakgrunnen, som består av dissonerende fikserte teksturer, og se på hvordan harmoniseringen av det melodiske elementet, A, står i kontrast til dette.

Eks. 50

The musical score for Example 50 consists of six staves, each representing a different instrument or part:

- A:** Skyggelagt melodi (Melody). Instruments: Trp. 1, 2, 4. Dynamics: *mp*, *p*. Includes the instruction *con sord.*
- B:** Skyggelagt melodisk linje (Melodic line). Instrument: Hn. 5-8. Dynamics: *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*. Features triplets.
- C (a):** Skyggelagt krom. line (Chromatic line). Instruments: Vln. 2 div. a 2, Vln. 1 div. a 2. Dynamics: *sempre p*. Features sixteenth-note patterns.
- C (b):** Skyggelagt arpeggio (Arpeggio). Instrument: Hn. 1-4. Dynamics: *p*. Features arpeggiated chords.
- D (a):** Basslinje (Bass line). Instruments: Cl. 1-3 + Vla., + Vcl. 8vb. Dynamics: *p pesante*. Features triplets.
- D (b):** Basslinje heter. dbl. (Heterophonic double bass line). Instruments: B.Cl., Cbsn. + Bsn 1-3.8va., + Cb. 8vb. Dynamics: *p pesante*. Features triplets.

A: Skyggelagt melodi harmonisert med parallelle kvinter (og oktavdobling) i vekselvis trompet 1, 2 og 4 (med sordin), og trombone 1-3 (med sordin).

B: Skyggelagt element med melodiske kvaliteter i horn 5-8.

C (a): Skyggelagt kromatisk linje harmonisert med en parallellført fiksert struktur (durakkord med tillagt liten none) i 1. fiolin divisi a 2, og 2. fiolin divisi a 2.

(b): Skyggelagt melodisk linje harmonisert med en parallellført fiksert struktur (durakkord med tillagt liten none) i horn 1-4.

D (a): Basslinje i to oktaver i klarinett 1-3, bratsj og cello.

(b): Heterofon dobling av basslinjen i bassklarinet, fagott 1-3, kontrafagott og kontrabass.

Teksturen i dette eksempelet er svært kompleks. Det er to elementer som tar plass i forgrunnen, nemlig A og B, med A som det mest fremtredende. Bakgrunnen er svært kaotisk, og må sies å være ekstremt dissonerende. Element C består harmonisk av parallellføringer av én fiksert struktur der den vertikale disponeringen er følgende: durakkord i første omvendning i tett leie med den lille nonen en liten ters under, altså for eksempel Db-E-G-C i stigende rekkefølge. Det er to forskjellige rytmiske nivåer i element C: 8-deler og 16-dels trioler. I tillegg består B nesten utelukkende av durakkorder med tillagte små sekunder, og består av 4-dels trioler, altså et annet rytmisk nivå. Grunnen til at jeg ikke regner B og C sammen, er at B skiller seg tydeligere ut som en del av forgrunnen, og er ikke rytmisk konsistent. De skyggelagte elementene har ingen åpenbar harmonisk relasjon til basslinjen, og skaper sammen en ekstremt dissonerende harmonikk. Hvert underelement består av rene klangfarger, et trekk som ligner på den komplekse bakgrunnen i eksempel 6 i *Vårofferet*, men i dette tilfellet deler to av elementene som utgjør bakgrunnen klangfarge, nemlig B og C (b) som begge er spilt av horn. Dette gjør at prinsippet ikke følges på samme måte som hos Stravinsky, der hvert underelement helst har en egen klangfarge.

Klangfarge som virkemiddel for å skille ut et forgrunnelement i en kompleks tekstur

Et interessant aspekt ved teksturen i eksempel 50 er hvordan klangfarge og harmonikk bidrar til at element A skiller seg ut fra den kaotiske bakgrunnen. Trompetene og trombonene er sordinerte, som vil si at de spiller med *straight mute*, hvilket gjør at klangen blir skarpere og får mer *bitt*. Som jeg har nevnt flere ganger tidligere egner akkurat denne klangen seg svært godt til å skille seg ut fra resten av orkesteret, da det er en lyd som ingen av de andre instrumentene ligner særlig på. Dette er en sannhet med modifikasjoner, da det i en neddempet dynamikk kan blande seg godt med flere instrumenter. Til tross for at det er notert *mp* er det åpenbart at dirigenten her (og i flere andre tilfeller) har valgt å ignorere dette, og brakt element A frem til forgrunnen. I sterk dynamikk blir klangen særegen, og kommer klart frem i lydbildet. I tillegg til klangfargeaspektet er også harmoniseringen kontrasterende til omgivelsene: Den består nemlig av en parallellført åpen kvint med oktavdobling, som i denne konteksten virker konsonerende. Intervallet er også relativt resonnerende, noe som bidrar til å gi element A en tydelig karakter, slik at det skiller seg ut fra de ekstremt dissonerende omgivelsene. Disse to aspektene gjør at A trer frem i forgrunnen, til tross for

omgivelser bestående av elementer som er satt kompromissløst opp mot hverandre i et dissonerende tonespråk.

Melodiske doblinger i kontrasterende klangfarger (53.3–53.4)

Teksturen i eksempel 51 er ikke helt stabil, men er dominerende til og med tall 55, til tross for flere små variasjoner. Teksturen tilhører kategorien *melodi og akkompagnement*, der B og C utgjør akkompagnementet. Her vil jeg fokusere på instrumenteringen av det melodiske elementet.

Eks. 51

The musical score for Example 51 is written in 4/4 time. It consists of five staves:

- A (a) Melodi:** Clarinet 1-3, playing a melody in octaves with a dynamic of *f spiccato*.
- A (b) Mel. heter. dbl.:** Piano and Trombone 1, playing a heterophonic doubling of the melody in piano (*p*) with a straight mute.
- B (a) Ryt. harm. arco:** Violin 1 (divisi a 3), Violin 2 (1/2), and Viola (1/2), playing a rhythmic harmonic accompaniment arco with a dynamic of *p ma energico*.
- B (b) Ryt. harm. pizz.:** Violin 2 (1/2) and Viola (1/2), playing a rhythmic harmonic accompaniment pizzicato (*pizz.*) with a dynamic of *f*.
- C Bass:** Bassoon 1 and Contrabass (8vb), playing a bass line in piano (*p*).

A (a): Spiccato melodi i oktavavstand i klarinett 1-3.

(b): To forskjellige heterofone doblinger av A (a) i piano og trompet 1 med straight mute.

B (a): Rytmask harmonisk bakgrunn spilt arco i cello, 1. fiolin divisi a 3, 1/2 av 2. fiolin, og 1/2 av bratsj.

(b): Rytmask harmonisk bakgrunn spilt pizzicato i 1/2 av 2. fiolin, og 1/2 av bratsj.

C: Basslinje i fagott 1, cello og kontrabass (8vb).

Det er som nevnt doblingene av det melodiske elementet jeg her skal ta tak i. Den fullstendige melodien er plassert hos klarinettene, som spiller *f spiccato*. Melodien er preget av store sprang, og må sies å være lite sangbar. De to doblingene av det melodiske elementet er utformet forskjellig, både når det gjelder rytmikk og klangfarge. Pianoets dobling gir først og fremst markerte anslag som bidrar til at melodien kommer trygt gjennom lydbildet, i tillegg til at det fargelegger melodien, og skaper et skimmer. Dobling av utvalgte meloditoner i melodisk slagverk er en vanlig teknikk for å sørge for at melodien trenger fram gjennom ensemblet, gjerne da i klokkespill, crotaler eller xylofon. Piano, celesta eller harpe blir gjerne favorisert dersom det er en gjennomsliktig tekstur der melodien trenger fargelegging, fremfor kraft til å skjære gjennom.

Klangfargen og den rytmiske utformingen av doblingen i 1. trompet skaper en kontrast til det melodiske elementet det dobler. Trompeten spiller med *straight mute*, noe som gjør at klangen blir skarp og får et *bitt*, til tross for den relativt svake styrkegraden. I tillegg til forskjellen i klangfarge, består trompetstemmen hovedsakelig av 16-deler, hvilket gjør at den nesten skiller seg ut som et eget element. Det finnes med andre ord ikke tegn til at klangfargene blander seg med hverandre. I en melodidobling forsøker man å oppnå én av to ting: enhetlig klangfarge ved å bruke instrumenter som ligner klanglig, eller sammensatt klangfarge ved å bruke instrumenter som har kontrasterende klangfarger. Her oppnår Prokofiev det siste, som sammen med den rytmiske utformingen av doblingen, gjør at den nesten blir et adskilt element. Trompetstemmen varierer forøvrig mellom å doble melodien, og å være en motstemme til melodien, og blir i 53.5 en motstemme, før de går sammen igjen i 53.6. I *Vårofferet* brukes teknikken *staccato mot legato* for å *spisse* elementet, og gjøre det mer markant. Her ligner doblingen i større grad på *pulsating unisons*, men skiller seg ut klanglig i for stort grad til å skape denne effekten. Doblingen bidrar heller ikke til å gjøre melodien mer fremtredende, eller *skarp* i kantene.

Akkompagnementet er relativt gjennomsiktig, og består av et element av strykere med bue, som blir forsterket på utvalgte slag av strykere som spiller pizzicato, og tamburin som spiller triller før de er med og markerer slagene. Triller i tamburin gir et element av grain, altså mikroskopiske krusninger i klangen, noe som gir en opplevelse av bevegelse i partiet. Det melodiske elementet, og den heterfone doblingen i trompet kommer klart frem over akkompagnementet.

Tilskitnet harmonisk progresjon (57.1-57.2)

Teksturen i eksempel 52 holder seg stabil fra 57.1–57.8, og går inn under kategorien *melodi og akkompagnement*, der B utgjør akkompagnementet, og består av melodiske instrumenter med perkusive anslag, og fløyte 1-3 som spiller staccato. Staccato har noen klanglige fellestrekk med strenger som blir plukket eller slått med hammer: nemlig at tonene er korte og artikulerte. Her skal jeg først og fremst se på fordelingen av akkordtonene i akkompagnementet. Dette partiet kommer igjen i 59.5-59.8, samt i en mer voldsom orkestrering i tall 62. Med andre ord gir analyse av dette partiet kunnskap om større deler av satsen.

A: Melodi i oktavavstand i pikkolofløyte og pikkoloklarinett.

B (a): Perkusiv harmonikk i 1. fiolin divisi a 2, 2. fiolin divisi a 2, bratsj divisi a 2, cello og fagott 2-3. Samtlige strykere spiller pizzicato, og fagottene dobler den nederste tonen staccato.

(b): Skyggelagt arpeggio i fløyte 1-3 spilt staccato.

(c): Arpeggio i harpe 1 doblet med to oktavers avstand.

(d): Arpeggio i harpe 2 doblet med oktavavstand.

(e): Arpeggio i piano (8va).

Eks. 52 *f marcatisimo*

The musical score for Example 52 is written in 4/4 time and consists of six staves. The top staff, labeled 'A Melodi', features a melody in treble clef with a dynamic marking of *f marcatisimo*. The second staff, labeled 'B (a) Harm. perkusiv', is in bass clef and contains percussive chords for Violin 1 and 2 (div. a 2), Viola (div. a 2), and Violoncello + Bassoon (2-3), with dynamics *f* and *p*. The third staff, labeled 'B (b) Arpeggio Harm. Stakk.', is in treble clef and shows arpeggiated chords for Flutes 1-3 with a dynamic of *p*. The fourth staff, labeled 'B (c) Arpeggio', is in treble clef and shows arpeggiated chords for Harp 1 + 15va with a dynamic of *ff*. The fifth staff, labeled 'B (d) Arpeggio', is in treble clef and shows arpeggiated chords for Harp 2 + 8va with a dynamic of *ff*. The sixth staff, labeled 'B (E) Arpeggio', is in treble clef and shows arpeggiated chords for Piano 8va with a dynamic of *mp*.

Harmonikken i 57.1-57.8 er kanskje den meste tilgjengelige i hele satsen, og utgjør slik jeg ser det, ett av de vakreste partiene i verket. Både orkestreringen, harmonikken og melodien skiller seg ut som særlig vakre, i tillegg til at uttrykket er kontrasterende i forhold til resten av satsen, hvilket gjør partiet ekstra friskt. Før jeg ble kjent med partituret oppfattet jeg de første fire taktene som en miksolydisk progresjon: durakkord på det første trinnet, til mollakkord på det femte trinnet. I dette tilfellet utgjør akkordene Gbmaj7#5 og Dm7b5. Dersom vi ser bort ifra cello og fagott som utgjør basstonen, er det nettopp denne miksolydiske progresjonen som er tilstede. Det å se bort i fra basstonen når man diskuterer harmonikk er åpenbart en uting, men i dette tilfellet mener jeg at det er interessant. Ved å se på hvordan harmonikken er disponert i orkesteret blir det klart at det er en sterk overvekt på de øvrige akkordtonene (Bb-D-F i takt 1 og F-Ab-C i takt 2). Dette er ikke uvanlig, men her er det en såpass sterk overvekt at basstonene, sammenlignet med de øvrige akkordtonene, klinger svakt. På noen innspillinger er basstonen dynamisk fremhevet, noe som ikke er notert i partituret. Det er melodien og harpestemmene som er markert sterkest hva gjelder dynamikk. Jeg opplever den harmoniske progresjonen i de fire første taktene som en miksolydisk progresjon som er *skitnet* til, noe jeg mener at disponeringen av harmonikken i orkesteret understreker. Akkurat denne progresjonen er den jeg forbinder med miksolydisk tonalitet i størst grad, og jeg mener at det er trygt å si at dette er en vanlig oppfatning, og at opplevelsen av miksolydisk tonalitet kan forekomme hos flere. For at en miksolydisk progresjon skal passe inn i en såpass dissonerende kontekst er det nødvendig å gjøre noe med den, slik at den ikke skiller seg for mye ut. Til tross for at den er blitt *skitnet* til, opplever jeg at den faktisk skiller seg ut fra konteksten,

når det gjelder harmonikk, melodikk og uttrykk, men det er åpenbart for meg at denne tilskitningen bidrar til å skape større grad av koherens.

I *Vårofferet* er store deler av det melodiske materialet bygget på diatoniske moll-skalaer, riktignok som oftest bare en mindre del av moll-skalaen. For å unngå konsonerende diatonisk harmonikk, lar Stravinsky andre elementer *skitne* til harmonikken. Prokofiev bruker svært sjelden diatonisk skalamateriale i melodiene i *Skytisk Suite*, men benytter her altså det jeg velger å kalle en *tilskitnet* diatonisk progresjon.

Kompleks lys klangtekstur - ingen tydelig melodisk forgrunn (69.1–69.2)

Avslutningen av satsen, og verket forøvrig, skal forestille solgudens seier over den onde Chuzbog, og kommer til uttrykk i en dramatisk soloppgang som varer til slutten av verket. Jeg synes soloppgangen er et av de vakreste, og mest gripende partiene i hele verket. Det er også et parti det er vanskelig å forstå kun ved lytting, noe som gjorde meg nysgjerrig. Jeg skal ta for meg flere konkrete utsnitt fra soloppgangen, men drøftingen vil først og fremst ta for seg den overordnede tekturen, som jeg oppfatter at komponisten bevisst har gjort utydelig og kaotisk. Eksempel 53 viser de første to taktene av soloppgangen, nemlig 69.1–69.2, og utgjør en kompleks tekstur.

Eks. 53

The musical score for Example 53 consists of four parts (A, B, C, D) across two measures (69.1 and 69.2). Part A (Part writing) includes Glockenspiel, Piccolo trumpet + Trumpet 1-3, Celesta 8va, and Clarinet 1-3 + English Horn. Part B (a) (Orgelpunkt med mel. kvaliteter) includes Violin 2 and Viola. Part B (b) (Orgelpunkt) includes Violin 1 divided into two parts. Part C (a) (Arpeggio) includes Flute 1-3. Part C (b) (Støtte til C (a)) includes Oboe 1-2. Part D (Harm. perk.) includes Harp 1 & 2. The score features complex textures with tremolos, arpeggios, and sustained chords.

A: Part writing-tekstur uten sterke melodiske kvaliteter i pikkolotrompet, trompet 1-3, engelsk horn, klarinett 1-3, celesta (8va) og klokkespill.

B (a): Orgelpunkt med melodiske kvaliteter i oktavavstand i 2. fiolin, bratsj og piano, der alle spiller tremolo med unntak av 8-delene.

(b): Orgelpunkt i 1. fiolin divisi a 2 som spiller flageoletter.

C (a): Skyggelagt arpeggiobevegelser i fløyte 1-3.

(b): Harmonisk støtte til C (a).

D: Akkompagnerende figur i harpe 1 og 2, som er delt opp slik at de spiller arpeggiofigurer i motbevegelse.

Jeg oppfatter teksturen i eksempel 53 som en lang klangflate uten en fremtredende forgrunnsmelodi, der det heller er flere elementer som, i et lite øyeblikk, tar over oppmerksomheten etter hverandre. Teksturen vedvarer til tall 72, men det legges også til nye elementer. Samtlige elementer er plassert over øverste halvdelen av den énstrøkne oktaven, og som eksempelet viser deler flere av elementene samme register. Plassering av flere elementer i samme register nødvendiggjør at andre aspekter benyttes for å skille elementene fra hverandre. Dette er ikke gjort i tilstrekkelig grad her, særlig gjør den jevne dynamikken at elementene smelter sammen, hvilket trolig er intensjonen fra komponistens side. Element A er rimelig langt fremme i lydbildet i hele tall 69, men det er flere trekk ved A som gjør at det ikke blir en sterk forgrunn, nemlig: neddempet dynamisk markering, svært varierende melodisk aktivitet i topptonen, samt forskjellig markering av aksenter og legato-buer hos treblåserne og messingblåserne. De tre øverste tonene i A er nesten like aktive melodisk, noe som bidrar til at topptonen mister litt av oppmerksomheten. Likevel er det topptonen som tar mest oppmerksomhet da klokkespill, som er et svært gjennomtrengende instrument, dobler denne. Elementene som bidrar melodisk i dette partiet er A, B (a) og C (a), men de bidrar ikke samtidig.

Pistons modell i møte med komplekse teksturer av annen karakter

Det er ikke mengden av elementer som gjør denne teksturen kompleks, men heller selve orkestreringen. Plasseringen av elementer i samme register, den neddempede dynamiske markeringen i samtlige elementer, samt bruken av forskjellige aksenter og legato-buer i messingblåserne og treblåserne bidrar til å jevne ut hvert element, slik at ingen tar forgrunnen. Derfor blir teksturen kompleks, da øret ikke kan skille ut tydelige funksjoner når det gjelder forgrunn og bakgrunn. En av de viktigste grunnene til at ingen elementer utgjør en klar forgrunn, er naturligvis at elementene i seg selv ikke er utformet som sterke forgrunns-elementer. Eksempel 45 fra tredje sats viste likevel at elementer uten melodiske kvaliteter kan være i forgrunnen, dersom de er fremhevet ved hjelp av dynamikk eller klangfarge.

I eksempel 53 blir altså Pistons hierarkiske modell mindre informativ enn ønskelig, nettopp fordi det ikke er en tydelig forgrunn, uten at det er mangfoldet av elementer som forårsaker dette, slik noen av de komplekse teksturene i hans modell oppstår. Likevel er det nyttig å «rydde» i partituret som Pistons metode bidrar til, slik at det blir mulig å forstå hvorfor det ikke er en klar forgrunn. Til tross for at Pistons modell ikke passer perfekt her, gir inndelingen i elementer en mulighet til å forstå hvilke valg komponisten gjorde for å oppnå denne orkestrale effekten.

Andre orkestrale virkemidler: orgelpunkt, tremolo og trompeter i toppregisteret

Til og med 70.6 fungerer tonen Bb som et orgelpunkt som finnes i element A, B og D. Min opplevelse av orgelpunkt er at plasseringen i register er viktig. Dersom orgelpunktet er i bassen definerer det akkordene som dannes med de resterende tonene i stor grad. Dersom orgelpunktet er i et høyt register, blir effekten mindre bastant, og gjør at akkordene ikke blir dominert av orgelpunktet i så stor grad. Som jeg har nevnt tidligere er det gjerne slik at toner som er plassert lavt i register er dominerende for hvordan vi opplever akkorden, de blir ofte grunnlaget vi hører de andre tonene ut ifra. Orgelpunktet i dette eksempelet er plassert i samme register som de andre elementene, som gjør at det i større grad smelter sammen med de andre elementene, og gjør partiet mer enhetlig. B (a) og D er de to elementene som skaper en bevegelse i lydbildet. Særlig synes jeg B (a) er veldig viktig for helheten, da den skaper mikroskopiske bevegelser som gjør at teksturen får et lyst vibrerende *skimmer*. Det bidrar som nevnt også til å gjøre teksturen mindre statisk, hvilket jeg opplever som avgjørende i en tekstur uten et klart hovedfokus.

Når det gjelder idiomatiske hensyn er det trompetene som er spesielt behandlet i denne teksturen. De ligger konsekvent i sitt øverste register i strykegraden *p*, uten hvile i to minutter (litt avhengig av tempo på innspillingen). Dette må sies å være lite idiomatisk, da det krever fryktelig sterk muskulatur i leppene for å klare dette på slutten av et relativt intenst 20 minutter langt verk. Når det er sagt har trompet 1-3 pause i 26 takter før innsatsen, men pikkolotrompeten spiller i toppregisteret fra tall 67. Likevel er dette risikabelt, og forferdelig slitsomt for trompetistene, og sjansen for at partiet fungerer dårlig i en konsertsammenheng er til stede. Hvorfor har Prokofiev lagt dette elementet hos trompetene? Som eksempelet viser, dobles trompetstemmene av klarinett 1-3 og engelsk horn, riktignok med legato-buer og lengre noteverdier i flere tilfeller der toner repeteres. Dersom det var trompetenes særegne klangfarge i dette registeret han ønsket, virker klarinettens dobling mot sin hensikt. Det kan tenkes at han så på klarinettene som en støtte til trompetene. Dersom vi følger den logikken er det naturlig å tenke at han ville markert dem identisk slik at klarinettene faktisk stryket elementet. Jeg tror at Prokofiev ønsket den anstrengte klangfargen til trompeter i toppregisteret. Klarinettens dobling virker å være ment til å gjøre elementet mer diffust, noe som igjen er motsatt av hva Stravinsky forsøker å oppnå når han benytter seg av forskjellige artikulasjoner/spilleteknikker i ett element.

Hvis vi ser bort i fra element A, er samtlige elementer konsentrert om én klangfarge. Et problem er at element C (b) virker å veksle mellom å fungere som støtte til element A og C, og har således en vekslende funksjon. Til tross for at klangfargene altså er relativt adskilte, er elementene utformet slik at de ikke er kontrasterende i stor nok grad i forhold til hverandre. Dette gjør at teksturen blir tilslørt, da elementene smelter sammen.

Økende kompleksitet – ett nytt element (70.1–70.2)

Eksempel 54 viser 70.1–70.2 der det blir innført et nytt element, som både har melodisk og harmonisk funksjon, og gjør at det er enda ett element som er med på å ta oppmerksomheten i forgrunnen.

Eks. 54

A: Part-writing
B: Utholdt harm.
C: Skyggelagt mel.
D: Perkusiv. harm.
E (a): Mel. orgelpunkt
E (b): Orgelpunkt
F: Utholdt harm.

A: Part writing-tekstur uten sterke melodiske kvaliteter i pikkolotrompet, trompet 1-3, engelsk horn, klarinett 1-3, celesta (loco & 8va) og klokkespill (8va).

B: Utholdt harmonisk element med melodisk kvaliteter i trombone 1-4, horn 1-5 og cello.

C: Skyggelagt arpeggiobevegelser i fløyte 1-3 (8va) og pikkolo (8va).

D: Akkompagnerende figur i harpe 1 og 2, som er delt opp slik at de spiller arpeggiofigurer i motbevegelse.

E (a): Orgelpunkt med melodiske kvaliteter i oktavavstand i 2. fiolin, bratsj og piano, der alle spiller tremolo med unntak av 8-delene.

(b): Orgelpunkt i 1. fiolin divisi a 2 som spiller flageoletter.

F: Utholdte toner i obo 1-3 som veksler mellom å støtte A og D harmonisk.

Det nye elementet, B, gjør også at registeret blir utvidet, og det beveger seg gradvis nedover helt til den avsluttende akkorden i 72.1. Fra 70.1 er det flere dynamiske nyanser i teksten, både det nye elementet og fortsettelsen av C (a) er markert *f*, slik at de kommer til forgrunnen i litt større grad. Horndoblingene i element B er litt vanskelige å forstå, ettersom doblingene ikke følger et tydelig system. De dobler trombonenes toner fritt og beveger seg mellom akkordtonene på en lite systematisk måte, men skaper naturligvis noe bevegelse innen dette elementet. Det er ikke mulig å høre denne bevegelsen, men det er åpenbart en dobling som bidrar til å gjøre elementet mindre enhetlig, lignende påvirkningen klarinettene har på trompetene i element A. Det nye elementet er

fremtredende i 70.1–70.2, men på slag 4 i 70.2 tar pikkolofløyte og de andre fløytene over plassen i forgrunnen. Med andre ord er det fortsatt slik at elementene ikke dominerer lenge i et strekk.

Det nye elementet deles opp (70.5–70.6)

Eksempel 55 er en videreføring av teksturen i eksempel 54. Det harmoniske elementet fortsetter å utvide seg nedover i register, og den helhetlige harmonikken må sies å være tykk og dissonerende.

Eks. 55

The musical score for Example 55 consists of several staves. Staff A (Melodi) features a melody in 4/4 time, marked *f* *maestoso*, with instruments Trp. 4-5 + Eng. Hn + Hn. 1-3. Staff B (a) (Part-writing) includes Picc. trp. + Trp. 1-2, Cl. 1-3, and Cel. (loco + 8va), marked *p*. Staff B (b) (Støtte til B (a)) includes Ob. 1-3, marked *f*. Staff C (Skyggelagt mel.) includes Picc. 8va + Fl. 1-3 8va, marked *f*. Staff D (a) (Orgelpunkt trem.) includes Vl. 2 and Vla. b, marked *p*. Staff D (b) (Orgelpunkt flag.) includes Vl. 1 div. a 2, marked *p*. Staff E (Utholdt harm.) includes Trb. 1-4 + tuba, Hn. 4 & 8, Hn. 5 & 7, Hn. 7, Hn. 8, and Vcl. + B. Cl., marked *f* *maestoso*.

A: Utholdt melodi i trompet 4-5, engelsk horn og horn 1-3.

B (a): Part writing-tekstur uten sterke melodiske kvaliteter i pikkolotrompet, trompet 1-2, klarinett 1-3, celesta (loco og 8va) og klokkespill (8va).

(b): Utholdte toner i obo 1-3 som veksler mellom å støtte A og D harmonisk.

C: Skyggelagte arpeggiobevegelser i fløyte 1-3.

D (a): Orgelpunkt med melodiske kvaliteter i oktavavstand i 2. fiolin, bratsj og piano, der alle spiller tremolo med unntak av 8-delene.

(b): Orgelpunkt i 1. fiolin divisi a 2 som spiller flageoletter.

E: Utholdt harmonisk element med melodisk kvaliteter i trombone 1-4, horn 1-5 og cello.

F: Glissandobevegelser i harpe 1 og 2. Viser ikke i noteeksempelet.

I 70.5 skjer det flere forandringer fra det foregående. For det første deles det nye elementet fra eksempel 54 i to: en melodi (element A), og en harmonisk bakgrunn (element E). For det andre fjernes en av stemmene i part writing-teksturen, som jeg her kaller element B, og går over til å doble det nye melodiske elementet. For det tredje spiller harpe 1 og 2 nå glissandobevegelser. Grunnen til at jeg opplever at A er separat fra B, er at A er tungt vektlagt når det gjelder antall

instrumenter, og at den beveger seg selvstendig fra E. Det er altså en utvikling i teksturen, som gjør at musikken gradvis blir mer kompleks, og gradvis mer dissonerende. Harmonikken er tykk og består av svært mange toner. De harmoniserte elementene, B, C og E deler ofte harmonikk på tunge slag (1 og 4), men beveger seg gjerne en del mellom slagene, hvilket gjør at harmonikken veksler i grad av dissonans.

Tostemt harmonisering av det nye melodiske elementet (71.3–71.4)

I 71.3 skjer den siste utviklingen før den avsluttende akkorden legges i 72.1, og kommer i form av at det nye melodiske elementet, A, blir harmonisert med én tone, mens det fjernes ytterligere en tone fra det som tidligere var en part writing-tekstur (element B).

Eks. 56

Som eksempel 56 viser er både A og B nå tostemte melodier. Harmoniseringen av A skaper spenning i dette elementet, som tidvis er fremme i forgrunnen. Teksturen er på dette tidspunktet ekstremt kompleks, og har nådd sitt absolutte toppunkt og kulminerer i 72.1 i en Bb-dur akkord med tillagt liten 6, orkestrert i hele ensemblet i strykegraden *ff*. Hele verket slutter altså med en tilskitnet added-note-chord.

Jeg ser ingen åpenbare paralleller til teksturen i soloppgangen, hverken i *Skytisk Suite* eller i *Vårofferet*. Slik jeg ser det har Prokofiev her skapt et særegent parti som kombinerer tilsløringen av elementer, med bruken av flere melodiske elementer samtidig. Et av de mest fascinerende aspektene ved orkestreringen er hvordan det får lytteren til å skifte fokus jevnlig, uten at musikken oppleves ekstremt kaotisk, slik teksturene i tall 10 og 11 i *Vårofferet* gjør, sammen med tall 47 og 48 i *Skytisk Suite*. I tillegg bygges spenningen voldsomt opp frem til den majestetiske akkorden i 72.1, som til tross for den forløsende effekten, inneholder det dissonerende tillagte sekund-intervallet, som er et av de viktigste harmoniske virkemidlene i verket.

Oppsummering av orkestreringen i *Skytisk Suite*

Orkestreringen i *Skytisk Suite* er på mange måter ekstrem. Det mest særegne er hvordan Prokofiev gjennomgående bruker teknikker for å gjøre elementer mindre klare. Heterofone doblinger er helt sentralt for å oppnå dette, særlig doblinger som skiller seg ut i rytmisk- og melodisk utforming. Teksturene er i stor grad bygget opp av et fåtall selvstendige elementer, uten at dette gjør musikken gjennomiktig slik man kanskje skulle tro. Tvert imot er teksturene svært grumsete, slik at det er fryktelig vanskelig å høre stemmene i orkesteret. Det er tilfeller der teksturene består av flere elementer som smelter sammen til en bakgrunn, hvilket gjør at jeg definerer teksturene som *melodi og akkompagnement*, til tross for at akkompagnementet består av flere selvstendige elementer. Dette handler om hvordan jeg opplever musikken ved lytting. Elementene er ikke enkle å skille fra hverandre ved lytting, og smelter sammen slik at de utgjør én funksjon.

Akkompagnementet består ofte av flere melodiske elementer som har perkusive anslag, som harpe, piano og celesta. Stemmene som utgjør akkompagnementet er ofte utformet som forskjellige arpeggiobevegelser som sammen skaper bølgende akkordtepper der svake perkusive anslag høres kontinuerlig. Melodier gis primært til treblåsere, men sjelden til ett instrument alene. Prokofiev mister litt av nærheten soloinstrumenter gir, særlig i tredje sats. De melodiske elementene er som regel doblet på vanlig måte, til forskjell fra akkompagnementene som er heterofont doblet. De teksturale funksjonene er utformet slik at de er kontrasterende når det gjelder grad av klarhet, der melodien ofte er svært klar foran et grumsete akkompagnement. De grumsete teksturene er til stede i store deler av første-, tredje- og fjerde sats, noe som gjør dem så dominerende at det er nødvendig med et kontrasterende element for å gjøre musikken lytteverdig. Denne bruken av kontrast skaper et særegent lydbilde, og virker som et bindeledd for verket som helhet. Harmoniske sjikt er også brukt flere steder i verket, og skaper ofte en svært dissonerende overflate i musikken. Andre gjennomgående virkemidler er skyggelagte linjer, og orgelpunkt i bassen som er heterofont doblet.

En generell betraktning er at Prokofiev oppnår komplekse teksturer til tross for at de musikalske idéene er relativt enkle. Han skitner til elementene for å oppnå disse komplekse teksturene. I teksturdimensjonen gjøres dette som nevnt ved heterofone doblinger, men det forekommer også i den harmoniske dimensjonen, i form av akkorder med tillagte sekunder, som oftest små sekunder som gir akkordene *bitt*. Enkle elementer blir slik gjort mer komplekse, og skaper det grumsete og dissonerende uttrykket som er gjennomgående i verket.

Kapittel 4: Drøfting

I det siste kapittelet vil jeg drøfte forskjellige aspekter ved orkestreringen hver for seg, til forskjell fra analysene der jeg hovedsakelig går gjennom verkene kronologisk.

Tekstur

Tekstur er det aspektet som har blitt viet mest oppmerksomhet i analysene. Dette er også et punkt der verkene skiller seg fra hverandre i stor grad, til tross for at det er mulig å se likheter også. I mine analyser av *Skytisk Suite* har jeg stadig plassert teksturer i kategorien *melodi og akkompagnement*, og *sekundær melodi*, til tross for at akkompagnementet består av mange selvstendige elementer. Dette fordi elementene ofte smelter sammen til en grumsete bakgrunn, og oppfattes derfor ikke som selvstendige elementer i tilstrekkelig grad. En annen viktig grunn til dette er at den melodiske forgrunnen gjerne er veldig fremtredende i *Skytisk Suite*, slik at samtlige andre elementer blir plassert i bakgrunnen. Til sist har jeg mange ganger delt opp akkompagnementet i to elementer, bestående av bass og harmonikk. I følge Pistons modell vil de bli betraktet som underelementer av samme element. I dette verket er bassen og det harmoniske elementet ofte doblet heterofont så mange ganger at det ville oppstått ekstremt mange underelementer dersom Pistons modell ble fulgt. Derfor har jeg delt det inn i to, ofte B og C, der hvert element også har flere underelementer, men utgjør tilsammen et akkompagnement. Teksturene i *Skytisk Suite* er generelt sett mer tradisjonelle i den forstand at de ofte utgjør nettopp *melodi og akkompagnement*, og *sekundær melodi*.

I *Vårofferet* er teksturene oftere vurdert ut ifra bakgrunn, mellomsjikt og forgrunn, fordi elementene i mye større grad skiller seg fra hverandre i lydbildet. Det er svært ofte melodier som er fremtredende, men da de andre elementene også høres klart, får ikke melodien oppmerksomheten alene. En teksturtype som forekommer flere steder i verket er part-writing, men i en særegen form, der elementet er delt inn i ett statisk og ett bevegelig lag, samtidig som begge lagene ligger i samme register. De to komponistenes tilnærminger til tekstur skaper relativt komplekse lydbilder, men de blir likevel svært forskjellige. Verkene balanserer mellom kaos og kontrast, men på to vidt forskjellige måter. Det musikalske uttrykket i begge er voldsomt, men metodene som brukes for å oppnå dette skiller seg fra hverandre i stor grad.

Kaos og kontrast

Teksturdimensjonen er som nevnt relativt forskjellig i verkene, og skyldes, i tillegg til mengden selvstendige elementer, hvordan hvert element er behandlet. En vesensforskjell er bruken av doblingsteknikker. Som analysene viser brukes heterofone doblinger gjennomgående i begge

verkene. Det er som nevnt to forskjellige hovedtyper av heterofone doblinger: doblinger som skiller seg fra hverandre i rytmisk og melodisk utforming, og doblinger som skiller seg fra hverandre i bruk av artikulering/spillteknikk. Den sistnevnte typen deles også inn i «*Pulsating*» *Unisons*, der lengre noteverdier i ett instrument blir oppdelt og artikulert i et annet instrument, og *Combining Articulations in the Same Melodic Line* der melodier dobler hverandre eksakt, men med forskjellige artikuleringer. Det er særlig målet med de heterofone doblingene som er forskjellig i verkene. I *Skytisk Suite* er det en utstrakt bruk av doblinger som differerer i rytmisk og melodisk utforming, men også kombinasjoner av artikulering/spillteknikker. I begge tilfeller benyttes doblingene for å gjøre elementet tilslørt. I *Vårofferet* brukes også kombinasjoner av artikulering/spillteknikker, samt doblinger som skiller seg ut i rytmisk og melodisk utforming, særlig *staccato mot legato*, men teknikken brukes der for å gjøre elementet *skarpere* og mer markant enn det opprinnelig var. Verkene oppnår altså i stor grad forskjellige effekter i bruken av heterofone doblinger. Stravinsky søker klarhet i elementene, mens Prokofiev streber etter diffuse teksturer uten tydelige elementer. De gangene Prokofiev bruker forskjellige spilleteknikker når han dobler en linje er det nettopp uklarhet han ønsker, hvilket eksempel 26 og 27 viser. Stravinsky bruker forøvrig *staccato* på en lignende måte som man ofte bruker et melodisk instrument med perkusive kvaliteter, for å gi et markant anslag til en melodi.

Stravinsky og Prokofievs tilnærming til tekstur i disse verkene utgjør som nevnt på sett og vis to motpoler, der den ene ønsker at hvert element skal være så klart som overhodet mulig, mens den andre forsøker å gjøre elementene tilslørt. Der Stravinsky oppnår kontrast i tekturen ved å holde elementene adskilt, oppnår Prokofiev kontrast ved å la de teksturale funksjonene være motpoler hva gjelder grad av klarhet. Kontrast fungerer som et stikkord for orkestreringen i begge verkene, men på to vidt forskjellige måter, og med to vidt forskjellige mål. Verkene tilstreber to forskjellige mål hva angår klarheten til hvert teksturale element. I *Skytisk Suite* består ofte teksturene av et fåtall elementer, som er gjort mer komplekse ved utstrakt bruk av heterofone doblinger, særlig i akkompagnementet. Dette gjør tekturen grumsete, da flere versjoner av samme element klinger samtidig. De melodiske elementene skiller seg som regel ut, da de er instrumentert på en klar måte, noe som er nødvendig for å skape en kontrast til det grumsete akkompagnementet. Denne typen akkompagnement er helt avhengig av å ha en krystallklar melodi i forgrunnen. Tilskitningen forekommer også i melodiske elementer, for eksempel i tall 2-3 (eksempel 26), der melodien er doblet heterofont svært mange ganger, men der er akkompagnementet tydelig i større grad. I *Vårofferet* forekommer heterofone doblinger som differerer i rytmisk og melodisk utforming i mye mindre grad, noe som medfører at de teksturale elementene kommer tydeligere frem, uten at dette er en absolutt regel. Prokofiev oppnår ofte en kompleks orkestrering til tross for at teksturene

består av få elementer, mens kompleksiteten hos Stravinsky i større grad er en følge av det musikalske materialet. Det virker som om Stravinsky ønsker at hvert element skal være markant. Dette underbygges ved å se på klangfarge, harmonikk, register, dynamikk, og rytmisk- og melodisk utforming i de teksturale elementene. Denne sentrale forskjellen gjør at teksturene i verkene oppfattes svært forskjellig.

Komplekse teksturer

I de tilfellene svært komplekse teksturer forekommer i *Vårofferet*, er det ofte et resultat av at tekturen sakte har bygget seg opp, ved hjelp av at elementer gradvis legges til, samt at eksisterende elementer blir heterofont doblet. Øret blir slik kjent med elementene som til slutt utgjør en kompleks tekstur. Slik jeg ser det forekommer dette på to forskjellige måter i *Vårofferet*. I det første tilfellet er det ingen elementer som utgjør en melodisk forgrunn, slik at det blir en svært kaotisk kompleks tekstur (tall 10-11). Det andre tilfellet er teksturer med en relativt fremtredende forgrunnsmelodi, der bakgrunnen gradvis blir mer kompleks (tall 28-29, 33-36 og 70). I de få tilfellene det forekommer komplekse teksturer *Skytisk Suite* som ligner på tall 10-11 i *Vårofferet*, blir ikke øret forberedt på samme måte, men heller overrasket av antall nye elementer. Dette er etter min mening en lite vellykket effekt, men det er samtidig viktig å være klar over at dette kan ha vært et dramatisk øyeblikk i den opprinnelige ballett-versjonen som fordret slik musikk. Dette blir riktignok umulig å forholde seg til når det faktisk er et konsertstykke, og ikke en ballett.

Den komplekse tekturen i tall 10-11 i *Vårofferet*, og tall 47-48 i *Skytisk Suite*, har til felles at de ikke har en sterkt klingende melodisk forgrunn. Det forekommer også andre typer teksturer uten melodiske forgrunnelementer i begge verkene. I *Skytisk Suite* skjer dette i tall 69-72, der det er flere elementer som har melodiske kvaliteter, men ikke i tilstrekkelig grad til å utgjøre en klar forgrunn. Tekturen smelter sammen til et lyst klangteppe der elementer fra tid til annen stikker seg ut. I *Vårofferet* er det særlig i partier fra åpningen av *The Exalted Sacrifice - Introduction* man finner teksturer uten melodiske elementer. Eksempel 17 viser en tekstur som utgjør et klangteppe bestående av to harmoniske sjikt, men kan ikke sies å være en kompleks tekstur.

Ulike overganger

I *Skytisk Suite* blir elementer ofte introdusert ved nye tall, hvilket betyr at teksturene stort sett holder seg stabile over en lengre periode, før den erstattes av en annen tekstur. Dette gjør at musikken blir enklere å analysere, ettersom tekturen i den første takten ved et nytt tall, ofte er lik som de påfølgende takene i samme tall. Slik gir altså én takt informasjon om et lengre parti. Når det er sagt er dette naturligvis ikke absolutt. Dette er likevel et gjennomgående trekk som skiller seg fra

Vårofferet, der teksturene ofte bygges opp gradvis, slik som i tall 7-11, 24-29 og 31-36, eller består av blokk-kontraster, slik det forekommer i tall 47, 54-55, 57-61, 104-110, 111-113, 115-116 og 117-119. I *Skytisk Suite* brukes blokk-kontraster delvis i tall 23-28, men da varer blokkene over en lengre periode. Likevel er det kontrasterende deler som avbryter hverandre.

Utstrakt bruk av skyggelagte linjer

Et trekk som gjelder begge verkene er bruken av skyggelagte linjer. Dette fungerer svært ofte kun som ett av mange elementer i en tekstur. I *Skytisk Suite* er det stor variasjon i akkordtypene som blir brukt i denne teknikken, fra parallelle kvinter i tall 2-3 og 20, kvarter i tall 20-21, durakkorder med tillagte små sekunder i tall 4-6, 17, 47-48 og 52 og dominant-septimakkorder med tillagt liten ters i 14-16. I *Vårofferet* er teknikken svært mye brukt, både i dissonerende og konsonerende form. Et eksempel på konsonerende bruk av skyggelagte linjer er tall 62-63, der det er rene dur og mollakkorder over et orgelpunkt i bassen. Eksempler på dissonerende bruk av skyggelagte linjer finner vi blant annet i 57.3-57 slik eksempel 9 viser. I *Mystic Circle of the Young Girls* brukes fikserte intervaller i skyggeleggingen, det vil si at skyggeleggingen kun består av ett parallellført intervall, en teknikk som ikke forekommer i *Skytisk Suite*. Skyggeleggingen forekommer både i elementer som utgjør bakgrunnen og forgrunnen.

Perkusive elementer i den teksturale dimensjonen

Bruken av melodiske instrumenter med perkusive anslag er forskjellig i verkene, noe som hovedsakelig skyldes besetningene. Pizzicato, og delvis col legno, brukes mye i *Vårofferet*, til forskjell fra *Skytisk Suite*, der det brukes i mye mindre grad. Prokofievs orkesterbesetning inneholder to harper, piano og celesta, som alle har perkusive anslag, men han bruker ikke instrumentene til å etterligne pizzicato-teknikkens tørre anslag. Han er først og fremst ute etter muligheten til kombinere disse tre instrumenttypene, og slik lage bølgende klangtepper med svake anslag. Disse instrumentene utgjør i stor grad den harmoniske bakgrunnen i hele 3. sats.

Tekstur på mikronivå – Grain

Når det gjelder de mer mikroskopiske aspektene ved teksturdimensjonen, er det noen åpenbare forskjeller. I *Skytisk Suite* benytter Prokofiev seg som nevnt mye av melodiske instrumenter med perkusive anslag som spiller arpeggio-figurer hvilket skaper krusninger i lydbildet. I mange tilfeller kombineres flere arpeggiofigurer i instrumentene, noe som skaper bølgende akkordtepper. I *Vårofferet* er det primært triller, som oftest i treblåsere, som bidrar til å skape krusninger i klangen. Dette forekommer nesten utelukkende i første del av verket, som i tall 16-17, 24-29, 38,40, 48, 51,

54, 56-58, 61, 63, 65, og i andre del ved tall 115-116. Trillene er stort sett alltid et selvstendig element, og blir ikke brukt som harmonisk fundament, men heller nettopp for å skape bevegelse i lydbildet.

Harmonikk

Harmonikken i begge verkene kan karakteriseres som kompromissløs, særlig i bruken av harmoniske sjikt som legges over hverandre, og skaper svært dissonerende klanger. Orgelpunkt eller ostinater kombinert med et harmonisk sjikt som står i et fjernt forhold til hverandre er også gjennomgående. Tilskitningen av harmonikken er et sentralt virkemiddel, riktignok gjort på forskjellige måter. Til tross for disse likhetene er det en relativt stor forskjell i bruken og konstruksjonen av disse aspektene.

Orgelpunkt og harmoniske sjikt

I begge verkene er det en utstrakt bruk av orgelpunkt, særlig i bassen, gjerne i kombinasjon med et harmonisk sjikt som beveger seg tilsynelatende uavhengig av orgelpunktet. I tillegg forekommer det teksturer der det er to tydelige definerte harmoniske sjikt som eksisterer parallelt, gjerne adskilt ved hjelp av register og klangfarge, men ikke nødvendigvis. I *Vårofferet* forekommer det siste tilfellet hovedsakelig i *The Exalted Sacrifice – Introduction*, der de harmoniske sjiktene hver for seg er konsonerende, men til sammen utgjør de en svært dissonerende overflate. Her har sjiktene forskjellig harmonisk rytme, i tillegg til at de er adskilt ved hjelp av klangfarge, register og melodisk utforming. I *Skytisk Suite* er de harmoniske sjiktene hver for seg ofte dissonerende, som i tall 13 og 14-16, uten at det nødvendigvis betyr at de da utgjør en mer dissonerende helhet enn i *Vårofferet*. En åpenbar forskjell er igjen at Stravinsky ønsker at hver element skal være markant, mens Prokofiev i større grad ønsker at de skal være tilslørte. Det er to eksempler på det motsatte i *Skytisk Suite*, nemlig tall 2-3 og tall 4-6. I tall 2-3 består de to lagene av parallelle kvinter, og parallelle dominant-septimakkorder, som i denne konteksten ikke kan sies å være særlig dissonerende. I tall 4-6 utgjør det ene sjiktet orgelpunkter som utgjør en ren kvint, mens det andre sjiktet består av akkorder med tillagte små sekunder. I det siste tilfellet er altså det ene sjiktet konsonerende, mens det andre er dissonerende. Som analysene har vist, er orgelpunkt og ostinater i bassen generelt mye brukt i begge verkene. En forskjell mellom de to er at orgelpunktet ofte er heterofont doblet i *Skytisk Suite*, til forskjell fra *Vårofferet*.

Akkordtyper

Det harmoniske materialet er svært forskjellig i verkene, men begge benytter seg av et fritonalt dissonerende tonespråk bygget på orgelpunkter. Min oppfatning er at Stravinskys harmoniske språk, slik det kommer til uttrykk i *Vårofferet*, i større grad er originalt enn hos Prokofiev i *Skytisk Suite*. En del av akkordene i *Vårofferet* er såpass komplekse og særegne at det blir akkorder man forbinder med verket, og komponisten for øvrig. Eksempler på dette er: Eb7 over Fb-dur hvilket forekommer i tall 13, C-dur over Bb7#9 som for eksempel forekommer i 87.1, og Ebm (add#11) over D-moll som blant annet forekommer i 154.1-154.3. Det finnes flere eksempler på særegne akkorder slik som dette i verket. Generelt er det utstrakt bruk av polyakkorder, særlig når orkesteret støter *tutti*, som i *Sacrificial Dance*. I *Skytisk Suite* er det en utstrakt bruk av akkorder med tillagte små sekunder, ofte i parallelle bevegelser, som for eksempel i tall 4-6 og 52, samt altererte dominantakkorder, som G#7#9 i eksempel 33, A7#9#5 på slag 3 i tall 2 (og store deler av tall 2-3), og D13#9 – Gb13#9 – Bb13#9 som forekommer i 41.1-41.3. Prokofiev virker å ha en forkjærlighet for å skitne til rene klanger, ved å bruke *added-note-chords*. *Skytisk Suite* slutter til og med med en slik akkord, nemlig en Bb-dur akkord som er *tilskitnet* med en liten sekst. Dette kan naturligvis sees på som en Gbmaj7#5-akkord på ters, men ut ifra hvordan harmonikken i resten av verket er bygget opp, mener jeg det er trygt å si at det er en Bb-durakkord.

I *Vårofferet* blir ofte den harmoniske dimensjonen skitnet til ved at ett element er dissonerende i forhold til resten. I noen tilfeller er det et ostinat som har denne rollen som i tall 24-27, i andre tilfeller utholdte akkorder som i tall 28-29, bassostinat i tall 31, messingstøt i tall 57.4-57.5 og 58.3-58.5 og orgelpunkt i bassen i tall 62-63. I tillegg foregår en del av tilskitningen innad i elementene, som i de skyggelagte linjene jeg nevnte tidligere. Likevel er det et gjennomgående trekk at store deler av teksturen er konsonerende, mens ett element bidrar til å gjøre teksturen skitten. Jeg nevnte tidligere at dette er kontrasterende til *Skytisk Suite*, der elementene hver for seg stort sett er dissonerende. Dette betyr ikke nødvendigvis at forskjellen er stor hva gjelder grad av dissonans i hele teksturen, men det kan tenkes at det gjør de teksturale elementene tydeligere, slik at øret lettere kan skille de fra hverandre i teksturen.

Klangfarge

Stravinsky forsøker så langt det er mulig å la hvert element ha kontrasterende klangfarger, men må naturligvis inngå kompromisser når dynamikken er sterk, og mengden teksturale elementer er stor. Dette eksemplifiseres i 28-29 og 33-36, der elementenes klangfarger gradvis blir mindre kontrasterende i takt med tilførselen av nye elementer samt økningen i dynamikk. Likevel kan det

argumenteres for at underelementene i stor grad har en selvstendig klangfarge. I slike tilfeller er det viktig å skille mellom elementer, underelementer og teksturale funksjoner. I eksempel 6 utgjør element D en intens rekke 16-deler i midtregisteret som skaper et voldsomt rytmisk driv. Elementet består av fire klangfarger, men underelementene er utformet slik at de består av homogene instrumentgrupper. Til tross for at elementet består av flere klangfarger, er fortsatt hvert underelement konsentrert om én klangfarge. Dette er et eksempel på at Stravinsky forsøker å oppnå klarhet i de teksturale elementene, til tross for at han må benytte seg av flere instrumentgrupper for å oppnå dynamisk balanse. Generelt sett gjør sterk dynamikk at det er nødvendig å inngå kompromisser med tanke på klangfarge, fordi messingblåsere er såpass sterke dynamisk at man gjerne må doble andre elementer for å oppnå dynamisk balanse med dem. Et annet aspekt er at et stort antall selvstendige elementer i stor grad nødvendiggjør at elementene får en selvstendig klangfarge, da de gjerne er utformet svært forskjellig for å gjøre at de skiller seg fra hverandre. En følge av dette er at elementene ofte kun er idiomatiske for et fåtall instrumenter.

Prokofiev virker å ha et ønske om å gjøre teksturene sine mer grumsete, og oppnår dette ved hjelp av heterofone doblinger samt klangfargekombinasjoner, gjerne i kombinasjon. Både strykere, messingblåsere og treblåsere er med i det melodiske elementet i tall 2-3, samt i tall 4-6. I begge tilfeller er det andre harmoniske elementet hovedsakelig konsentrert om én klangfarge, nemlig messingblåsere (med unntak av pauker og piano i tall 4-6, samt basstonene som er doblet i samtlige grupper, hvilket er vanlig praksis i verket), slik at det ene elementet består av én klangfarge. Videre er elementene som utgjør bakgrunnen ofte doblet i flere klangfarger. Et eksempel på dette er tall 8-12 der det brukes tre forskjellige melodiske elementer med perkusive kvaliteter. Andre eksempler på klangfargekombinasjoner i bakgrunnen er 25.1-25.4 og 26.1-26.4, samt tall 38-40 der bakgrunnen består av strykere og melodiske instrumenter med perkusive anslag. Bakgrunnen i tall 41 består også av flere klangfarger, nemlig horn, fløyter og strykere. I samtlige tilfeller bidrar klangfargekombinasjonene til å gjøre elementene mer diffuse enn de hadde vært dersom de hadde vært skrevet i en instrumentgruppe. Det må presiseres at det er kombinasjonen av klangfargesammensetninger og heterofone doblinger som gjør teksturene grumsete i en så ekstrem grad.

Melodisk forgrunn i treblåsere

Et aspekt verkene har til felles er at de ofte lar melodiene bli spilt av treblåsere. I *Vårofferet* er det stort sett soloinstrumenter som har melodiene i de tilfellene teksturen og dynamikken tillater det, men i *Skytisk Suite* er melodiene ofte doblet i flere oktaver, til tross for relativt svak dynamikk, særlig i tredje sats. Dette kan være et resultat av de grumsete teksturene, som melodier i flere

oktaver blir en tydeligere kontrast til. Oktavdoblinger gir naturligvis melodiene et litt mindre intimt preg, men er altså kanskje nødvendig nettopp for å oppnå kontrast. I tall 53-55 er det primære melodiske elementet spilt av tre klarinetter, én i den øverste oktaven og to i oktaven under. Teksturen er her ikke grumsete, men heller svært transparent. Likevel velger Prokofiev å la tre klarinetter spille melodien, noe som kan indikere at han ikke ønsket soloinstrumentenes klang i så stor grad.

Orkestrale effekter

I *Vårofferet* er det særlig tre orkestrale effekter som brukes mye: raske stigende gester, støt og ictus-effekter. Korte separate gester blir av og til kombinert med støt, som i tall 104-105 og 117-120. De blir også bruk som ictus-effekt i flere tilfeller, som i tall 181-183. I tall 72-73 blir gestene brukt uten at de «lander» i støt eller utholdte toner i et annet element. Dette er altså tre måter å bruke gestene på. I tillegg bruker Stravinsky stigende gester som ictus-effekt på flere subtile måter, som i 163.4-164.1, der en glissando i obo 2 lander i pikkolotrompet som spiller en melodisk figur. Det samme skjer i 151.4-151.5, der forskjellen er at 1. fiolin spiller glissandoen. Støt forekommer ved tall 47, 72-74, 78, samt i store deler av *The Naming and Honoring of the Chosen One* og *Sacrificial Dance*, der de av og til spilles svært sterkt, mens det i andre tilfeller spilles svakt. Jeg har ikke viet særlig plass til satser der støt er mye brukt, til tross for at det er et karakteristisk trekk ved verket, da jeg ser på dette som et relativt enkelt fenomen å forstå. Når det gjelder ictus-effekter generelt, så forekommer det også uten at det er i forbindelse med stigende gester, og er mye brukt i verket, slik Stein Ove Olsen hevder (Olsen 1988: 86). Disse tre orkestrale effektene forekommer ikke i *Skytisk Suite*, hvilket utgjør en relativt stor forskjell mellom verkene, da dette er karakteristiske trekk ved *Vårofferet* som bidrar til det voldsomme uttrykket.

Avslutning

Prokofievs beundring av Stravinskys orkestrering skinner ikke nevneverdig gjennom i orkestreringen i *Skytisk Suite*, særlig ikke i utformingen av teksturene. Likevel er det mulig at innflytelsen er til stede, men at forståelsen for hvordan Stravinsky bygget opp sine komplekse teksturer var mangelfull. Dette er en voldsom påstand som kan tenkes å være feil, da det også er naturlig å anta at Prokofiev ikke ønsket å kopiere Stravinskys tilnærming til orkestrering, men heller ville skape noe originalt. Slik jeg ser det overgår ikke verket *Vårofferet* med tanke på kompleksitet, men representerer en grunnleggende annerledes tilnærming til hvordan man kan oppnå komplekse teksturer i et orkester. Begge verk oppnår et dissonerende komplekst lydbilde, men metodene de

braker for å oppnå dette skiller seg fra hverandre i stor grad. Særlig kan det virke som om komponistene har forskjellige ønsker hva gjelder klarhet i de teksturale elementene. Slik jeg ser det ønsker Prokofiev at enkeltelementene skal være grumsete, mens Stravinsky forsøker å gjøre hvert av dem klart. Et annet aspekt er at begge komponistene oppnår kontrast i teksturene, men på to forskjellige måter. Stravinsky oppnår kontrast mellom de teksturale elementene, mens Prokofiev oppnår kontrast mellom de teksturale funksjonene når det gjelder graden av klarhet. Analysene har avdekket at det finnes et grunnlag, også i orkestreringen, for å hevde at verkene faktisk ikke ligner i så stor grad. Dette støtter Stephen D. Press sine oppfatninger når det gjelder verkene. Det voldsomme uttrykket står likevel igjen som et grunnleggende fellestrekk, og harmonerer godt med hans kommentar vedrørende innflytelsen av *Vårofferet* på Prokofiev. «Rather than technical specifics it was undoubtedly *Le Sacre's* generalized, primitivistic sound that fascinated him [Prokofiev]» (Press 2006: 125). Det overordnede uttrykket i begge verkene er dissonerende, komplekst og voldsomt, men på detaljplanet er teknikkene som brukes for å oppnå dette i stor grad forskjellige.

Kilder

Litteratur:

- Adler, Samuel, 2002. *The study of orchestration* (Third Edition) New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Carse, Adam. 2012 (1925). *The History of Orchestration*. New York: Dover Inc.
- Christophersen, Bjørn Morten. 2002. *Erich Wolfgang Korngold – Orchestration in opera and film*. Oslo. Institutt for musikkvitenskap. Universitet i Oslo.
- Cross, Jonathan. 2003. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Godøy, Rolf Inge. 1993. *Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk*. Manuskript ved Institutt for musikkvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Godøy, Rolf Inge & Leman, Marc. 2010 *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge.
- Maes, Francis. 2002. *A History of Russian Music – From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley: University of California Press.
- Olsen, Stein Ove. 1988. *Stravinskis Orkesterbehandling – En studie i Stravinskis orkestreringsteknikker*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth Century Harmony*. London: Faber and Faber Limited.
- Piston, Walter. 1955. *Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Phillips, Anthony. 2006a. *Sergey Prokofiev Diaries 1907 – 1914*. London: Faber and Faber Limited.
- Phillips, Anthony. 2006b. *Sergey Prokofiev Diaries 1915 - 1923*. London: Faber and Faber Limited.
- Press, Stephen D. 2006. *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Redepenning, Dorothea. "Prokofiev, Sergey." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Lesedato 24. april, 2015. [<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22402>].
- Rimsky-Korsakov, Nikolay. 1964. *Principles of Orchestration*. (1912) (Red. Maximilian Steinberg). Oversatt til engelsk av Edward Agate. New York: Dover.
- Taruskin, Richard. 1996. *Stravinsky and the russian traditions – A Biography of the Works Through Mavra* [Volume I]. Berkeley: University of California press.
- van den Toorn, Pieter C. 1987. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press. Lesedato 23. April, 2015. [<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft967nb647/>].

Partiturer:

Prokofieff, Serge. 1914-15. *Ala et Lolly – Suite Scythe. op. 20.* (nyutgivelse 2010) New York. Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Stravinsky, Igor. 1913. *Rite of spring* [1989 - nyutgivelse av 1965-versjonen]. New York. Dover Publications, Inc.

Lydopptak (referanseinnspilling):

«Prokofiev: Alexander Nevsky / Lieutenant Kije / Scythian Suite, Opp. 20,60,78» (CD). 1995. London symphony orchestra og Chicago Symphony Orchestra. Dir: Claudio Abbado. Deutsche Gramofon (CD-861 DIGITAL)

«Stravinsky: L'Oiseau de Feu, Le Sacre du Printemps - Jansons » (CD). 2008. Royal Concertgebouw Orchestra. Dir: Mariss Jansons. RCO (Hybrid SACD - DSD)